



El crujir del lenguaje: acerca del goce en Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán y Diamela Eltit

The Creak of Language: About the Notion of Jouissance in Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, and Diamela Eltit

Andrea Kottow

Universidad Adolfo Ibáñez, andrea.kottow@uai.cl

ORCID: 0000-0002-0570-5638

Date of reception:

06/11/2020

Date of acceptance:

17/01/2021

Citation: Kottow, Andrea. “El crujir del lenguaje: acerca del goce en Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán y Diamela Eltit”, *Revista Letral*, n.º 26, 2021, pp. 1-28. ISSN 1989-3302.

DOI:

<http://doi.org/10.30827/RL.v0i26.16725>

Funding data: Este artículo fue escrito en el marco del Proyecto Fondecyt Regular N.º 1180599, titulado “La literatura en el diván: escenas psicoanalíticas en las literaturas chilenas y argentinas”.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial, 3.0 Unported license.



RESUMEN

El fiord de Osvaldo Lamborghini, *El frasquito* de Luis Gusmán y *Vaca sagrada* de Diamela Eltit son textos que se juegan en el límite de su legibilidad; obras cuyas tramas se difuminan en excesos de lenguaje y cuerpos, que atraviesan las palabras. La siguiente lectura que se propone se asoma a las exuberancias y violencias de las obras desde la noción psicoanalítica del goce, que piensa el lenguaje como la condición misma del sujeto y del deseo, siendo al mismo tiempo su enfermedad más íntima. Solo el lenguaje posibilita la relación con el cuerpo, pero es trabajado, por los textos literarios que acá se analizan, como algo que se busca traspasar para poder volver a un lugar antes o más allá del lenguaje.

Palabras clave: *El fiord*; *El frasquito*; *Vaca sagrada*; goce.

ABSTRACT

Osvaldo Lamborghini's *El fiord*, Luis Gusmán's *El frasquito* and Diamela Eltit's *Vaca sagrada* are texts articulated at the limits of legibility, novels with plots that blur into an excess of language and bodies. The following interpretation proposes to look at the exuberance and violence of the texts following the psychoanalytic notion of jouissance, which puts language as condition of the subject and desire, being at the same time its most intimate disease. Only language enables a relation with the body, but the literary works which are analyzed here, try to trespass language to return to a place before or beyond it.

Keywords: *El fiord*; *El frasquito*; *Vaca sagrada*; jouissance.

1. Interrupciones de cuerpo y habla (a modo de introducción)

Cuerpos que se contorsionan involuntariamente, movimientos abruptos y descontrolados, rostros que parecen atravesados por electricidades subterráneas. Partes del cuerpo que se mueven sin aparente función. Tics que se reiteran sin sentido: ojos que se cierran, labios que se aprietan, dedos que se refriegan unos contra otros. Palabras que interrumpen el hablar razonable; lenguaje inapropiado que asoma en la escena sin estar dirigido a nadie. Coprolalia (vocabulario soez) y copropraxia (gestos obscenos) abren una fisura entre lo que, por una parte, las palabras parecen señalar y los movimientos del cuerpo indicar y, por el otro costado, lo que el contexto social imperante exige.

En la página web de la Asociación Americana de Tourette se describe como parte del síndrome que “las vocalizaciones pueden incluir gruñidos, carraspeos, gritos y ladridos”. Ruidos que anteceden al lenguaje articulado, regresiones al balbuceo de un bebé que aún no pronuncia palabras, o transiciones a sonidos animalescos. Quizá la mezcla entre fascinación y terror que nos produce ver esos estertores del cuerpo y del lenguaje tenga que ver con que ahí se asoma algo de la inquietud que provoca el no saber, el de la duda fundamental: ¿de dónde viene “eso” y a qué asistimos cuando observamos “eso”? ¿Es el cuerpo el que habla? ¿Acaso son extrañas oscuridades de la mente que se hacen presentes ahí? ¿Qué es lo que viene a interrumpir a ese ser que no tiene ningún control sobre aquello y que no puede dar testimonio de lo que le sucede, no solo en contra sino a pesar de su voluntad? ¿Dónde se originan esos ruidos? Esas palabras aparentemente desconectadas de un discurso con sentido, de uno que sigue lo que la lógica tanto gramatical como social determina: una sintaxis hilvanada, una semántica significativa. Palabras sueltas, sentidos fragmentados, una linealidad y causalidad amenazadas por estos elementos extranjeros, que parecen hablar otro lenguaje. ¿Forman parte de un lenguaje? ¿Hay algún sentido oculto ahí? ¿De dónde vienen y a qué o quién se dirigen? Parecen provenir de un pozo profundo sin fondo; uno donde cuerpo y mente no han emprendido el camino de su diferenciación; donde

el lenguaje del habla y el del cuerpo están aún unidos¹. El cuerpo se ve atravesado por las mismas fuerzas que emergen en el lenguaje: expresiones que simultáneamente remiten a una doble materialidad: la del cuerpo y la del lenguaje².

Se me ha ocurrido pensar en este cuadro clínico al leer los textos que me propongo a revisar acá: *El fiord* de Osvaldo Lamborghini (1969), *El frasquito* de Luis Gusmán (1973) y *Vaca sagrada* de Diamela Eltit (1991). Textos que producen un efecto parecido al dibujado más arriba a partir de la recreación de lo que puede ocurrir al mirar a quien padece de Síndrome de Tourette. Se trata de relatos que continuamente interrumpen una linealidad discursiva y que impiden ser leídos como tramas coherentes, pobladas de personajes-personas, insertadas en coordenadas de tiempo y espacio reconocibles. Textos que señalan su propia condición material, que remiten a su lenguaje, sometiéndolo a llenados y vaciamientos, a contradicciones y tensiones, a contracciones y expansiones, surgiendo la pregunta acerca de qué es el lenguaje y cómo significa. E, incluso, haciendo aparecer el cuestionamiento acerca de las posibilidades significativas del lenguaje. Textos que si bien, como todo texto, están hechos de lenguaje, se colman de cuerpos, cuerpos cuya materialidad, otra vez, se pone sobre la palestra, mostrándose al mismo tiempo resistentes a entrar en escena. ¿Puede escribirse (d)el cuerpo? ¿Puede hablarse del cuerpo cuando es precisamente él el que

¹ Oliver Sacks plantea en un texto escrito sobre este síndrome que, cuando Tourette lo descubrió, identificándolo y dándole su nombre, le parecía que sus pacientes se volvían presos de impulsos primigenios: “It was clear to Tourette, and his peers, that this syndrome was a sort of possession by primitive impulses and urges: but also that it was a possession with an organic basis—a very definitive (if undiscovered) neurological disorder” (92).

² No hay pretensión alguna en estas líneas de contradecir las explicaciones médicas acerca del Síndrome de Tourette, una enfermedad neuronal que se produce por un malfuncionamiento en el cerebro. Como muchas páginas médicas indican acerca de esta condición, en la gran mayoría de los casos de los pacientes que la padecen se restringe a la reiteración involuntaria de tics y movimientos, como aspiraciones fuertes por la nariz y gruñidos, subidas de hombro o contorsiones de los brazos. Solo en una minoría involucra la pronunciación de palabras inadecuadas. Quisiera, más bien, seguir la línea que propone Ronald Schleifer en su artículo “The Poetics of Tourette Syndrome”, donde propone que el lenguaje en la literatura puede acercarse a una concepción en la que se muestran las estrechas conexiones entre cuerpo y lenguaje. Tal como resume Schleifer su tesis, busco indagar en la siguiente idea: “that resources of language most starkly apprehensible in the extremity and dysfunctionality of Tourette Syndrome are a source of much poetry’s power” (568).

queda radicalmente excluido del ruedo del lenguaje? ¿Qué dice el lenguaje cuando habla (d)el cuerpo? ¿Qué sucede con el lenguaje cuando el cuerpo presiona por entrar en él? Las narrativas de Lamborghini, Gusmán y Eltit abren interrogantes que se dirigen a la siempre irresoluta cuestión de la relación del cuerpo con el lenguaje, y quisiera recorrerlos siguiendo algunos de los movimientos que ellos mismos ponen en juego. Para ello me apoyaré en el término goce, tal como es pensado desde la teoría psicoanalítica. La noción de goce es introducida por Jacques Lacan, sin contar con un antecedente claro en la teoría freudiana. Se le vincula, eso sí, a las ideas que Freud comienza a articular en su importante texto *Más allá de principio del placer*, publicado en 1920, donde desconfía de la idea que todo en el sujeto empujaría a su satisfacción y placer. En la obra de Lacan, el término se encuentra desperdigado entre sus seminarios y escritos, pero se reconoce su formulación más clara desde la década del 1960³. Iré citando algunos pasajes de los textos del mismo Lacan, y también de Néstor Braunstein, psicoanalista argentino, con una importante obra que, entre otras cosas, familiariza con la teoría lacaniana, y que reúne en su libro *El goce*, las articulaciones de Lacan sobre el término. Lo que interesa para este artículo es la idea de que el goce es una noción que señala un momento imposible, ya siempre perdido, donde no imperaba ley del padre, no se había producido la castración aún y donde el lenguaje todavía no entraba en escena. Es decir, un tiempo antes de la individuación del sujeto, cuando las leyes del deseo no dividían a los cuerpos en los accesibles a la pulsión y otros prohibidos para ella. Un tiempo, tal como el paraíso, solo existente idealmente: su reconstrucción es posterior a su pérdida. Lo que quisiera plantear es que Lamborghini, Gusmán y Eltit emprenden un camino que se empeña en desandar las leyes de la cultura, del deseo y del lenguaje (que no serían sino una y la misma cosa) en busca de ese goce, que implica la fusión del lenguaje y del cuerpo en una sola materialidad. Instalados ya irremediabilmente en el ruedo del lenguaje, estos textos tuercen sus hablas, que se duelen bajo la imposibilidad de acceder al goce. Serían narrativas, entonces, conscientes de su propio fracaso. Textos gozosos que exponen la enfermedad

³ Para una visión panorámica sobre el término de goce en la obra de Lacan, véase el artículo de Pablo D. Muñoz, "Goce y pulsión".

misma del lenguaje. El ser humano es un ser enfermo de lenguaje, enfermedad, paradójicamente, fundante de su ser.

2. Memoria telúrica

Un fiord es un “golfo estrecho y profundo, entre montañas de laderas abruptas, formado por glaciares durante el período cuaternario” (RAE). Tierra y mar, efectos del agua sobre la materia, grandes profundidades, huellas de tiempos ancestrales. Un fiord habla un lenguaje telúrico y ostenta inscripciones materiales que remiten a un pasado prehumano. Un líquido –el agua, el hielo derretido– que erosiona la tierra. Paisajes bellos y dramáticos, los fiordos vuelven al ser humano consciente de su pequeñez frente a una naturaleza que tiene otros tiempos. Este accidente geográfico, que da título al cuento de Osvaldo Lamborghini, es apenas el trasfondo de una trama, marcada por los múltiples excesos que tejen este texto. Fluidos corporales varios –semen, sangre, moco, saliva, mierda⁴– colman las páginas de la narración, y vuelven visible todo lo que normalmente queda fuera de escena, situado en lo obscuro, aquello que la buena educación exilia de la representación. Cuerpos que se relacionan sexualmente y con violencia, penetraciones múltiples, vejámenes sexuales, escenas sadomasoquistas: en Lamborghini, aparentemente, no queda nada fuera (¿o será más bien que todo queda fuera?). Todo es convocado a ser relatado. Los significantes se suceden con rapidez y fluidez, generando una cadena potencialmente infinita de obscenidades, imágenes grotescas, rabelesianas. Cuerpos fragmentados y destrozados deambulan en medio de un ambiente orgiástico en el que sexo y violencia son acciones vinculadas, al someter al cuerpo y al lenguaje a sus límites. Dolor y placer, asco y disfrute, no son sino dos caras de la misma moneda⁵.

⁴ Antes de ser publicado *El fiord*, Leónidas Lamborghini, el hermano mayor de Osvaldo, hizo circular el texto entre escritores y amigos. Entre otros, Leopoldo Marechal lo recibió para dar su opinión. Lo que –así lo dice la leyenda y también queda establecido por Ricardo Straface en su biografía de Osvaldo Lamborghini– habría dicho: “Es perfecto como una esfera. Pero una esfera de mierda” (156).

⁵ En su *Nueva escritura en Latinoamérica*, Héctor Libertella, reconoce dos variantes de la vanguardia en la Argentina de estos años. La primera evidenciaría una función crítica explícita, mientras que la segunda, a la que adscribe a Lamborghini, es una que se vuelca hacia la intimidad y la oscuridad, y es

El fiord es un texto central del (contra)canon de la narrativa argentina. El cuento adquiere incluso antes de su publicación un aire transgresor, dada las dificultades que empañan (y engrandecen) su primera edición. Lamborghini se había hecho recientemente amigo de Germán García, autor de una novela-hermana de *El fiord*, *Nanina*, publicada el año anterior. Dado el escándalo provocado por *Nanina* y de las persecuciones sufridas por su autor, *El fiord* se publicará –con ayuda y apoyo de García– en una editorial inventada para la ocasión (Chinatown) y García, quien escribiera su epílogo, lo firma con el pseudónimo Leopoldo Fernández, formado a partir de su segundo nombre y apellido. García y Lamborghini se embarcarán, junto a Gusmán –quien publicaría pocos años después *El frasquito*, texto emparentado con *Nanina* y *El fiord*–, en el proyecto *Literal*, que sirve de marco teórico a las ideas que los tres autores defienden acerca de la literatura y encarnan en sus narrativas⁶.

denominada como “escritura de las cuevas”. La cueva evoca un lugar interno, al mismo tiempo que contenedor de residuos.

⁶ En el epílogo que Ignacio Echevarría escribe para la reedición de *El fiord* en Ediciones Sin Fin en Barcelona el año 2014, retoma todas estas circunstancias de la primera edición y recepción del *Fiord*. Señala ahí también cómo el texto venía, de cierta forma, acompañado de sus claves de lectura, vinculados a un grupo de autores, agrupado en torno a la revista *Literal* y a las lecturas psicoanalíticas de corte lacaniano que determinan el supuesto (no) significado del texto. La pregunta que se hace el crítico español es si acaso puede leerse *El fiord* fuera de estas coordenadas de interpretación, y si una manera de abrir una narración que, paradójicamente, es señalada como ilegible no sería desprenderse un poco de esta verdadera telenovela argentina. Cito a Echevarría: “Lo más prudente sería detenerse aquí, y proponer –a ver qué pasa– una lectura de *El fiord* adánica (o marciana), presuntamente desentendida de toda la fraseología que no ha dejado de segregar este texto desde su surgimiento. Asumir la perspectiva de un lector curioso, medianamente culto, no demasiado argentino, que, atraído por su brevedad, por las características de una edición casi artesanal, muy minoritaria, por la ruidosa pero confusa leyenda que inevitablemente resuena alrededor de su autor, se asoma a este librito sin demasiadas ideas preestablecidas” (s/p). Si bien puede decirse que las lecturas nunca son adánicas, sí he querido seguir la invitación de Echevarría y no hacer que la aproximación que propongo acá de *El fiord* haga continua referencia a las lecturas que de él se han hecho que, por lo demás, son muchas e incluyen fuera de los autores más contemporáneos a Lamborghini, Germán García, Óscar Masotta, Héctor Libertella, Óscar Steimberg y César Aira, a escritores y críticos más contemporáneos como Josefina Ludmer, Alan Pauls, Julio Premat, Fermín Rodríguez y Sergio Chejfec, para nombrar solo a algunos.

2.1. Volver a la oscuridad

La imagen inicial del cuento es la de un nacimiento, pero de una criatura que parece resistirse a su aparición: “Después de cada pujo parecía que la cabeza iba a salir: amenazaba, pero no salía; volvíase en rápido retroceso de fusil, lo cual para la parturienta significaba la renovación centuplicada de todo su dolor” (9). El cuerpo del niño que nace se niega a abandonar el cuerpo de su madre, para no comenzar a ser un cuerpo, sino permanecer en la indistinción de la vida intrauterina. Vida sin cuerpo propiamente tal, pues este aparece como efecto de una pérdida, la misma que luego obligará a entrar al lenguaje y a la Ley. Acaso una ciega obstinación frente a lo que significa “ver la luz”, una manera de señalar la radicalidad de la pérdida originaria, el intento de volverse a la vulva de la madre es una forma de negarse a las condicionantes mismas de la existencia.

No solo esta imagen, con la que abre la narración de Lamborghini, alude a esta vuelta al útero, que implica desescribir el nacimiento regresando a un tiempo anterior al de la propia vida –similar a lo que Gusmán construirá en *El frasquito*– sino también algunas de las escenas sexuales se leen desde esta cifra: “Las fuerzas de la naturaleza se han desencadenado’, dije, y me zambullí de cabeza en la concheta cascajenta de Alcira Fafó” (11). Esta entrada señalada como un zambullido (otra imagen acuosa) es, a su vez, el siempre fallido intento de regresar por donde se ha nacido. La vulva como una entrada al espacio y tiempo que precede nuestra existencia, formando simultáneamente su condición de ser. Vuelta imposible, pues no se puede volver a un lugar donde aún no se era, donde no se ha sido; origen imposible de alcanzar, pues requiere de la negación del mismo ser. Nacimiento que es vivido como una muerte que quiere borrarse, para llegar a ser de otra forma. Por lo tanto, una especie de nuevo nacimiento, que al mismo tiempo traería consigo una muerte, pues desanda el camino del nacer. Figuras que no terminan si no de señalar la vida como una irresoluble paradoja.

Néstor Braunstein plantea en sus disquisiciones sobre el goce justamente esta imposibilidad de pensar y escribir el origen, sosteniendo que “la pregunta por el origen remite necesariamente a una respuesta que es del orden del mito” (79). El postulado de un origen, en el cual aún no éramos, tendría que ver con

un posicionamiento imposible, pues solo se articula desde y por la expulsión de él. Ahí está lo que Lacan denominó La Cosa, con mayúscula, ese real puro, que no está cubierto por la pátina del lenguaje. Vivir sin hablar, sin la necesidad de hacerlo, hacerse uno con las cosas, los objetos, con todo lo que el lenguaje nombra y denomina, sin nunca poder fusionarse con lo denominado. Pero ese mundo prelingüístico, ese paraíso perdido, solo se configura porque podemos nombrarlo. Escribe Braunstein:

Cualquiera es dueño de imaginar el pecho, el cuerpo de la madre, la vida intrauterina, el claustro materno y lo que le parezca, pero sabiendo que todas estas imágenes no son de la Cosa, sino que brotan a partir de la existencia de un mundo producido y estructurado por lo simbólico que habilita tales producciones imaginarias, tales representaciones, en torno de un real imposible de recuperar (80).

Los excesos sexuales de Lamborghini, que son una y la misma cosa (esta pequeña cosa con minúscula) que sus excesos de lenguaje, apuntan a esta imposible recuperación de un origen irremediabilmente desvanecido; y no porque temporalmente ya no esté o sea topológicamente inalcanzable, sino porque la misma existencia de la idea de ese origen requiere de su desaparición.

La frase “Las fuerzas de la naturaleza se han desencadenado”, que emite el narrador antes del vano intento de entrar por donde salió, acarrea consigo otra declaración, que podría parafrasearse como “Las fuerzas de la cultura se han desvanecido”. Ahí donde no hay lenguaje ni ley, donde no hay ser, donde el encuentro con ese real, la Cosa, es imaginado, es donde impera el puro goce, aquel mismo goce que solo puede ser nombrado en el imperio de la cultura. Tal como postula Lacan: “A lo que hay que atenerse es a que el goce está interdicto para quien habla como tal, o también que no puede decirse sino entre líneas para quienquiera que sea objeto de la Ley, puesto que la Ley se funda en esta interdicción misma” (781). La separación de cultura y naturaleza es producto de una instalación imposible de abandonar en la cultura. Somos cultura porque no somos nunca mera naturaleza, dado que podemos señalarla. Decirla es alejarla de nosotros. Deseo imposible de ser cumplido, el goce empieza donde el deseo se

acaba. O dicho al revés, el deseo empieza donde el goce está ya para siempre perdido.

2.2. Larrecontraputamadrequeeterrecontraparió

La madre puta: una madre sexualizada, una madre a la que se le atribuye una genitalidad. Esta madre, que emerge en el texto de Lamborghini es una que rompe con la clásica contraposición de madre y puta. La figura materna es una madre que no tiene sexualidad, cuyo sexo es negado por el tabú del incesto. Con las madres no se folla, con las putas sí. Por tanto, madre y puta se excluyen mutuamente. Por algo, las expresiones “puta madre”, o “hijo de puta”, que se reiteran en diversos idiomas (*Son of a bitch; Huhrensohn; fils de pute...*), son de los peores insultos que pueden proferirse. La sexualización de la madre resulta insoponible al hijo. Implica volver objeto sexual a la madre, que por esencia queda despojada de su sexualidad con relación a su hijo. Incluso muchos niños, en un punto de su infancia, están convencidos de que su madre solo tuvo sexo una vez en su vida; para engendrar justamente a ese niño que puede soportar la sexualidad solamente pensada desde su exclusividad y funcionalidad en relación a su nacimiento. La contrapartida es la puta, aquella que está colmada de sexualidad y se agota en ella. Con las putas uno no se casa, no las vuelve madres de sus hijos. Las putas están para follárselas, son puro cuerpo sexualizado. Plantea Freud en “Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre”: “En la vida amorosa normal, el valor de la mujer es regido por su integridad sexual, y el rasgo de la liviandad lo rebaja” (161). La traducción de Strachey acá resulta extremadamente tímida, pues traduce el alemán “Dirnenhaftigkeit” –cualidad de prostituta– con liviandad. La mujer liviana debe ser comprendida aquí como la mujer fácil, como la mujer accesible a través de la transacción, la mujer puta. La idea que desarrolla Freud en este ensayo es la mutua exclusión de madre y prostituta, y la anomalía de su superposición. En *El fiord* puta y madre se fusionan hasta volverse indistinguibles. Se rompe con el tabú del incesto de forma doble. En primer lugar, porque mientras Carla Greta Terón está pariendo a su hijo, que será bautizado como Atilio Tancredo Vacán, El Loco la penetra:

Vino otro pujo. El Loco le bordó el cuerpo a trallazos (y dale dale dale). Le pegó también latigazos en los ojos como se estila con los caballos mañeros. El huevo bastante puntiagudo, entonces, afloró un poco más, estuvo a punto de pasar a la emergencia definitiva y total. Pero no. Retrocedió, ágil, lacerante, antihigiénico. Desesperadamente El Loco se le subió encima a la Carla Greta Terón. Vimos cómo él se sobaba el pito sin disimulo, asumiendo su acto entre los otros. El pito se fue irguiendo con lentitud; su parte inferior se puso tensa, dura, maciza, hasta cobrar la exacta forma del asta de un buey. Y arrasando entró en la sangrante vagina (10).

El hijo por nacer es obligado por el pene de su padre a volver al útero de su madre. Su nacimiento coincide con el acto sexual; la madre es sexualizada en el mismo momento del nacimiento: madre-puta desde los inicios de la vida del hijo. Pero luego también, será la madre la que tiene relaciones sexuales con su hijo, violando el tabú del incesto:

Alciro dijo: “Yo quiero acunarlo a Atilio Tancredo Vacán; a ese chico ya se le para”. “Mierda: tomá tomá y tomá: ies pa mí nomás!”, se opuso la Carla Greta Terón. Alcira Fafó se le abalanzó para degollarla con una navaja, y como se lo impedimos le gritó, a la otra que ya se revolcaba garchando con su hijo: “ojalá que un gato rabioso se te meta en la concha y te arañe arañe arañe, la puta que te parió!” (16).

Madres y putas emergen, una y otra vez, en *El fiord*. El incesto, la sexualización de la madre rompe con las leyes del deseo. El Complejo de Edipo es el que distribuye el deseo a partir de las leyes que lo constituyen. Deseo y ley son una y la misma cosa: el deseo emerge ahí donde aparece la Ley. El goce no conoce ley alguna. Al confundir a madre y puta, y sexualizar el cuerpo prohibido de la madre, el texto hace un intento desesperado por asomarse a ese goce sin ningún límite. Movimiento imposible, pues instalados en el lenguaje estamos ya inmersos en la Ley. Por ello es que el lenguaje se contornea continuamente en el texto de Lamborghini, haciendo temblar el suelo seguro de la significación: “Larrecontraputamadrequeerrecontraparió”. Supresión de las leyes gramaticales, que hacen posible distinguir cuando una palabra empieza y cuando termina; abolición de las leyes del deseo, que separan a la madre de la puta, imponiendo la prohibición del incesto, distribuyendo los cuerpos permitidos y prohibidos para el deseo. “Y todos estábamos modificados por la

presencia del inmodificante Atilio Tancredo Vacán. Salté en todas las direcciones: ¡una nueva relación! Y ¡en! relación. Hombre con hombre hombre con hombres hombres hombres” (15). La reiteración insistente de un significante, que al repetirse pierde su significado. Más allá de referir a la relación, ¡en! relación, entre hombres, vínculo homosexual que aparece en varias escenas del relato, lo que se deconstruye acá es la unidad del signo lingüístico, la relación fundante de significante y significado.

Desprendidas de las leyes que hacen posible el sentido, las palabras quedan a la deriva. Como queda el deseo que intenta desasirse de la ley que lo condiciona. Es “por ella [que] se instala la separación entre el goce y el deseo. Lo prohibido se hace fundamento del deseo y este debe apalabrarse” (Braunstein 88). Hay deseo porque hay Ley y hay palabra que la condiciona: de este modo, deseo, ley y orden simbólico quedan indisolublemente unidos. Hay goce tan solo como idea inalcanzable, algo remoto y perdido, que solo podemos experimentar desde la falta. Lacan escribe en su Seminario 7:

Problema del goce en tanto que éste se presenta como envuelto en un campo central, con caracteres de inaccesibilidad, de oscuridad y de opacidad, en un campo rodeado por una barrera que vuelve su acceso al sujeto más que difícil, inaccesible quizás, en la medida en que el goce se presenta no pura y simplemente como la satisfacción de una necesidad, sino como la satisfacción de una pulsión, en el sentido en que este término exige la elaboración compleja que intento articular ante ustedes (253).

El experimento literario del *Fiord* parece apuntar a un quimérico intento de rasguñar al menos la superficie de lo real, torcer el orden simbólico para que este, desde su estremecimiento, pueda dejar que el goce se asome. Goce oscuro, la Cosa, pulsión de muerte: *El fiord*, en tanto experiencia de lectura, desde los excesos que lo marcan, los fluidos que se desparraman entre sus páginas, los cuerpos que se confunden, las leyes que se violan, hace alusión a este sujeto que no tiene sino el lenguaje para relacionarse con las cosas. Este lenguaje, condición de la cultura, es simultáneamente una prisión inescapable. Es por ello que un texto como el de Lamborghini no puede ser interrogado acerca de su trama; pues la historia más que con el sexo y sus transgresiones tiene que ver con el lenguaje y sus leyes, que son

también las del deseo⁷. Lamborghini pareciera poner en juego aquella *lalengua* lacaniana, opuesta a la seriedad de un discurso basado en la razón, donde se insinúa, en destellos, el inconsciente. Es el hablar poético donde, como en el mismo nombre de *lalengua*, las palabras pueden pegarse unas a otras: larrecontra-putamadrequeterrecontraparió.

3. Un frasquito es un frasquito es un frasquito es un frasquito

Novela emblema de la vanguardia argentina, considerada a pesar de todas las resistencias que ofrece a su lectura y análisis un texto canónico, *El frasquito* es publicada por primera vez en 1973⁸. Unos pocos años después será prohibida por la censura dictatorial al ser tachado de inmoral. Se trata de un texto que habla descarnadamente de sexo, en todas sus variantes transgresoras: una relación edípica entre un hijo y su madre es uno de los núcleos que se tejen; una madre que es deseada por y se entrega a varios amantes; sexo pagado, sexo entre hombres y con mayores; sexo con violencia y en grupo. Experiencias incestuosas, polígamas, homosexuales; sexo anal, oral; orgías; antropofagia; todo tipo de fluidos –sangre, semen, leche, vino, orina– se esparcen entre las líneas de esta narración. *El frasquito* llegó a ocupar un lugar marginal en los convulsos años 70 en los que es publicada, por restarse a su inscripción en la denuncia social y política propia de las letras del período. Junto a autores como Osvaldo Lamborghini (*El fiord* es no solo un antecesor importante de *El*

⁷ Y, podría agregarse, asimismo, las leyes que fundamentan una posible política. *El fiord* ha sido leído en varias ocasiones como un texto que alude a los momentos convulsos que se viven en la Argentina de aquel tiempo, el peronismo, la dictadura, la violencia. Véase, por ejemplo, el artículo de Diego Peller, “Lacanismo literal”.

⁸ *El frasquito* es el debut novelesco de Luis Guzmán, y aparece poco antes que el primer número de la revista *Literal*, cuyos primeros dos volúmenes fueron publicados en la misma editorial –Ediciones Noé– que su novela. La crítica ha insistido en números ocasiones en el parentesco de *El frasquito*, con sus antecesoras *Nanina* (1968) de Germán García y *El fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini, autores con quienes, además, Guzmán compartía su pertenencia al proyecto *Literal*. Los experimentos literarios, su carácter vanguardista, la ruptura con cualquier idea de realismo en la literatura vuelven cercanos no solo estas tres narraciones, sino invitan a leerlas a partir del proyecto de *Literal*. Por de pronto, el carácter “ilegible” de *El frasquito* se convierte en el rasgo más destacado por la recepción.

frasquito, sino también texto que se hace presente en la novela de Gusmán) y Germán García, con quienes además compartían su adscripción a la revista *Literal*, en Luis Gusmán se abre paso otro tipo de malestar: uno que más allá de la moral sexual y los tabúes, apunta a la referencialidad del lenguaje. El que se pone en juego en *El frasquito* impide una lectura que se agote en su referente. Las palabras, si bien tienen un significado, se van enredando de tal forma que este siempre se encuentra en fuga. La materialidad del significante se impone y propone corrientes que tensionan la unidad del signo. El contenido del texto se vuelve irreproducible, a su vez, volviendo imposible distinguir en él su contenido de la forma⁹. El estilo es su contenido: un estilo fragmentado, saturado, claustrofóbico y vacilante. Voces narrativas se cruzan, sin poder distinguirse un narrador propiamente tal. Los personajes más que personas con identidades estables, nombres propios que los señalen, rasgos psicológicos que los distingan, son incisiones en el lenguaje, posiciones, lugares: la madre (madrecita), el padre, un mellizo muerto, la abuela. Por ahí asoma el nombre del padre, Carlos Montana, una Ana, Carlos Gardel, varios Pepes, y uno o varios Paraguayos. El mismo yo que narra se dispersa en potenciales multiplicidades y no deja de ser, finalmente, más que una marca del lenguaje¹⁰. ¿Nos habla siempre el mismo? ¿Nos habla a nosotros? Aparecen repentinamente segundas y terceras personas, sin anuncio, ni continuidad. Lenguaje espectacularizado, pero de un espectáculo que no tiene nombre.

⁹ Andrea Cobos plantea en relación con *El frasquito* y sus vínculos con el proyecto literario propagado por *Literal*: “La erosión de las categorías de tiempo y espacio, la fragmentariedad, la presencia de lo alucinatorio y lo onírico, la ruptura de cualquier tipo de referencialidad, las múltiples enumeraciones caóticas y el borramiento de las cadenas causales son algunos de los procedimientos de los que deriva ese sentido que se resiste a cualquier clausura unívoca” (4).

¹⁰ Escribe Jean-Luc Nancy (en otro contexto, aquel marcado por la experiencia de haberse sometido a un trasplante de corazón: “Yo (¿quién, ‘yo’?; esta es precisamente la pregunta, la vieja pregunta: ¿cuál es ese sujeto de la enunciación, siempre ajeno al sujeto de su enunciado, respecto del cual es forzosamente el intruso, y sin embargo, y a la fuerza, su motor, su embrague o su corazón?)” (14). Y unas páginas más adelante: “Yo’ se convirtió claramente en el índice formal de un encadenamiento inverificable e impalpable” (37).

3.1. Corre el anillo

“Leche y cenizas dentro del frasquito mágico [...]” (20). El frasquito insiste en aparecer y desaparecer entre las páginas de la novela. Como una botella que flota en el mar y es llevada por las olas y las corrientes, volviéndose invisible por horas, para emerger nuevamente y reclamar la atención a su presencia. Incluso puede estrellarse violentamente contra unas rocas que aparecen sin previo aviso; sin embargo, como es mágica, se recompone. Puede romperse y repararse hasta el infinito. El frasquito de Gusmán se resiste a su desvanecimiento, pero, a su vez, también a su fijación. Es como si la botella que vemos ir y venir entre olas, cambiara de forma y color cada vez que el agua nos permite verla. ¿Será siempre la misma botella, nos preguntamos? ¿Contendrá esa botella algún mensaje? ¿Y será el mismo mensaje cada vez que vislumbramos el papelillo doblado contenido en la botella? ¿Es la botella el contenido mismo o el continente de otra cosa secreta, cuyo develamiento nos es imposibilitado? Porque toda vez que extendemos la mano para atrapar la botella, esta se nos escabulle, una vez más revoloteada por el movimiento del agua.

El frasquito mágico, la primera vez que aparece en la novela, es “como la lámpara de Aladino”, que hace resucitar al mellizo muerto, a cuyo fin quien narra asiste en su nacimiento (¿acaso lo mató él? ¿Es el hermano el asesino del mellizo?). Pero solo se mantendrá con vida unos pocos momentos, pues:

él lo vuelve a matar, clavándole una inyección por la espalda y el otro muere, así mil veces, muchas veces, hasta cansarse, después se arrodilla y reza a los espíritus, cae en trance, invoca al alma del mellizo y su cuerpo recibe su espíritu, entonces empieza a hablar sabiendo que aunque es su voz la que escucha es el mellizo el que habla por su boca para contar su muerte con sus propias palabras (20).

El frasquito mágico burla los principios de la vida y de la muerte, las lógicas del tiempo y del espacio, y entremezcla identidades. El frasquito es como una especie de lámpara de Aladino invertida. En las *Mil y una noches*, Aladino descubre que la lámpara de aceite, que ayuda a recuperar para un brujo malvado, sirve para invocar a un genio que está obligado a servir al poseedor de la lámpara. Gracias a la posesión de este objeto, Aladino

se vuelve rico y poderoso, y se termina casando con la princesa Badroulbador. Pero en el caso de nuestro frasquito, no es posible poseerlo. Pareciera más bien que el frasquito termina poseyendo a sus dueños. Contiene leche y cenizas: vida y muerte, el comienzo y el final. No es posible poseer la vida; estamos más bien presos de ella. El genio no nos obedecerá; por el contrario, nosotros estaremos sujetos a sus oscuros designios.

El frasquito es un objeto que pasa de mano en mano en la obra: sin dueño fijo, más bien permite que los vínculos se vuelvan fluidos, justamente a partir del intercambio de flujos corporales. El padre, Carlos Montana, intenta demostrar su fidelidad a la madre con un regalo: el frasquito se llena de esperma que debe atestiguar que él tan solo la desea a ella: “y ahora pretendía solucionarlo todo con el frasquito” (29). Sin embargo, el frasquito (¿será el mismo?) aparece encontrado por un yo que narra, tirado en el suelo:

Camino por una calle desierta, es de madrugada, voy revoloteando un frasquito que encontré por ahí, lo revoleo tan alto que va a parar arriba de un balcón, cuando subo a buscarlo aparece una mujer vieja parecida a una bruja, el frasquito cayó y dejó todo el piso manchado de esperma maloliente [...] (33).

El frasquito-don ahora es un frasquito-catapulta que termina por accidente estrellado en casa de una desconocida. El esperma-prueba de amor es ahora esperma-podrido, desecho del cuerpo en proceso de putrefacción. Las metamorfosis, no obstante, no acaban acá, pues

de pronto, se empieza a transformar en un frasquito, un frasquito parlante que me pide que no lo deje solo, que lo lleve conmigo, entonces el gigante, sin compasión alguna, lo aplastó con uno de sus enormes pies, el frasquito llora y se muere y el círculo donde está parado se transforma en un charco de sangre (34).

No sabremos quién es el gigante destructor que, tal como el genio de la lámpara de Aladino, aparece como por arte de magia para arrebatarse el frasquito que termina, otra vez, hecho trizas (¿cuántas veces puede romperse una cosa?). El semen se transforma en sangre; nuevamente vida y muerte se confunden y fusionan. El frasquito recorre, así, las páginas del libro, transfigurándose, destrozándose y remendándose, siendo

continente de diversos fluidos corporales (leche, semen, sangre), señalando las más elementales pulsiones del sujeto. El frasquito puede convertirse en el continente de todo y de nada; se vuelve cofre cerrado a su desciframiento último, un secreto que no termina por revelarse nunca. Se articula y desarticula como superficie de proyección tanto para deseos y fantasmas, vehiculando pulsión de vida y de muerte: leche y ceniza¹¹.

3.2. Andá a la concha de tu madre

Un yo que narra y siente deseos incestuosos por la madre, la madre, la de las tetas grandes y generosas. El deseo sexual se entremezcla en las imágenes evocadas con el anhelo de volver al vientre materno, a desaparecer en el lugar de origen: “me vuelvo a agachar y te tiro de los pelitos y casi se me va la mano por ahí por donde nací, por donde nació el mellizo, meter la cabeza ahí, todo el cuerpo ahí, zambullirme adentro como si fuera una pileta de natación [...]” (58). Aguas primigenias, útero en el que se nada sin consciencia. El sueño de la vuelta a la vulva materna es el deseo de desaparecer, pero desaparecer en el lugar que hizo posible la aparición. La madre rechaza al hijo: “La puta que te parió flaconcio. Sí, que me parió, por ahí, donde quisiera volver a entrar, levantarte la malla roja ir apartando los pelitos con los dedos y meterme para siempre de cabeza (58)”. Para siempre es la muerte, pero la muerte en el origen de la vida. Figuras de lo imposible, donde vida y muerte se vuelven indistinguibles, origen y final, apertura y clausura, entrada y salida. La madre y la puta se confunden; irse a la concha de su madre deja de ser un insulto para convertirse en una dulce invitación. El anhelo de poder regresar al lugar de origen es un deseo que está marcado por un ideal prelingüístico y anterior a la consciencia. Es una vuelta a un

¹¹ En su reseña al texto el mismo año de su aparición, Germán García propone un desciframiento de la novela a partir de algunas figuras fundamentales del psicoanálisis, poniendo en juego sobre todo la idea de la castración de la madre. Acerca del frasquito escribe: “El Frasquito –el objeto– aparece como un significante privilegiado que sirve para realizar todas las conmutaciones” (80). Más adelante añade: “Podemos arriesgar que el hiberpatón, figura que domina toda la construcción sintáctica del texto, se articula con esta negación de la castración en la madre (puesto que el ‘acoplamiento’ entre los sujetos y sus designaciones se vuelve escurridizo, se desplaza), sirviendo a todas las equivalencias: comer/coger, boca/ano, leche/semen, masculino/femenino, vida/muerte” (85).

lugar donde aún no éramos, donde no había individualidad, no había sujeto. Un espacio sin lenguaje, donde este es innecesario para existir. Vivir es fluir, nadar en un espacio de cobijo infinito. Nacer es salir al mundo y entrar a la vulnerabilidad más extrema. El lenguaje no deja de ser una herramienta de supervivencia necesaria, pero siempre indicadora de una pérdida radical. Nacer es entrar a la pérdida. Lo que se asoma, siempre de forma oblicua y entre líneas, en este deseo de la vuelta a la vulva materna es el goce, aquella oscura experiencia inasible, pues solo emerge en su desvanecimiento. Dice Néstor Braunstein, siguiendo a Lacan: “El goce: inefable e ilegal; traumático. Un exceso que es un hoyo (*trou-matism*) en lo simbólico, según la expresión de Lacan. Ese hoyo marca el lugar de lo real insoportable” (26). Lo real es lo que se resiste a ser simbolizado y entrar al lenguaje. Se hace presente en destellos y fragmentos, golpeando el orden de lo simbólico, estremeciéndolo. Pero nunca siendo capturado por él. El goce está ahí donde el sujeto se estrella con aquella imposibilidad. Reflexiona Braunstein:

Pero el goce no puede ser abordado sino a partir de su pérdida, de la erosión del goce producida en el cuerpo por lo que viene desde el Otro y que deja en él sus marcas. El Otro no corresponde a ninguna subjetividad sino a las cicatrices dejadas en la piel y en las mucosas, pedúnculos que se enchufan en los orificios, ulceraciones y usura, escarificación y descaro, lastimadura y lástima, penetración y castración (26).

Braunstein está parafraseando a Lacan. Pero pareciera que también está describiendo (¿acaso es posible?) aspectos del texto de Gusmán. La concha de su madre –en ese juego doble que tiene dentro de *El frasquito* de palabrota, garabato, palabra tachada del hablar público (como aquella que se asoma en el Síndrome de Tourette) y de un deseo de la vuelta a la vulva materna–, remite a ese gran Otro, con mayúscula, y que no es la madre con nombre propio. No se corresponde con ningún sujeto, tal como arguye Lacan:

Ese goce cuya falta hace inconsistente al Otro, ¿es pues el mío? la experiencia prueba que ordinariamente me está prohibido, y esto no únicamente, como lo creerían los imbéciles, por un mal arreglo de la sociedad, sino, diría yo, por la culpa del Otro si existiese: como el Otro no existe, no me queda más remedio que tomar la culpa sobre Yo [*Je*] [...] (780).

Por lo tanto, el goce no tiene posibilidad de satisfacción en el vínculo con otro. Los intentos de colmar ese orificio (que no es tan solo del cuerpo) resultan en vanos y desesperados intentos, que en el texto de Gusmán se traducen en los excesos sexuales. Penetraciones múltiples, leche que se bebe con rabia de tetas enormes, semen que se derrocha sobre cuerpos desnudos, vino que emborracha y parece prometer la inconsciencia. Todas estas imágenes producen, en palabras de Braunstein, “lastimadura y lástima”. Generan más dolor e insatisfacción que placer. Entre sus líneas asoma el goce y la desesperación por la imposible recuperación del gran Otro.

El texto de Gusmán se juega en estas tesituras; donde a través del lenguaje (¿sino cómo, si estamos condenados a él?¹²) se asoma el goce; entre líneas y enmarañado en imágenes de cuerpos que desesperadamente intentan recuperar un placer previo al lenguaje y la Ley. Dice Braunstein (y también Gusmán): “Somos todos náufragos rescatados del goce que perdimos al entrar en el lenguaje” (41)¹³.

¹² La sentencia con la que cierra Germán García su reseña de la novela dicta: “En el lugar común, en el lenguaje, todos pueden reunirse: el invitado de honor brilla por su ausencia” (86).

¹³ El prólogo de *El frasquito*, en su primera edición de 1973, es de autoría de Ricardo Piglia, y lleva como título “El relato fuera de la ley”. Descifra el texto, a los ojos del psicoanálisis, a partir de las nociones de paternidad y castración. Un joven Piglia, fascinado con las teorías psicoanalíticas y con el estructuralismo, decodifica la novela, haciendo de este supuesto atentado contra la legibilidad y el realismo una narración que sí puede ser comprendida, en caso de contarse con las herramientas de los iniciados que logran penetrar en sus funcionamientos internos. En opinión de Alberto Giordano, en un texto muy iluminador titulado “*Literal y El frasquito*: las contradicciones de la vanguardia”, el prólogo de Piglia es revelador de un problema que puede ser extendido al proyecto de *Literal*, y a este grupo de autores que se leían, descifraban, explicaban entre ellos, volviendo sus propios experimentos literarios –que se planteaban desde una supuesta resistencia al significado– comprensibles (por ello –por haber entendido la desmesura y paradoja de este gesto– se habría suprimido la publicación del prólogo de Piglia en futuras ediciones de *El frasquito*). Giordano insiste sobre todo en una específica forma de utilizar el psicoanálisis como modelo decodificador, que, como un saber y una verdad superior, subordinan a la literatura a sus explicaciones: “por la fuerza de los conceptos psicoanalíticos, la supuesta potencia de negatividad de *El frasquito* (que lo señala como texto de vanguardia), se transmuta [...] en afirmación del poder explicativo del psicoanálisis” (139). No quisiera que la lectura que estoy proponiendo se interprete en esta dirección; no estoy intentando explicar el texto de la mano del psicoanálisis, sino más bien mostrar cómo ciertas teorías psicoanalíticas, así como determinadas literaturas se han asomado a las dificultades y las resistencias del sentido. Conuerdo con lo propuesto por Giordano, cuando escribe que “el saber psicoanalítico no es un saber entre otros. En él, como en la literatura, la falta de un sentido y el

4. Revoloteo de pájaros

De mayor contención, *Vaca sagrada*, novela que Eltit publica en 1991, es también un texto que hace alusión al fantasma del goce. La pregunta por la trama acá se vuelve similarmente esquiva, si bien hay una serie de imágenes que se van reiterando y van tejiendo una gramática y un ritmo. Bandadas de pájaros, siempre amenazantes, aparecen una y otra vez esparcidas entre las páginas de la narración; ojos astillados, sangrantes, ciegos; una ciudad sitiada, peligrosa; un Sur, que adquiere carácter de origen mítico; la sangre que fluye y fluye: primero escribiendo y entregando sentido, y luego, ya hacia finales del texto, despojada de su potencial significativo; unos nombres propios (apenas alcanzan a configurarse como personajes) que pueblan las páginas de la novela –Manuel, Francisca, Sergio, Ana–; una narradora que a duras penas mantiene la capacidad de controlar los hilos de su cometido; voces narrativas otras que no sabemos desde dónde surgen y qué relación guardan con lo escrito; un alzamiento de trabajadoras que reclaman sus derechos; una madre agonizante que yace enferma en el lecho donde encontrará la muerte; fiestas y vino. Cualquier intento de constituir una historia de cierta linealidad y causalidad con estos elementos que componen *Vaca sagrada* no resultaría sino en un forzamiento del texto. El lugar donde la novela parece transcurrir es el mismo lenguaje, que se colma y vacía de significado, sometido a fuerzas cuyos movimientos no podemos predecir. Es un lenguaje que opone la contención a la desesperación de no poder hacer ingresar a los cuerpos en su interior. Los cuerpos que se adhieren a los nombres propios (o es al revés: ¿son los nombres propios los que se adhieren a los cuerpos?) se proyectan unos encima de los otros, en intentos fallidos de fusionarse con el otro, de romper las amarras de la subjetividad. El sexo y la violencia son caminos que se cruzan en este lanzamiento al vacío.

agotamiento de la comprensión son, antes que un obstáculo o un síntoma de debilidad, la condición de posibilidad y el recurso más potente para la invención” (139).

4.1. Sangre y tinta

“Sangro, miento mucho” (11): la sangre comienza a fluir en la primera página del texto, como una forma de narrar. Sangrar y mentir; sangrar y hablar; sangrar e inventar; sangrar e imaginar. La sangre es un fluir que viene del cuerpo; que proviene de adentro del cuerpo y sale de él. Para quien narra, su sangre es una especie de tinta que escribe un texto, cuyo desciframiento, sin embargo, se escabulle a quien se convierte en escenario para esta escritura.

De pie, abierta de piernas, mi sangre corría sobre Manuel y esa imagen era interminable. Mirábamos las manchas rojas en su cuerpo, en las sábanas, cayendo desde la abertura de mis piernas. Manuel pedía que le contagiara mi sangre. Se la entregaba cuando él la buscaba plenamente erecto para extraerla y gozar de su espesor líquido (24-25).

El contagio de la sangre, el fluir de ella en medio de escenas sexuales, parecen señalar una acometida por confundir los confines de los cuerpos. Hacerse uno con el cuerpo del otro; no tanto por el deseo de engullir al otro, como por la pulsión de desaparecer en el otro, dinamitando los límites del propio yo: “Jamás hablábamos de la sangre. Simplemente la esperábamos para generar la confusión en nuestros cuerpos. Fundidos en la sangre, las palabras se volvían genocidas” (25). La sangre promete un lenguaje distinto, que podría burlar las amarras del habla, volviendo ineficaces las leyes que lo marcan. Sangrar para no hablar, sangrar para hablar de otra manera, sangrar como forma de suspender las leyes del lenguaje, pero también las leyes del deseo. Considerado en muchas culturas como impureza, un cuerpo que sangra se vuelve prohibido para la sexualidad. Acá la sangre es invocada para el deseo, en pos de la deconstrucción de las leyes que lo fundan¹⁴. Si la sangre es signo de un hablar otro, uno que, al mismo tiempo, niega toda ley del lenguaje, volviendo esquivas

¹⁴ Raquel Olea resalta la inversión que la novela realiza en relación al imaginario negativo de la sangre de la menstruación: “La construcción del cuerpo mujer en la escritura de *Vaca sagrada* subvierte el carácter impuro de esa construcción cultural que esconde ese cuerpo que sangra que de puro escondido pareciera que no sucede” (170), habiendo antes establecido la superposición, a partir de la imagen de la sangre, del “poder del cuerpo, poder de la palabra” (170).

las palabras, el cese de la sangre implica un silencio aún más radical para quien sangra y narra:

Ya no sangraba. Supe que ya no sangraba cuando dejé de esperar la llegada de la sangre. No la esperaba pues su descenso no me producía el menor atisbo de estupor. Sangraba sí, seguía sangrando, pero únicamente como el deber físico que me imponía una repetición biológica desprovista de toda utilidad. Por inercia y desde un signo monótono me había uniformizado con los otros cuerpos que estaban obligados a acusar los signos de una herida, el costo de un nacimiento inmemorial (178).

El signo monótono es un signo asignificante; la sangre ha perdido su potencial de conjurar desde su fluir las escrituras del cuerpo que solo en ciertos momentos (y siempre fugaces) lograron suscitar el sueño de la fusión de los cuerpos. La sangre se vuelve ágrafa, mero humor que recorre el cuerpo y que en algunos días busca el exterior. Materialidad sin inscripción, el cuerpo se confunde con todos los otros cuerpos, haciendo imposible su adueñamiento. La repetición biológica es la que marca el hábito de los animales, por lo que la sangre ahora puede ser la de cualquier bestia. Sin embargo, y ahí se evidencia la paradoja de la búsqueda del goce, si este promete la falta de ley, de lenguaje, de deseo como una panacea de la inconsciencia, acá se impone la pura esterilidad. Enfermos de lenguaje, podemos buscar su abolición, pero lo que resta tras el intento sería la reiteración ciega de patrones que nos gobiernan.

Sexo y violencia son dos maneras de amenazar los confines de nuestros cuerpos. Cuerpos que buscan confundirse unos con otros, se enmarañan, se enredan, chocan, se arañan, se penetran, se abren. Los gemidos omitidos durante el acto sexual pueden confundirse fácilmente con los gruñidos de una riña. Por algo Freud reparó en lo traumático que resulta para un niño pequeño ver a sus padres entregados al acto sexual, pues sospecha que la madre está siendo maltratada por ese hombre que se empecina en arremeter contra el otro cuerpo. En la novela de Eltit, sexo y violencia son retratados como dos caras de una misma moneda. El sexo es en sí violento, incluso cuando no está acompañado de golpes. Pero, una y otra vez, también se junta con los golpes, dejando cuerpos hinchados, heridos, moretoneados. Cuerpos que salen maltrechos del encuentro con otro cuerpo, señalando así, quizás, la desesperación que produce no poder nunca saber qué

es lo que le pasa al otro cuerpo (¿Cómo siente el otro? ¿Cómo recibe el placer que intento entregarle? ¿Cuánto le duele al otro el golpe que le profeso?).

Bien sabido es que para Lacan “no hay relación sexual”. Esto, por supuesto, que no puede ni quiere decir que no exista la sexualidad, sino más bien que la ilusión de un encuentro sexual, donde el deseo de uno coincida en plenitud con el deseo del otro, es tan solo eso, una ilusión. En este sentido, y en las palabras de Braunstein, la sexualidad es “justamente, un efecto de la falla y de la falta; la sexualidad (humana, claro está) es ‘fáltica’, gira en torno de este objeto tercero que se escapa en el encuentro sexual, en torno del *plus de goce*” (131).

Ese objeto perdido, goce, ya lo sabemos a partir de las lecturas de Lamborghini y Gusmán, es inalcanzable, pero es ahí donde no habría individualidad de cuerpos, sino una sola materia primigenia, sobre la que no impera ley alguna, en la que sonidos indistintos sustituyen el lenguaje, donde el cuerpo (un cuerpo sin órganos¹⁵) no tiene límites, no marca la frontera entre un adentro y un afuera.

Me atreví a todo y cuando él dijo: “Francisca”, ni siquiera le creí. No era yo. Era la cordera, no era yo. Era mi mano bajando y subiendo. Mi dedo índice. Mi dedo del corazón haciendo una desesperada declaración de amor con la uña. No estuve quieta. Sentí que un cazabombardero entraba enloquecido por mis piernas abiertas. Sentí cómo una estaca que venía a meterse a mi ojo derecho para cegarme, se desviaba a último momento y se incrustaba entre mis piernas. Sentí que la uña del dedo del corazón horadaba una pared de cemento. Un aserradero, el aspa de una hélice. Se lengua, con certeza, se preparó para operar. La cama no paró de crujir, la cama retumbaba con el sonido de una mujer escandalizada por lo que estaba sucediendo. El embrutecimiento de mi cuerpo había perdido la óptica del terror (96-97).

Nombres que se desprenden de quien supuestamente señalan, identidades que se desmoronan, un acto sexual con otro que es al mismo tiempo un acto masturbatorio, el placer que es simultáneamente dolor, o, si se prefiere, viceversa, un ojo que

¹⁵ En su lectura de la novela, Kemy Oyarzún repara en el motivo del ojo picoteado y propone: “Disperso por todo el texto, el ojo es perforación ocular, carne abierta. Sin el ojo roto, no habría exterioridad posible; solo agujeros negros y superficie agujereada” (261).

peligra de cegarse con una estaca que se vuelve pene penetrante, una mujer voyeur, un cuerpo que no distingue entre sexualidad y violencia. La búsqueda de traspasar el deseo y sus leyes, y el vacío infinito que queda tras tener que tomar consciencia de que el goce no será nunca sino una idea que nos remite a las amarras del lenguaje¹⁶.

4.2. Vaciamiento del signo

La relación sexual no existe y es por su inexistencia que emerge la sexualidad. Esta es, entonces, un efecto de la falta, de la falla. La sexualidad, en conjunto con el deseo, nacen producidos por la ley, que aparece con el lenguaje. Estamos enredados en la sexualidad, porque estamos sometidos al orden simbólico. La sexualidad y el lenguaje –leyes del deseo y leyes de la palabra– están indisolublemente unidos. El mismo cuerpo está, entonces, apegado a las palabras que reconocen sus contornos y regulan su comportamiento (el Síndrome de Tourette hace entrar en escena esa palabra-cuerpo de formas inesperadas y sentenciadas).

Desde el comienzo de *Vaca sagrada* amenaza el peligro de la pérdida de la palabra significativa, de su capacidad de otorgar sentido, de ordenar el mundo, de organizar los cuerpos: “Después de tanto esfuerzo he perdido el hilo razonable de los nombres y se han desbandado todas mis historias” (11). Como esos pájaros (pájaros hitchcockeanos, sin duda) que revolotean en manadas por las páginas de la novela, apareciendo y desapareciendo, haciendo sentir el batir violento de sus alas, como una oscura fuerza que amenaza con arrastrarlo todo consigo (¿A dónde vuelan los pájaros? ¿Acaso a ese Sur mítico e imposible al cual emigró –cuál pájaro– Manuel?). ¿Cómo contar una historia sin un hilo? Un hilo que señale un camino, una traza para un sentido posible. Todos los sentidos están en fuga: “No habría forma de detallar lo que fueron esos días, porque esos días no pueden

¹⁶ En su análisis de *Vaca sagrada*, Fernando Moreno propone una lectura a la que esta aproximación se siente cercana. Moreno insiste en que la novela es, finalmente, una que, atravesando los cuerpos, termina enredada en el lenguaje y sus fronteras: “La transgresión es una actividad que crea y posee su espacio y se proporciona un lenguaje. Un lenguaje que se vuelca sobre sí mismo y se refleja, cuestionando sus propios límites, como una luz que surge y que designa el vacío desde donde procede y al que arrastra todo lo que ilumina [...]. La experiencia de los límites se concreta en el movimiento del lenguaje, cuando dice que lo que no se puede decir” (169).

ser contenidos por las palabras. No existe la menor manera de explicar cómo se empiezan a desbandar los signos” (41).

¿A qué asistimos, entonces, como lectores, si no es a un intento que se sabe fracasado de antemano, el intento de narrar una historia?

Nos encontramos con retazos narrativos, jirones de escenas que no terminan por configurar una obra completa. Fragmentos donde las palabras y los cuerpos se superponen y confunden, donde, finalmente, ninguno de los dos –ni palabra ni cuerpo– son posibles. Los cuerpos más bien intentan superar las palabras, estas se difuminan ante el arremetido de la violencia, y dejan un enjambre de cuerpos-palabras que caen rendidos tras el intento de escabullir las leyes que los constituyen: “Cuando eso sucede, las palabras pierden todo su sentido, o quizás no. Algunas veces las dos [¿madre e hija?] nos aferramos a las palabras, como si el habla hubiera podido retroceder hacia la vida los avatares de su cuerpo” (156). Figura paradójica, que implica la palabra como un camino hacia el cuerpo, cuando es, precisamente, la palabra que, al mismo tiempo, nos separa radicalmente de un cuerpo pre o paralingüístico. Lo que queda finalmente es la palabra, la pura palabra, palabra agobiante, pues no podemos pensar y ser fuera de ella. Al terminar la novela, la narradora admite su sujeción indefectible al lenguaje: “Con la visión nublada me supe dueña de un animal paralizado a punto de sucumbir. Entendí que jamás había existido nada de lo que figuré y que yo había inventado un conjunto de nombres para combatir el vuelo de los pájaros e inventar para mí una historia con un final que se hiciera legible” (184).

La novela de Diamela Eltit se juega en los enrevesados vaivenes de cuerpos y palabras: cuerpos que se fugan unos hacia los otros, para confundirse y poder rebasar sus límites. En un vano y fallido intento de asomarse a los imperios del goce, los cuerpos anhelan atentar contra las leyes que los fundan y regulan. A través de la sangre (escritura otra), la violencia y el vino (que hace bajar la guardia), se desescribe el deseo, que vuelve disponibles unos cuerpos a otros, jerarquizándolos. No obstante, lo que queda tras esa arremetida de los cuerpos, es solo un ciego e insoportable vacío. Es este mismo abismo el que se abre frente a las palabras y amenaza con tragárselas. El signo se descompone y peligra su capacidad de significar. Si bien los cuerpos parecen ser

el modo de desactivar las leyes del lenguaje, este se termina por imponer. La sentencia de Braunstein es clara al afirmar: “Es un hecho que la ruta que lleva al goce está atrancada y que debe tomarse el desvío de la palabra, salir del goce del cuerpo y entrar en el deslizamiento de los significantes, de uno en otro, buscando el elusivo punto de capitonado” (90).

5. Enfermos de lenguaje (a modo de conclusión)

Somos en tanto hablamos, en tanto que estamos sometidos al orden simbólico. El lenguaje es nuestra condición fundante e implica la instauración de la ley del padre que ordena el deseo y la palabra. La configuración de un goce, previo y más allá de la ley y del lenguaje, es una construcción a posteriori que señala que somos seres en falta. Esa falta, eso sí, es constitutiva de nosotros y genera la subjetividad desde la cual somos capaces de formular la idea de goce. Estructura, entonces, de paraíso perdido, el goce emerge cuando está irremediamente perdido, y es esa pérdida la que nos configura.

Los textos de Gusmán, Lamborghini y Eltit emprenden un viaje por el lenguaje para deslizarse por sus sinuosidades, intentando atrapar gozosamente algo que permanentemente se escapa del lenguaje y retrotrae indefectiblemente a él. Atrapadas en el lenguaje, hechas de palabras, las narrativas luchan con y contra la lengua que les da vida, reiterando de este modo un recorrido imposible que busca arribar al goce. Las páginas se colman de fluidos corporales –sangre, semen, orina, excrementos, vómito–, como si estos pudiesen convertirse en tintas alternativas para instaurar el dominio de otro lenguaje. Parecieran hablar los cuerpos, y estos buscan, de una forma desenfrenada que no termina por señalar otra cosa que la imposibilidad y la desesperación, extralimitarse. Salirse de sí para entrar en otro (u otros), mezclarse, confundirse y contagiarse, para ser un solo cuerpo, o más bien ninguno, para volver a ser materia flotante cobijada por el útero materno, ahí donde las palabras no existían ni eran necesarias. El paraíso sería un lugar sin lenguaje, porque imperaría la coincidencia de todo. La palabra señala la escisión, así como el cuerpo implica nuestra radical diferencia con el otro. Los excesos de los cuerpos que pueblan las páginas de las tres obras leídas decantan en excesos del lenguaje, pero solo para

terminar mostrando que las palabras no son otra cosa que las palabras, y que estamos atrapados por ellas, condicionados por ellas, no hay escapatoria de ellas. Estamos enfermos de ellas, enfermos de lenguaje, pero solo somos a partir de y en esa enfermedad.

Volvamos a las imágenes que dan inicios a estas disquisiciones: el Síndrome de Tourette, pensado desde una dimensión, llamémosla (a falta de palabras), poética (y no médica), parece combatir esta enfermedad del lenguaje, pensado como fundador de la ley del deseo y la instauración del orden simbólico: el cuerpo se contornea de formas inesperadas e involuntarias, suspendiendo las regulaciones que norman sus movimientos; brotan palabras que burlan las leyes del sentido, interrumpiendo las reglas semánticas y sintácticas. Lo que aflora ahí es una lucha (similar a la que emprenden los autores de *El fiord*, *El frasquito* y *Vaca sagrada*) contra las amarras de los límites que nos constituyen. El intento de asomarse a un goce que es pura indistinción, supresión de la individualidad y la subjetividad, silenciamiento de la palabra. Camino, sin embargo, imposible de recorrer, no hace sino devolver los gestos de insurrección al propio cuerpo y la condición del lenguaje.

Bibliografía

Braunstein, Néstor. *El goce*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

Cobas Carral, Andrea. “Decir lo indecible. Violencia política y hermetismo en la escritura de Luis Gusmán”. *Cuadernos Lírico* [En línea], 17/2017. Puesto en línea el 06 diciembre 2017, consultado el 8 octubre 2020. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/3946>.

Eltit, Diamela. *Vaca sagrada*. Santiago de Chile, Editorial Planeta, 1991.

Freud, Sigmund. “Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre”. *Obras Completas*. Tomo IX. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey. Trad. José Luis Etcheverry. Madrid/Buenos Aires, Amorrortu, 2007.

García, Germán Leopoldo. “‘El frasquito’: una novela familiar”. *Nuevos Aires*, n.º 10, abril, 1973, pp. 79-86.

Giordano, Alberto. “Literal y El frasquito: las contradicciones de la vanguardia”. *Revista de Lengua y Literatura*, años 9-11, n.º 17-22, 1997, pp. 137-142.

Gusmán, Luis. *El frasquito*. Buenos Aires, Edhasa, 2009.

Lamborghini, Osvaldo. “El fiord”. *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires, Mondadori, 2011.

Lacan, Jacques. *Seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1995.

Lacan, Jacques. “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”. *Escritos 2*. México, Siglo XXI, 2008.

Libertella, Héctor. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

Moreno, Fernando. “Vaca sagrada: goce y transgresión”. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Juan Carlos Lértora (ed.), Santiago de Chile, Para Textos / Editorial Cuarto propio, 1993, pp. 167-184.

Muñoz, Pablo D. “Goce y pulsión”. *Revista Universitaria de psicoanálisis*, 18, 2018, pp. 15-25.

Nancy, Jean-Luc. *El intruso*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

Olea, Raquel. “El cuerpo-mujer; un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit”. *Revista Chilena de Literatura*, 42, 1993, pp. 165-171.

Oyarzún, Kemy. “Cuerpo, escritura y biopoder en *Vaca sagrada* de Diamela Eltit”. *Revista Chilena de Literatura*, 97, 2018, pp. 245-268.

Peller, Diego. "Lacanismo literal". *Boletín 16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* [En línea], 2011. Consultado el 8 de octubre 2020. https://ahira.com.ar/estudios-criticos/?rh-study_author=Peller%2C+Diego.

Sacks, Oliver. *The Man who Mistook his Wife for a Hat and Other Clinical Tales*. New York, Simon & Schster, 1987.

Schleifer, Ronald. "The Poetics of Tourette Syndrome: Language, Neurobiology, and Poetry". *New Literary History*, vol. 32, n.º 3, 2001, pp. 563-584.