

SEMEJANTES EXTRAÑOS:

Traducción comentada de *O sujeito e seu texto*,
de Teresa Palazzo Nazar

Alba Escalante

Alba Elena Escalante Alvarez

**SEMEJANTES EXTRAÑOS:
TRADUCCIÓN COMENTADA DE
O SUJEITO E SEU TEXTO,
DE TERESA PALAZZO NAZAR**

Tese submetida ao Programa
de Pós-graduação em
Estudos da Tradução da
Universidade Federal de
Santa Catarina para a
obtenção do Grau de Doutor
em Estudos da Tradução

Orientador: Prof. Dr. Walter
Carlos Costa
Coorientador: Prof. Dr.
Pedro Heliodoro Tavares

Florianópolis
2015

**Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca
Universitária da UFSC.**

Escalante, Alba

Semejantes extraños : tradução comentada de O sujeito e seu texto, de Teresa Palazzo Nazar / Alba Escalante ; orientador, Walter Carlos Costa ; coorientador, Pedro Heliodoro Tavares. - Florianópolis, SC, 2015.

394 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução. 3. Psicanálise. 4. Português. 5. Espanhol . I. Costa, Walter Carlos. II. Tavares, Pedro Heliodoro. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

Alba Elena Escalante Alvarez

**SEMEJANTES EXTRAÑOS: TRADUCCIÓN
COMENTADA DE *O SUJEITO E SEU TEXTO*,
DE TERESA PALAZZO NAZAR**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do Grau de Doutor e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 07 de julho de 2015.

Prof.^a, Dr.^a Andréia Guerini,
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof., Dr. Walter Carlos Costa
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a, Dr.^a Patrícia Ramos Reuillard
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul

Prof., Dr. Pedro Heliodoro de Moraes
Branco Tavares
Coorientador
Universidade de São Paulo

Prof., Dr. Emiliano de Brito Rossi
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a, Dr.^a Martha Pulido
Universidade Federal de Santa Catarina
Universidad de Antioquia

Prof.^a, Dr.^a Alessandra Oliveira Harden
Universidade de Brasília

Prof., Dr. Carlos Augusto M. Remor
Universidade Federal de Santa Catarina

RESUMEN

A partir de la traducción al español del libro *O sujeito e seu texto* (Palazzo Nazar, 2009), en este trabajo se discuten temas que competen al encuentro entre dos campos: los estudios de la traducción y el psicoanálisis. Por medio de la práctica del comentario, se desarrollan aspectos específicos de la traducción de una producción psicoanalítica lacaniana, gestada en suelo brasileño, en lo referente al léxico y al tratamiento de la intertextualidad. Como esto ocurre entre lenguas próximas, el ángulo de la problemática permite revelar marcas de ese tránsito y de aquel dejado por lenguas y epistemologías consustanciales al psicoanálisis y a su historia construida gracias a la traducción.

Palavras-chave: Traducción. Psicoanálisis. Léxico. Intertextualidad. Portugués. Español.

ABSTRACT

Based on the process of translating *O sujeito e seu texto* (Palazzo Nazar, 2009) into Spanish, this work discussed issues concerning the meeting of two fields: translation studies and psychoanalysis. Through the practice of commentary, we analyze specific aspects of the translation of this text, part of the Lacanian psychoanalytic production in Brazil, in relation to the lexicon and treatment of intertextuality. As this occurs between similar languages, the angle of the problem can reveal marks of both this transit and those left by languages and epistemologies intrinsic to psychoanalysis and its history built through translation.

Keywords: Translation. Psychoanalysis. Lexicon. Intertextuality. Portuguese. Spanish.

RESUMO EXPANDIDO

INTRODUÇÃO

A partir da entrada em domínio público da Obra Freudiana no ano de 2009, o Brasil, país que até esse momento contava com uma única tradução indireta do inglês, empreendeu vários projetos de tradução diretamente da língua alemã (TAVARES, 2011). Este trabalho surge nesse fértil cenário de discussões que reúne dois campos: tradução e psicanálise.

O objetivo geral desta tese é contribuir para o desenvolvimento dos estudos da tradução ao produzir e glosar a tradução em espanhol de *O sujeito e seu texto*, de Teresa Palazzo Nazar, um livro inscrito na psicanálise freudo-laciana e produzido no Brasil. Trata-se, assim, de incursionar por um território lagunar para apresentar os desdobramentos da tradução de um texto psicanalítico num viés incomum, na medida em que as línguas de trabalho são o português e o espanhol.

No primeiro capítulo é apresentado um desenvolvimento sobre os enlases e desenlaces produzidos entre tradução e psicanálise, tomando como eixo central a reflexão sobre a disciplina do *comentário*. Para tanto, é feita uma elaboração sobre a construção antitética *O narcisismo das pequenas diferenças* (FREUD, 1993 [1917] p. 195) como elemento para refletir sobre a ideia de *relação*, inerente à tradução (BERMAN, 2002, p. 17) e, em especial, sobre os desdobramentos dessa relação quando a tarefa de tradução acontece entre línguas próximas.

Também são apresentadas algumas interrogações sobre o alcance da terminologia dentro da psicanálise. Por se tratar de um campo resistente à univocidade terminológica, realiza-se um desenvolvimento sobre o tratamento do componente léxico na tradução do texto psicanalítico, incluindo elementos históricos das traduções de Sigmund Freud e Jacques Lacan, e os critérios que permeiam as escolhas léxicas nas línguas de trabalho, ambas tradutoras e difusoras da psicanálise.

É incluída também uma justificativa da escolha de *O sujeito e seu texto* (Palazzo Nazar, 2009), produção que representa uma das linhas da psicanálise de maior peso dentro do Brasil: psicanálise e arte (RUSSO, 2000, p. 53). Nesse livro, a autora

discorre sobre o conceito do *Belo*, guiada pelo de Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer e Georg W. F. Hegel e, depois, estabelece um diálogo entre elementos da teoria psicanalítica e as produções de representantes da literatura brasileira de peso internacional: Guimarães Rosa, Machado de Assis e Clarice Lispector.

Por se tratar de uma tese desenvolvida sob o nome de tradução comentada, no segundo capítulo se apresentam distribuídos em duas colunas o original e a tradução do livro de Teresa Palazzo Nazar: *O sujeito e seu texto*. Cada uma das partes do livro foi identificada com números romanos e os parágrafos são também são numerados. Este artifício é utilizado para localizar fragmentos que nortearam os comentários.

No terceiro capítulo são desenvolvidos os comentários divididos em duas partes, a primeira trata dos comentários léxicos, uma seleção de vocábulos que se apresentaram problemáticos na tradução. O outro conjunto esboça os critérios utilizados no tratamento da intertextualidade e as soluções paratextuais incluídas na tradução.

Os comentários não estão diretamente vinculados a uma eleição deliberada e antecipada de uma corrente teórica, pois eles representam o desenvolvimento discursivo e, portanto, teórico, derivado do trabalho de tradução.

OBJETIVOS

O objetivo geral desta tese é contribuir para o desenvolvimento dos estudos da tradução com a produção e glosa da tradução em espanhol de *O sujeito e seu texto*, de Teresa Palazzo Nazar.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Traçar um diálogo entre tradução e psicanálise a partir da discussão de temáticas inerentes aos dois campos.
- Discutir a pertinência do tratamento terminológico de unidades léxicas da psicanálise.
- Esboçar algumas características do estilo de Jacques Lacan sublinhando seu peso na tradução.

- Fazer uma comparação geral das traduções da obra de Jacques Lacan em espanhol e português, com ênfase em questões editoriais.
- Apresentar desdobramentos e escolhas de tradução de unidades léxicas pertencentes à psicanálise e presentes em *O sujeito e seu texto*.
- Descrever a apresentação de elementos intertextuais constituintes de *O sujeito e seu texto*.
- Apresentar os diversos critérios que permearam a escolha de novos elementos intertextuais na tradução de *O sujeito e seu texto*.

METODOLOGIA

O comentário é a metodologia utilizada neste trabalho. Trata-se da formulação testemunhal de elementos concretos surgidos da tradução. Na medida em que emerge como discurso, sai do privado ao público como fato discursivo operando em função da apresentação de resultados, o que permite configurar direcionamentos na formulação de novas reflexões de cunho teórico.

RESULTADOS

Nesta pesquisa foram estabelecidos elementos de diálogo entre tradução e psicanálise e, em função da tradução entre línguas próximas, português e espanhol, elaborou-se uma reflexão sobre a importância da tensão para diminuir os efeitos de proximidade que fazem obstáculo à tradução.

Em relação ao tratamento terminológico, dentro do campo da psicanálise, detectou-se uma forte resistência à univocidade. Isto pode ser devido a diversos fatores. Aqui foram consideradas as especificidades do campo, a dimensão oral do estilo lacaniano, a circulação de várias traduções de um único texto, especialmente no caso de Jacques Lacan, cuja obra é constantemente traduzida no médio psicanalítico como método de estudo.

Foi sublinhada a importância das palavras da psicanálise como elemento vital na teorização e desenvolvimento do campo.

Nesse sentido, na tradução de produções psicanalíticas nas línguas de trabalho, esses vocábulos são relançados e colocados em discussão. Esse procedimento, longe de ser considerado um impedimento, é essencial para o enriquecimento da disciplina.

Na comparação geral das traduções da obra de Jacques Lacan, observou-se uma presença constante de trabalhos críticos das traduções, especialmente no meio psicanalítico de língua espanhola.

As unidades léxicas selecionadas para análise na tradução de *O sujeito e seu texto* foram: intromistura, sinthoma, alíngua, escrita, fantasia/fantasma, hiância, fala-ser, falta-a-ser, semblante e só-depois. As alternativas dessas unidades léxicas, que foram escolhidas e devidamente justificadas na tradução espanhola, são respectivamente: *entrometimiento (inmixing), sinthome, lalengua, escritura, fantasia/fantasma, oquedad, hablente, falta-de-ser, semblanza e a posteriori*.

Cada um desses elementos apresenta um percurso de elaboração específico. Além de pinceladas teóricas, a análise centrou-se na consulta das diferentes opções de tradução localizadas em diversos trabalhos. Foram consultados textos paralelos, traduções, dicionários de língua e de especialidade, além de trabalhos específicos sobre a tradução dessas unidades léxicas. As soluções apresentadas na tradução correspondem ao contexto específico da pesquisa e do texto em questão. Os critérios de escolha não obedeceram a padrões fixos, mas a uma série variada de considerações.

A intertextualidade trabalhada na tradução e nos comentários desta pesquisa esteve dirigida às citações entre aspas. Nos comentários foram descritos os critérios que permearam cada uma das escolhas e nas consequências dos transplantes de textos operados na tradução.

Foi realizado um levantamento de diversas traduções de textos filosóficos e literários citados em *O sujeito e seu texto*. Tendo em vista que em muitos casos havia várias traduções que poderiam ser utilizadas, os critérios de escolha foram trabalhados de forma singular, derivando em uma versatilidade de apreciações dependendo do caso específico.

Palavras-chave: Tradução. Psicanálise. Léxico. Intertextualidade. Português. Espanhol.

SUMARIO

1	INTRODUCCIÓN.....	15
2	TRADUCCIÓN Y PSICOANÁLISIS: ENLACES Y DESENLACES.....	25
2.1	EL LUGAR DEL COMENTARIO	25
2.2	SEMEJANTES EXTRAÑOS: EL NARCISISMO DE LAS PEQUEÑAS DIFERENCIAS.....	35
2.3	¿UN LÉXICO PSICOANALÍTICO?.....	40
2.4.	TRADUCCIONES OFICIALES Y OFICIOSAS DEL ESTILO LACANIANO.....	58
2.5.	TRADUCIR <i>O SUJEITO E SEU TEXTO</i>	74
3	TRADUCCIÓN AL CASTELLANO DE <i>O SUJEITO E SEU TEXTO</i>	85
4	COMENTARIOS DE UNA TRADUCCIÓN	267
4.1	BASES PARA EL TRATAMIENTO DEL LÉXICO	268
4.2	EL LÉXICO EN LA TRADUCCIÓN DE <i>O SUJEITO E SEU TEXTO</i>	275
4.2.1	<i>Gozo</i> - goce.....	276
4.2.2	<i>Intromistura</i> – entrometimiento (inmixing)	281
4.2.3	<i>Sinthoma</i> – sinthome	286
4.2.4	<i>Alíngua</i> – lalengua.....	290
4.2.5	<i>Escrita</i> – escritura.....	297
4.2.6	<i>Fantasia/fantasma</i> – fantasía/fantasma	301
4.2.7	<i>Hiância</i> – oquedad.....	304
4.2.8	<i>Fala-ser</i> – hablente.....	310
4.2.9	<i>Falta-a-ser</i> – falta-de-ser.....	315
4.2.1	<i>Osemblante</i> – semblanza	318
4.2.1	<i>Isó-depois</i> – a posteriori.....	321
4.3.	LA INTERTEXTUALIDAD EN <i>O SUJEITO E SEU TEXTO</i>	327

4.3.1	Citasy referencias en <i>O sujeito e seu texto</i>	330
4.3.2	Referencias y citas en la traducción de <i>O sujeito e seu texto</i>	333
4.3.2.1	Immanuel Kant.....	342
4.3.2.2	Arthur Schopenhauer	344
4.3.2.3	Georg W. F. Hegel.....	346
4.3.2.4	João Guimarães Rosa.....	352
4.3.2.5	Joaquim Maria Machado de Assis	355
4.3.2.6	Clarice Lispector.....	357
5	CONSIDERACIONES FINALES	364
	REFERENCIAS	370

1 INTRODUCCIÓN

El surgimiento de varios proyectos de traducción de la Obra Freudiana en Brasil, emprendidos a raíz de su entrada en dominio público en el año 2009 (TAVARES, 2011, p. 17), ha propiciado un escenario de fértiles discusiones congregando dos campos: traducción y psicoanálisis.

Efectivamente, se trata de una interfaz, palabra de origen inglesa referida a la frontera común entre dos aparatos o sistemas independientes que utilizo para identificar el territorio marcado por una relación y, por tanto, un extrañamiento o tensión constante entre estos espacios y sus agentes. Estos últimos son representados tanto por los promotores directos dedicados al oficio de traducir o psicoanalizar, como por aquellos que se dedican a ambas tareas. El territorio epistemológico en el cual circulan estos saberes, permite el ejercicio dialéctico al cual se adhieren diversas perspectivas de análisis.

En este marco general, el objetivo de esta tesis es contribuir al desarrollo de los Estudios de la Traducción al producir y glosar la traducción castellana de un texto inscrito en el psicoanálisis freudo-laciano y producido en suelo brasileño. Se trata de incursionar en un territorio lagunar, a partir de la metodología del comentario, para sumar al debate entre traducción y psicoanálisis, aspectos específicos que confluyen en la traducción entre lenguas cercanas.

El terreno del comentario de la traducción de textos psicoanalíticos ha privilegiado el trabajo sobre la obra del fundador y, de forma más reciente, aunque sin la misma sistematicidad, de Jacques Lacan. No se trata de que el tema se haya agotado, al contrario, la riqueza de los trabajos instiga a la exploración de nuevas vías y a la retomada de temas como el mito de la armonía entre lenguas como el español y el portugués.

En psicoanálisis asistimos a un momento de virulento intercambio entre psicoanalistas fuera de los límites estrictos de Europa y Estados Unidos. Un psicoanálisis, que como observa Tavares (2011, p. 64), es “mucho más renovado, vivo y actuante” en Iberoamérica gracias a los esfuerzos por congregarse en eventos como la *Reunión Lacano-Americana* y *Convergencia* a las muchas instituciones que actúan en estos países.

Esa coyuntura aumenta de forma natural el flujo de las traducciones entre lenguas como el español y el portugués,

tributarias, vía traducción, de las grandes obras que soportan al psicoanálisis. Podemos decir que ahora nos leemos más, aunque ello no signifique que nos leemos mejor. Eso se debe al silencio en relación a la traducción de las producciones de estos agentes, comprensible porque el descuido sobre el tema se soporta en los mitos que nos reúnen/separan. Es casi la misma cosa y, en ese casi la misma cosa, la traducción como disciplina se presenta para desenmascarar malentendidos y para llamar a la consideración de los desdoblamientos que se producen en el enlace/desenlace de semejantes extraños.

Por tratarse de un trabajo académico, el intercambio, o el contrabando de saberes, se pone en marcha desde una perspectiva distinta a la, tantas veces cuestionada, inclusión del psicoanálisis en la universidad. Aquí, reunir implica coincidir, pero también ventilar la riqueza y profundidad de las divergencias.

En el establecimiento de un marco de enlaces y desenlaces entre traducción y psicoanálisis, localizamos las primeras coordenadas en el trabajo del inventor de este último campo, Sigmund Freud. En su obra, es posible hallar una serie de palabras semánticamente relacionadas con el acto de traducir, e inclusive el vocablo *Übersetzung* que traduce *traducción*, o bien, *Übertragung* comúnmente vertido como transferencia. Un solapamiento evidente que se presta a la ilusión de pretender en Freud luces sobre la traducción, cuando se refiere al texto del inconsciente.

Por otro lado, el inconsciente estructurado *como un* lenguaje, como nos lo presenta Lacan, se encaja también en esa línea. Cabe la pregunta: ¿qué texto y qué lenguaje? La omisión puede forzar la equivalencia, derivando en el equívoco de considerar *texto, lenguaje, traducción, transferencia* en cualquiera de estos campos, sin las especificidades inherentes a cada uno. Todo en un mismo saco, tentación natural cuando lo que tenemos a disposición para hablar de psicoanálisis o de traducción es el recurso simbólico. Quizás, confundir la trama sea un paso necesario para después diferenciarla.

Advierto aquí un peligro y una necesidad, pero es quizás esta última, la necesidad, la que deba convocarnos para retomar una asignatura pendiente dirigida a la creación de una pauta que le dé continuidad a las investigaciones que conjugan estos campos. Mucho ya se ha dicho, pero hay otro tanto por decir y reescribir a

fin de esbozar con mayor agudeza las discusiones que engrosan ambas epistemologías.

Ahora bien, en medio de copiosas discusiones, no podemos olvidar que el psicoanálisis, de cuna austríaca, existe gracias a la traducción de sus textos y ello implica tanto los aciertos como la suma de sus equívocos. Esto lo sabía Freud, y lo sabía porque él mismo, así como muchos de los grandes pensadores que han construido las bases de la cultura occidental, se dedicó a traducir. Braunstein (2012, p. 12) va a referirse a esa faceta de la vida de Freud con un catálogo que incluye nombres como el de Stuart Mill, Sófocles, Virgilio y Cervantes, además de Charcot, antecedente de la disciplina que lo haría un inventor. ¿Hambre de conocimiento? ¿Opción para matar el tiempo? Sin duda, pese al aburrimiento que le supuso a Freud su temporada en el servicio militar obligatorio (GAY, 1989, p. 61), él estaba al tanto de los beneficios y de las posibilidades de esta práctica que daba luces y oscuridades al enigma del lenguaje.

También supo Freud dedicarse a promover la traducción de su obra y a estimular el trabajo de sus traductores. Tenemos constancia de ese gesto gracias a la misiva fechada en Viena el 7 de mayo de 1923, en la cual Freud le dirige elogiosas palabras al encargado de verter su obra en el idioma de Cervantes:

Sr. D. Luis López Ballesteros y de Torres.
Siendo yo un joven estudiante, el deseo de leer el inmortal «Don Quijote» en el original cervantino, me llevó a aprender, sin maestros, la bella lengua castellana. Gracias a esta afición juvenil puedo ahora —ya en edad avanzada— comprobar el acierto de su versión española de mis obras, cuya lectura me produce siempre un vivo agrado por la correctísima interpretación de mi pensamiento y la elegancia del estilo. Me admira, sobre todo, cómo no siendo usted médico ni psiquiatra de profesión ha podido alcanzar tan absoluto y preciso dominio de una materia harto

intrincada y a veces oscura (FREUD, 1923).

Fue el destinatario de esta carta, Luis López-Ballesteros y de Torres, quien le proporcionó al público hispano la primera oportunidad, en la temprana fecha de 1922 de comenzar a leer gran parte de la obra freudiana en esa lengua. No podemos omitir que el impulsor de tal emprendimiento fue Ortega y Gasset, “profundo conocedor del alemán y autor de uno de los textos más incisivos que se escribieron sobre traducción antes de 1940” (BRAUNSTEIN, 2012, p. 22).

Relevante es también que, a diferencia de lo que ocurrió en otros países, en esa misma lengua, nos vimos beneficiados con un segundo trabajo de traducción, esta vez emprendido en tierras latinoamericanas por el autodidacta José Luis Etcheverry.

Freud también nos legó un texto a ser traducido y este ejercicio, en cada lengua, territorio y época, ha significado una práctica de exégesis, tanto por parte de los lectores como de los traductores. Con la traducción del psicoanálisis se creó un nuevo modo de leerlo y practicarlo “engendrado en una inagotable literatura del comentario” (BRAUNSTEIN, 2012, p. 24).

Jacques Lacan supo sacarle partido a esto; no ahorró elogios y especialmente críticas sobre problemas localizados en las traducciones de textos freudianos, y contribuyó significativamente en el desarrollo de la accidentada versión francesa de las obras inaugurales. Esa praxis, extendida a producciones médicas, filosóficas y literarias, muchas de las cuales representan verdaderos íconos de lo intraducible, estuvo acompañada del ejercicio de la traducción misma. Roudinesco (2000, pp. 292 - 293) registra algunas de esas producciones y además, nos relata con lujo de detalles un turbio capítulo sobre el destino de la traducción de un libro de Melanie Klein que Lacan, habiéndose ofrecido a traducir, le había delegado una parte a uno de sus pacientes con la intención de asumirla como suya. La noticia le llegó a Melanie Klein y Lacan nunca admitió el hecho. Ese truculento episodio marcó la ruptura definitiva de Klein y sus discípulos con el psicoanalista francés.

Durante los largos pasos de su enseñanza, Lacan articuló todo un andamiaje teórico siguiendo con lupa los pasos freudianos y, al agregarle elementos de otras disciplinas pujantes de su tiempo, abonó el terreno para formar una legión heterodoxa de

seguidores que lo traducirán a él buscando llegar a los puntos definitivos de su legado.

Con sus textos, Lacan nos dejó un mar para sumergirnos en los límites infinitos de la traducción. La presencia de construcciones neológicas, su prosa idiosincrática y el constante pulso entre lenguas, convocan varios nombres devotados a esta tarea. Esa es una curiosa diferencia en relación a la obra freudiana, ¿cuántos son los traductores de Lacan?

Vía traducción, el psicoanálisis freudo-lacanian circula como bien cultural en las más diversas lenguas y, a esta altura, las producciones de sus discípulos, seguidores o desertores, simpatizantes o contrarios, también pasan por esa tarea. ¿Son iguales los desafíos que tales producciones le presentan al traductor? ¿Qué pasa al traducir textos psicoanalíticos entre lenguas que no son ni la freudiana ni la lacanianiana?

Decir lengua freudiana o lacanianiana puede parecer un desatino pero, en realidad, el psicoanálisis nació marcado por una tendencia a la subversión. Más que subvertir, el psicoanálisis hace su versión de las cosas, de las palabras, de las lenguas. Por ello, hablar de la lengua de Freud y de Lacan significa reconocer de antemano el peso que ciertas palabras, tomadas de la lengua común, adquirieron una vez anidadas en sus textos.

La oportunidad de contar con traducciones en otras lenguas permite que uno se forme leyendo en la de su preferencia. Así, no es necesario tener conocimientos de alemán o de francés para iniciarse en el estudio del psicoanálisis. Ese camino andado sufre un choque cuando después de acostumbrar el oído al *sicoanálisis*, con una *p* hasta el momento decorativa, empiezas a escucharla. ¿Cuál es el impacto que produce el cambio de lenguas en la formación del psicoanalista?

El trauma de la lengua, reeditado en el trauma de la adquisición de otras, es todo un tema para el psicoanálisis. Este no será el espacio específico de su desarrollo, pero forma parte del marco singular de mi propia formación.

Aún descolocada por los efectos que suponen cortes radicales en la vida de cualquier persona, tales como el cambio de país y de idioma, Brasil fue lugar de reencuentro con el psicoanálisis, esta vez en femenino: *a psicanálise*. Esto modificó el curso de mi tímida formación iniciada en los espacios que habían acogido a Jacques Lacan en su primera y última visita al territorio latinoamericano.

De Caracas a Rio de Janeiro, 1998. Como el coqueteo con el psicoanálisis lo seguía por la invitación de un psicoanalista argentino radicado en esa ciudad, me entretenía al observar a los colegas brasileños deseosos por localizar, en el volumen XXI de la editora Imago, el fragmento versionado oralmente por el conductor del grupo que, a su vez, lo extraía del también volumen 21 de Amorrortu Editores.

De Río de Janeiro a Brasilia, 2005. Allí se acabó la fiesta, y era yo la que se perdía por no seguir la versión brasileña a la que resistí, no solo por su bien o mal fundamentada mala fama, sino porque ese gesto implicaría dar un paso más serio en el proceso de mi formación, un paso para alejarme de la hostil comodidad de mi lugar de extranjera del psicoanálisis. En ese escenario, observaba con espanto y admiración a los otros tachando casi instintivamente el vocablo *instinto*, y colocando en su lugar *pulsão*. La experiencia se repetía con el mismo *Malestar en la cultura*, otra vuelta de tuerca en la cual recuperaba la mítica memoria de su primera lectura en los alejados años 80 en la universidad, primer paso hacia la contaminación.

Estudios de Freud y Lacan en portugués, clínica en portugués, supervisión en portugués y, también, en esa otra lengua, el tránsito por la experiencia del diván en la que se ponen en juego para decir y tropezar las dos lenguas, tan parecidas y al mismo tiempo, tan diferentes. Así, vencida por ese extraño objeto del deseo, armaba piezas en el andamiaje de mi formación en Brasil en la que se intercalaban las incursiones, a veces solitaria y otras compartida, del cotejo de versiones y de algún ejercicio de traducción impuesto por la necesidad de penetrar en los documentos, todo ello fundamentalmente en dos lenguas, español y portugués, par que forma parte del habitual circuito de traducción en este campo.

Este registro anecdótico sirve para localizar el contexto en que se comenzó a gestar la presente investigación. La extrema dificultad de la tarea, siempre de la mano de la traducción, sirvió, no sólo como vía para la incursión en la materia específica, sino para despertar un interés especial en la traducción de textos psicoanalíticos entre lenguas próximas.

¿Cuáles son los retos que enfrenta el traductor de textos psicoanalíticos producidos en lenguas diferentes al alemán de Freud o al francés de Lacan? ¿Qué elementos de las traducciones, y de los comentarios provenientes de estas, lanzan luces u

oscurecen la labor en otras lenguas? ¿Cuáles son los trazos que se revelan, vía traducción, de las producciones psicoanalíticas escritas en otras lenguas? ¿Qué sucede cuando lo que está en juego son lenguas tan cercanas?

Todas estas preguntas tejen los hilos de la investigación. No obstante, para una mejor formulación, es necesario recordar, al intentar responderlas, una verdad de Perogrullo: la historia del psicoanálisis y de sus traducciones en Brasil y en los países de Hispanoamérica no es la misma, pero es en esa misma historia donde se hallarán puntos de entrecruzamiento.

Esto nos lanza en la siguiente hipótesis de trabajo: por ser la traducción una actividad que permite desarrollar los textos en juego, el comentario sobre elementos de una producción brasileña traducida al castellano permitiría revelar sedimentos de las especificidades traductorales involucradas en su elaboración. Ello ocurrirá tanto en el texto que nos convoca a traducir como en la traducción misma puesto que, traducir, en estricto sentido es relación (BERMAN, 2002). Relación implica considerar los efectos de uno y otro lado, entre lenguas y textos, directa e indirectamente involucrados. Uno y su semejante, con lo que ello implica, a saber, confundirse y a la vez diferenciarse. Amor y odio, violencia y reconciliación, esta vez, entre hermanos. Relación alambicada, residuos que podrán ser reutilizados, o descartados por nocivos, para alimentar otros suelos.

Ello promueve una ruta que podrá sumarse al ya copioso volumen de intercambios existente entre Brasil y aquellos países hispánicos en los cuales el psicoanálisis sigue mostrando vigor, como es el caso de la vecina Argentina, por mencionar al hermano más *entrañable/extrañable*.

Esa hipótesis que supone la traducción como relación es un locus para trabajar lo que Freud denominó *narcisismo de las pequeñas diferencias*, expresión utilizada en su comunicación presentada ante la Sociedad Psicoanalítica de Viena el 12 de diciembre de 1917, *El tabú de la virginidad*, y retomada en otros textos como *El malestar en la cultura* (1930) –marco de mi historia personal– y *Moisés y la religión monoteísta* (1939).

Con esa expresión profundamente paradójica, Freud intentó trabajar un tema crucial en su época y muy vigente en la nuestra, a saber, la intolerancia estructural del hombre en relación al semejante. Esta referencia nos remite directamente a temas

inherentes a la traducción, especialmente en el caso de lenguas tan cercanas como las que protagonizan este trabajo.

Esa violencia ejercida en la tensión del traslado, en su embate eterno por la estabilidad nunca alcanzada o sólo acabada por la religión o el cansancio (BORGES, 1996), resuena con algunos de los planteos del teórico y traductor Antoine Berman (2002; 2007), quien, además, utilizó claras referencias psicoanalíticas en el desarrollo de sus reflexiones, sino, ¿cómo explicar la tentación/tendencia de dar primacía a una lengua u otra lengua, a uno u otro texto, negando con ello la dimensión estructural del conflicto? ¿Cómo se reedita la violencia del mítico Dios que destruyó Babel? Violencia del ser hablante, arrancado de la naturaleza en su entrada al reino civilizatorio de lo simbólico. La traducción elude y, paradójicamente, se asienta en el encuentro dialéctico de semejantes-diferentes.

El psicoanálisis freudo-lacaniano, sostenido en este mismo tipo de elaboraciones, debe ser entendido aquí también como un bien cultural cuya circulación y actualización se debe, fundamentalmente, a la tarea del traductor. No es casual que los psicoanalistas recurran con tanta frecuencia a la problemática del uso de ciertas palabras o construcciones en diversas lenguas, y se empeñen en mostrar cuál es su posición al elegir tal o cual modo, especialmente si circulan fuera de la parroquia.

El psicoanalista trabaja con el peso de las palabras, su material está hecho de la *talking cure*, pero también trabaja con una jerga propia de psicoanalistas que se caracteriza por ser muchas veces desencontrada.

Constitutivo de la disciplina son también los éxodos, exilios obligados o traslados voluntarios. Da igual pensar en los motivos si nos detenemos en ese rasgo entre lenguas, países, grupos, uniones y rupturas. Así se ha erguido la ciencia del inconsciente. En su haber, circulación entre lenguas, rasgo muchas veces recalcado por la dificultad de soportar los avatares inherentes a ese convivir con una diferencia permanentemente subrayada y, al mismo tiempo, negada.

En el segundo capítulo de esta tesis presento, como marco general para el desarrollo de enlaces y desenlaces entre traducción y psicoanálisis, una reflexión sobre la disciplina del comentario. Posteriormente, enriquezco ese modo de operación con una elaboración sobre *el narcisismo de las pequeñas diferencias* para subrayar el caso específico de las lenguas de trabajo, en función

de la idea de *relación* inherente a la traducción. Se trata de un desarrollo que carece de ambición, y cuya importancia radica en haber sido caldo de cultivo para el trabajo de traducción del libro: *O sujeito e seu texto*.

Posteriormente, encamino la discusión hacia una interrogación sobre la existencia de un léxico psicoanalítico. Allí, ofrezco un panorama sobre estado inacabado del tema. Presento algunas aproximaciones sobre el flujo de las traducciones de los textos freudianos y lacanianos en Brasil e Hispanoamérica, y menciono algunas circunstancias históricas que han permeado la construcción del circuito de la traducción del texto psicoanalítico, con énfasis en los momentos en los cuales su tránsito se ha visto cortocircuitado o ha protagonizado, por la traducción, cortocircuitos. En este sentido, y dado que la traducción del texto laciano se presentó como de vital importancia para pensar en el traslado de textos suscritos a esta vertiente, me detengo en algunos de los rasgos del estilo Lacan, en función de las diversas lecturas y destinos, vía traducción oficial u oficiosa, que han tenido sus seminarios y Escritos.

Como pauta se tratarán algunos problemas generales de la traducción del texto psicoanalítico freudo-laciano, como es el caso del léxico que compone el decir, o la jerga de los psicoanalistas, y el tratamiento del linaje epistemológico de saberes y lenguas diferentes.

Finalmente, para cerrar el capítulo, se presentan los motivos que me llevaron a elegir, entre muchos, *O sujeito e seu texto* de Teresa Palazzo Nazar como representante de la producción psicoanalítica brasileña laciana. Esa contextualización, además de diseñar algunas de las formas de operación del psicoanálisis brasileño en la contemporaneidad, coloca el trabajo de la autora en una línea de pensamiento que, desde mi punto de vista, conjuga el quehacer del psicoanálisis en este país en su relación con otras formas de expresiones de identidad, como es el caso de la literatura brasileña.

En el tercer capítulo presento, distribuidos en dos columnas, el original y la traducción de libro de Teresa Palazzo Nazar: *O sujeito e seu texto*. Las diversas partes del libro, diez en total, han sido identificadas con números romanos y, en cada una, los párrafos son enumerados a partir del 1; este artificio fue establecido con la finalidad de ubicar al lector en puntos específicos e indicar la localización de los fragmentos que

nortearon los comentarios, eje fundamental de una tesis desarrollada bajo el rubro traducción comentada.

En ese sentido, cabe señalar que tal dirección del comentario, seguida de la traducción, es coherente con el ejercicio intelectual que se reserva a una tesis realizada dentro de un Programa de Postgrado en Estudios de la Traducción. De eso trata el cuarto capítulo; allí se reúne la reflexión derivada de la traducción. Los problemas desarrollados fueron agrupados en dos grandes apartados, cada uno se sumerge en cuestiones específicas. Por un lado, el tratamiento del léxico psicoanalítico que se presentó especialmente problemático en el momento de la traducción. El otro conjunto, esboza los criterios utilizados en el tratamiento de la intertextualidad implícita en el texto, y en el elemento paratextual presente en su desarrollo, a saber, las citas de otros autores.

Los comentarios no están directamente vinculados a la elección deliberada y anticipada de una corriente teórica de la traducción. Sin embargo, tanto la traducción como los comentarios, se muestran contaminados por las posiciones preconcebidas sobre los dos campos que dialogan en esta tesis. Se observará, a lo largo del texto cómo estas se solidifican o se deshacen en el trabajo de reflexión que sostiene el gesto mismo de traducir.

2 TRADUCCIÓN Y PSICOANÁLISIS: ENLACES Y DESENLACES

La coexistencia de traducción y psicoanálisis se ampara en los elementos que podamos colegir de la relación entre estos campos. Para ello he establecido un recorrido que se define por su vaivén, palabra que evoca el ir y venir arriesgando desvíos estrechamente vinculados al transitar entre enlaces y desenlaces. Lo que se junta en un tramo, se separa en otro sin que ello suponga su desvinculación.

Si navegar es preciso¹, preciso puede ser tanto el menester con sus torsiones, como lo puntual del objeto que se persigue. En este capítulo, compuesto de una serie de apartados, presento un esbozo de puntos de enlaces y sus desenlaces entre las epistemologías que competen a este trabajo, a saber, la traducción y el psicoanálisis, como marco general para la producción del comentario.

2.1 EL LUGAR DEL COMENTARIO

El comentario sobre la traducción es tan antiguo como la traducción misma. Babel podría ser, en su condición de mito, el primer registro de esta práctica cuyo efecto consiste en otorgarle a la traducción un lugar de constante estructuración. ¿Cuál es la condición necesaria para que, en su tarea, la glosa no se asimile a la melancolía? Esta pregunta es una reserva al planteamiento inicial de Lages (2007, p. 21)² sobre el vínculo entre la reflexión sobre la traducción y la disposición melancólica, posible lectura

¹ Me remito a la legendaria frase que Fernando Pessoa retoma de Plutarco en su biografía de Pompeyo, *to sail is necessary t olive is not*, para ilustrar también el inicio del estrecho diálogo establecido con la autora de *O sujeito e seu texto* a través de la traducción (Cf. capítulo 2) quien señala: “*Dai que escrever é preciso...*” (PALAZZO NAZAR, 2009, p. 130).

² La densidad del trabajo de Susana Kampff Lages va mucho más lejos del enunciado de la pregunta. Remito al lector al libro titulado *Walter Benjamin. Tradução e Melancolia*, São Paulo, Edusp, 2007.

de la *tarea del traductor* benjaminiana, emblemática expresión de esta práctica.

Si Babel es el origen, cada disquisición supondría una reedición del mito, entendido este último como registro mnémico de la experiencia. Así, inscribir esta producción bajo el rubro de la traducción comentada, tal y como se señala en el título, no es meramente ilustrativo. Me dispongo a pensar esta práctica como una metodología de operaciones expresas y discretas que edifica el pensamiento sobre la traducción, operatoria cuyo eje fundamental, en este caso específico, ha sido la traducción al castellano del libro *O sujeito e seu texto* que conforma el tercer capítulo de esta tesis.

Por su naturaleza, el comentario sustrae a la traducción de cierto nivel efímero y la eleva al epicentro del pensamiento que testimonia, en suma, un trabajo de reflexión. Ahora bien, el ánimo reflexivo produce efectos: uno de ellos apunta a ideas preconcebidas, aquellas que van a operar aunque no estén necesariamente formuladas; son bosquejos o expresiones pretendidamente solucionadas. Cuando se presentan finiquitadas requerirán mayor atención porque pueden obstaculizar la producción. El otro extremo se dirige a la creación de una nueva teorización y, en ese caso, debe advertirse que lo nuevo apenas existe en su parcialidad. Dicho lo anterior, la ruta del trabajo no estaría encaminada a la obtención de éxitos, sino a la presentación escrita de los resultados.

Formular un decir sobre la práctica del comentario en el contexto de la traducción, si bien incluye el recurso de lo personal, conlleva a un ejercicio investigativo en el que se aceptarán o rechazarán posiciones circulantes con una aspiración: salir de los límites impuestos por el rechazo o la aceptación – ambas posiciones alienantes y, por lo tanto, melancólicas y mortíferas– y proponer, gracias al recurso de la producción discursiva, fundamental para el lazo social, una posición. Así, la discursividad –sustantivada– funge de bisagra entre el acto de traducción y su devenir, esto incluye lo que se pudo incorporar de otros discursos y los elementos nuevos inherentes a la ecuación que se formula en la traducción de un texto.

En atención a lo anterior, podemos decir que la traducción comentada es una forma de investigación que permite, más allá de la anécdota personal, emprender una construcción que posibilitará el avance de la reflexión en un área específica, los estudios de la

traducción y en otras que se dispongan, al salir de sus cómodas restricciones, a escuchar.

La historia de la traducción ha dejado constancia de la convocación a diversas áreas del conocimiento, y el psicoanálisis, también en su lugar de convocante o convocado, está entre ellas.

Antoine Berman (2007, p. 213), señala como vectores del pensamiento sobre la traducción dos campos: la perpetua reflexión sobre la traducción bíblica y aquel emprendido a partir de la traducción de los textos fundadores del psicoanálisis. Del primero podemos escuchar nuevamente el eco del mito babélico y remitirnos al magnífico comentario producido por Jacques Derrida (2006, pp. 49 – 50) quien, desde la filosofía, y a propósito de la palabra *verdad* utilizada por Walter Benjamin (2005 [1923]) en el ensayo antes referido⁴, subrayará que en lo intraducible, más que un punto de inercia, se encuentra el elemento imantado que producirá el gesto *ad infinitum*. Tal, entonces, el estatus de lo imposible de la traducción. Y es que en lo imposible, Freud (1993 [1937]) inscribe también el psicoanalizar. No obstante, traducir y psicoanalizar podrán ser profesiones imposibles, pero no inefables.

¿A qué se refiere Antoine Berman cuando nos habla de la traducción del texto fundador del psicoanálisis? ¿Cuál es la traducción que se hace de ese texto? ¿Por qué Berman señala como fundamento la *relación* que apunta a la *letra*? No pretendo agotar la discusión, al contrario, deseo abrirla y sugerir algún cambio de perspectiva. Así, me veo impelida a plantear que, en principio, el texto fundador del psicoanálisis, aunque no se descarte lo que se conoce como obra freudiana, es el texto del inconsciente. Dicho de otro modo, si bien es cierto que Berman (2007) parece indicar que se trata del destino de la traducción del texto de Freud, no sería un desatino darle prioridad al texto sobre el cual produjo su obra.

³ El libro citado: *La traduction et la lettre ou l'albergue du lointain* (1985) ha sido consultado en su versión brasileña a cargo de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan y Andréia Guerini.

⁴ La Tarea del traductor (*Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923).

En la exposición titulada Posición del inconsciente⁵ Lacan (1993 [1966], p. 809) dirá que “el inconsciente es un concepto forjado sobre el rastro de lo que opera para constituir al sujeto”. En esta definición, me interesa subrayar la idea de *trace* (huella, rastro, pista) y su relación de causación porque ello nos conduce al sujeto como “efecto del lenguaje [...]. Tal, entonces, lo inconsciente freudiano” (HARARI, 2004, p. 26). “El efecto del lenguaje es la causa introducida en el sujeto. Gracias a ese efecto no es causa de sí mismo, lleva en sí el gusano de la causa que lo hiende” (LACAN, 1993 [1966], p. 814).

Lo anterior nos autoriza a hablar del texto del inconsciente. Ese texto es, a su vez, por decirlo de algún modo, *in-sabido* por el sujeto que lo porta:

Al sujeto pues no se le habla. ‘Ello’ habla de él, y ahí es donde se aprehende, y esto tanto más forzosamente cuanto que, antes de que por el puro hecho de que ‘ello’ se dirige a él desaparezca como sujeto bajo el significante en el que se convierte, no era absolutamente nada. Pero ese nada se sostiene gracias a su advenimiento, ahora producido por el llamado hecho en el Otro al segundo significante (LACAN, 1993 [1966], p. 814).

Podemos decir que los sueños son nuestra Piedra Rosetta, ¿pero qué sería de ella sin la figura duplicada de Champollion?, pues este descifra la cifra que, suponemos, alguien habrá cifrado para otro. Aludo aquí al trabajo del sueño sobre el cual Freud señala lo siguiente:

⁵ Lacan redactó este texto en 1964 a pedido de Henri Ey. Allí se recogen sus intervenciones del congreso de 1960 en Bonneval cuyo tema era “el inconsciente freudiano”.

Pensamientos del sueño y contenido del sueño se nos presentan como dos *figuraciones* [*versiones*] del mismo contenido en dos lenguajes [*versiones*] diferentes; mejor dicho, el contenido del sueño se nos aparece como una transferencia [*versión*] de los pensamientos del sueño a otro modo de expresión, cuyos signos y leyes de articulación debemos aprender a discernir por vía de comparación entre el original y su traducción (FREUD, 1993 [1900], p. 285).⁶

Utilizo la traducción de José Luis Etcheverry y le agrego, para algunos vocablos y entre corchetes, las opciones de Luis López-Ballesteros y De Torres⁷ con el objetivo de darle volumen a las ideas.

En primer lugar, es factible identificar en este trecho una cercanía metafórica entre la operación de traducción y la operación psicoanalítica, a saber, la interpretación (*Deutung*). Esa aproximación es el puntapié inicial para toda una suerte de alternativas que han sido manejadas, en diferentes oportunidades, por psicoanalistas y traductores cuando proponen una dialéctica entre los campos.

Si la obra inaugural del psicoanálisis es la interpretación de los sueños –*Die Traumdeutung*–, y la teoría psicoanalítica se funda en la posibilidad de descifrar, traducir ese texto, es

⁶ En la traducción de Luis López-Ballesteros y De Torres, el mismo trecho fue traducido de la siguiente forma: “Las ideas latentes y el contenido manifiesto se nos muestran como dos versiones del mismo contenido, en dos idiomas distintos, o, mejor dicho, el contenido manifiesto se nos aparece como una versión de las ideas latentes a una distinta forma expresiva, cuyos signos y reglas de construcción hemos de aprender por la comparación del original con la traducción” (Freud, 1991 [1900], p. 285, Vol. I).

⁷ En español contamos con dos traducciones de la Obra freudiana. A lo largo de este capítulo se proporcionarán más detalles sobre estos emprendimientos.

oportuno preguntarnos en qué consiste el trabajo de interpretación en ese campo, y qué de ello se podría vincular –o no– a la tarea del traductor.

Hanns, en un exhaustivo análisis sobre el vocablo *Deutung*, nos proporciona algunas pistas sobre el despliegue de la traducción en portugués de esa palabra. De su exposición podemos concluir que *interpretação*, alternativa utilizada, recubre el vocablo alemán parcialmente y se muestra proclive, en función de otros términos asociados, a crear algunos deslizamientos y solapamientos importantes.

A pesar de la contigüidad de sentidos y connotaciones entre varios términos correlacionados con la palabra germánica *Deutung* (traducción, entendimiento, adivinación, decodificación, etc.), el término no designa ni una actividad de “traducción” ni un “arte de adivinación”; se trata más bien de una técnica para llegar al sentido oculto o latente y posteriormente revelarlo (apuntarlo). Es una operación que exige habilidad (arte) y técnica de aquel que lo practica y un voto de confianza de aquel que a ella se somete” (HANNIS, 1996, p. 292)⁸.

En castellano, el DRAE registra para la voz latina interpretar:

⁸ “Apesar da contigüidade de sentidos e conotações entre os vários termos correlacionados com *Deutung* (tradução, entendimento, adivinhação, decodificação, etc.), o termo não designa nem uma atividade de “tradução”, nem uma “arte divinatória”; trata-se muito mais de uma técnica para se chegar ao sentido oculto ou latente e posteriormente revelá-lo (apontá-lo). É uma operação que exige habilidade (arte) e técnica daquele que a prática e um voto de confiança daquele que se submete a ela”. Traducción al español mía en esta y en todas las citas cuyo texto original en otra lengua consigne en nota.

(Del Lat. *Interpretāri*): 1. Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto. 2. Traducir de una lengua a otra, sobre todo cuando se hace oralmente. 3. Explicar acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos. 4. Concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad. 5. Representar una obra teatral, cinematográfica, etc. 6. Ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumentos. 7. Ejecutar un baile con propósito artístico y siguiendo pautas coreográficas. (http://lema.rae.es/drae/?val=interpreta_r)

Partiendo de las posibilidades del vocablo, podemos decir que el comentario pone de relieve un sentido adicional a la traducción. El traductor interpreta en el comentario y ofrece, además de la traducción, un conjunto de ideas e indicios. Al hacerlo, funda un lugar discursivo que, a su vez, podrá sufrir modificaciones a partir del regreso al propio relato y en función de otras traducciones.

La interpretación del texto del inconsciente es diferente de la operación realizada por un traductor, aun cuando en este último caso no debemos descartar la incidencia del inconsciente, sugerida por la aparición de un acto fallido o cuando, ante varias alternativas, una de ellas se impone sin que uno sepa los motivos. ¿Cuál es la conclusión que extraemos del reconocimiento de esos fenómenos? Freud fue bastante enfático al afirmar que lo importante no era el sueño, sino el relato del soñante.

(...) para un psicoanalista no hay más sueño que ese, la narración que oye de un sujeto en la sesión, un sujeto que ha demandado sus servicios, que paga por ello y que espera una respuesta de quien supuestamente sabe lo que tiene

que hacer cuando le cuentan un sueño
(BRAUNSTEIN, 2001, p. 14).

El traductor, en su práctica solitaria, poco podrá hacer con un acto fallido. Si quiere saber algo de su síntoma tendría que llevarlo al diván. Este es un aspecto crucial para separar lo que se considera interpretación en uno u otro campo y, quizás, colocar en duda el alcance del *psicoanálisis de la traducción* mencionado por Berman (2002, p. 20).

Ahora bien, no podemos olvidar que el que traduce es un sujeto. Ello nos obliga a considerar la instancia de lo inconsciente en operación. Es en este punto que podemos volver a la última pregunta que formulé a propósito de Antoine Berman: ¿por qué afirma que la *relación* apunta a la *letra*?

En el ámbito de la traducción resalto el vínculo entre el trabajo de interpretación y la práctica del comentario. Así, el comentario permitiría una hermenéutica en la que se pueden analizar, siguiendo la propuesta bermaniana, las llamadas *tendencias deformantes* que, desde mi lectura, son lugares en los que el texto resiste a la operación de traducción. Esa resistencia en el texto incluye al traductor, y no se trata solo del obstáculo, sino de aquello que se impone en la operación, por ejemplo, cuando al traductor una alternativa se le presenta en conformidad extrema. Mi hipótesis es que en ambos casos el sujeto traductor, víctima de una suerte de inercia, de un abandono de su vitalidad pensante, dejaría de operar.

Las tendencias deformantes propuestas por Berman son, en rigor, una taxonomía que le dan nombre a las “fuerzas que desvían a la traducción de su verdadero objetivo” (BERMAN, 2007, p. 45). Desde mi punto de vista, si bien ilustran ciertos fenómenos, no deberían verse como protocolos para catalogar tropiezos, sino como un modelo y, por lo tanto, con reservas ya que, en caso contrario, acabarían derivando en una apuesta metodologizante, aspecto sobre el cual Berman se muestra crítico aunque no con él mismo. Además, atribuir estos fenómenos al inconsciente no debería suponer un soslayo de la responsabilidad del traductor porque, si bien es cierto que ellas operan en el *ser traductor*, obedecen a otros imperativos no tan inconscientes, tales como la tradición o la condición de vasallaje que se doblega ante la exigencia de privilegiar el sentido o la literalidad. Ni tradición ni vasallaje serían condiciones pertinentes en una

traducción implicada con su tarea inscrita en la crítica. El traductor que reconoce las posibilidades y límites del lenguaje se autoriza a sospechar de los efectos ejercidos por diferentes fuerzas como la ideología, la tradición o el inconsciente. Así, sospecha y discurre sobre aquello para dar lugar a la siempre esperada decisión, una decisión que no se hurta a las posibles críticas propias y ajenas.

En el psicoanálisis, a Freud hay que leerlo a la letra. Esta es una indicación que nos hace Lacan en la clase del 24 de febrero de 1954, cuando nos habla de la disciplina del comentario y advierte sobre la necesidad de evitar comprender demasiado (LACAN, 1981, p. 120). Ello supone abdicar, al menos temporalmente, al sosiego del sentido, para dar lugar al reconocimiento del alcance o el límite de una frase mantenida en el discurso. ¿Cómo llegar a este punto cuando se trata de traducir? Berman (2007, p. 45) señala una analítica de la traducción de inspiración psicoanalítica⁹ ¿Sería esta una indicación pertinente para salir del impasse?

Freud (1993 [1900], p. 530), en su exposición sobre el aparato psíquico, explica que este estaría compuesto por sistemas dispuestos en una orientación como la de las diversas lentes que conforman un telescopio. Pensemos que las deformaciones ocurren en el paso de las lentes, lo que no sabemos es en cuál de ellas se engendran y a qué se debe la producción de uno u otro tipo. Si escandimos la palabra *deformación*, podríamos abrazar la hipótesis de que la manifestación inconsciente es *de-formación*, y con ello regresamos a la idea lacaniana de que el inconsciente causa al sujeto.

Berman (2007, p. 45) también señala los *controles*, en el sentido psicoanalítico, que permitirían la neutralización de las deformaciones. En psicoanálisis, el *control* es una práctica vinculada a la formación. Se trata, *grosso modo*, de un dispositivo para lidiar con los impasses de la clínica. Estos pueden responder

⁹ Berman aclara que la analítica de las deformaciones debe ser concebida en dos sentidos, uno de ellos apunta al proceso de análisis de las partes, sentido cartesiano, y otro propiamente psicoanalítico. Sobre el sentidocartesiano, aunque no proporciona muchas luces, podemos suponer que se trata de método de *partes extra parte*.

a varias posibilidades, la más obvia sería un caso complicado, pero allí no sólo está en juego el paciente, sino las posibilidades y efectos de escucha del psicoanalista. El control no es una prescripción, sino una praxis para relativizar la verdad. Esto es necesario aclararlo porque la semántica de la palabra puede llevar a graves equivocaciones, como la pretensión normativa, cuando lo que se pone en juego son los efectos *de formación*, la implicación del analista con su clínica, con su deseo y, por ende, con el compromiso ético del psicoanálisis.

El trabajo del comentario sobre la traducción es, de alguna forma, el marco de su funcionamiento para operar, así sea a modo de hipótesis, sobre los aspectos que permearon en una u otra elección traductora y sus efectos *de formación*, en suma, una ética que, en cierta medida, coincide con la que opera en el psicoanálisis.

De acuerdo con Harari, en este último campo, si leemos la letra de Freud:

(...) no se trata de postular un subtexto o un texto latente a recuperar. No, puesto que el material está presente en su plenitud, y dispuesto para quien pueda develarlo merced a un trabajo específico. Por ende, no hay lugar para inferencias y elucubraciones, por cuanto apuntamos a laborar con el lenguaje (...) lo inconsciente “está allí” como materialidad determinada y demostrable (HARARI, 2004, p. 23).

Señalo aquí un tipo de hermenéutica –otro nombre que le podemos dar a la interpretación– en sí misma cuestionada, actualizada por el caso a caso, atenta al rigor y advertida sobre la especulación, a los efectos de una *relación* que condensa la singularidad de sus participantes y la determinación o sobredeterminación de sus lugares.

2.2 SEMEJANTES EXTRAÑOS: EL NARCISISMO DE LAS PEQUEÑAS DIFERENCIAS

Antoine Berman, en su ensayo de 1981 titulado *La traduction au manifeste*¹⁰es tajante en la siguiente afirmación sobre la traducción: “Ella es relación, o no es nada” (BERMAN, 2002, p. 17). Me parece que nadie dudaría en admitir que traducir es una forma de *relación*; no obstante, la palabra de origen latino posee varios sentidos. Según el *Diccionario de la Real Academia*, encontramos:

1. Exposición que se hace de un hecho.
 2. Conexión, correspondencia de algo con otra cosa.
 3. Conexión, correspondencia, trato, comunicación de alguien con otra persona.
 4. Trato de carácter amoroso.
 5. Lista de nombres o elementos de cualquier clase.
 6. Informe que generalmente se hace por escrito, y se presenta ante una autoridad.
 7. Poema dramático, trozo largo que dice un personaje, ya para contar algo, ya con cualquier otro fin.
- (<http://lema.rae.es/drae/?val=relaci%C3%B3n>)

Entonces, ¿Qué tipo de relación se pone en juego cuando traducimos? Del catálogo podemos destacar la idea de vínculo como operación, pero también, el relato asociado al vínculo en el cual se muestra el diseño de las coordenadas operantes.

Siguiendo la idea de Berman (2002, p.15) sobre la condición ancilar de la traducción, estaríamos frente a un imperativo permeando la relación en dos direcciones: de

¹⁰ Este ensayo fue publicado como prefacio en el libro *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, publicado en 1984 por la editorial Gallimard. En este trabajo he utilizado la traducción brasileña realizada por Maria Emília Pereira Chanut, y publicada en 2002 por la editorial EDUSC.

apropiación y de exclusión. La historia de la traducción en Occidente sería una síntesis de las coordenadas que han definido estas operaciones por separado. No obstante, en función de una aspiración ética, y aquí hay que subrayar el sentido de aspiración que apunta al deseo de “apertura, diálogo, mestizaje, descentralización” (Berman, 2002, p. 17), deberíamos asumirlas en convivencia.

En 1917, Freud hace un breve comentario derivado del trabajo del antropólogo británico Ernest Crawley para señalar un fenómeno presente en comunidades de territorios adyacentes y que denominó *narcisismo de las pequeñas diferencias*:

Con expresiones que difieren poco de la terminología empleada por el psicoanálisis, Crawley señala que cada individuo se separa de los demás mediante un «taboo of personal isolation» {Tabú del aislamiento personal}, y que justamente en sus pequeñas diferencias, no obstante su semejanza en todo el resto, se fundamentan los sentimientos de ajenidad y hostilidad entre ellos. Sería seductor ceder a esta idea y derivar de ese «narcisismo de las pequeñas diferencias» la hostilidad que en todos los vínculos humanos vemos batallar con éxito contra los sentimientos solidarios y yugular al mandamiento de amar al prójimo (FREUD, 1993 [1917] p. 195).

En la sexta sección de *psicología de las masas y análisis del yo*, Freud argumenta sobre la dificultad de los seres humanos de soportar relaciones demasiado íntimas, para ello se vale de la siguiente fábula retirada de Schopenhauer:

Un helado día de invierno, los miembros de la sociedad de puercoespines se apretujaron para prestarse calor y no morir de frío. Pero

pronto sintieron las púas de los otros, y debieron tomar distancias. Cuando la necesidad de calentarse los hizo volver a arrimarse, se repitió aquel segundo mal, y así se vieron llevados y traídos entre ambas desgracias, hasta que encontraron un distanciamiento moderado que les permitía pasarlo lo mejor posible (SCHOPENHAUER, 1851 *apud* FREUD, 1993 [1921], p. 96).

Esta fue la segunda ocasión en que Freud se refiere a la antitética construcción: *narcisismo de las pequeñas diferencias*¹¹. El relato de Schopenhauer permitiría ilustrar cómo los seres humanos se comportan entre sí, y cómo la relación entre semejantes se soporta en la tensión entre afectos de amor y hostilidad. Freud subraya la importancia de considerar este mecanismo en comunidades vecinas: “Pueblos emparentados se repelen, los alemanes del Sur no soportan a los del Norte, los ingleses abominan a los escoceses, los españoles desdeñan a los portugueses” (FREUD, 1993 [1921] p. 96).

Con este fenómeno podemos fecundar la idea de *relación* en los siguientes términos: se trata de un imperativo para la sobrevivencia; solo es posible si la pensamos en la tensión; las coordenadas de la tensión dibujan los lugares de dos movimientos: acercamiento y separación.

Para el psicoanálisis lo humano requiere de la presencia de Otro que lo confirme. Quizás, la evolución del puercoespín haya encontrado una salida para el dilema, pero nosotros, humanos, estamos lejos de ello, por eso traducimos y somos traducidos, operatoria esta que incluye la lengua de uno y de otro. En el caso de que estas sean muy cercanas, se produce un efecto de

¹¹ La tercera mención al *narcisismo de las pequeñas diferencias* la encontramos en el ensayo de 1929, *el malestar en la cultura*. En esa ocasión, Freud repite algunas de las cosas dichas en 1921, a propósito del tema sobre la tendencia agresiva de los seres humanos y enfatiza, con los mismos ejemplos anteriores, el fenómeno entre comunidades vecinas (Freud, S. 1993 [1929/1030], p. 83).

indiferenciación o su opuesto. La oscilación permanente sostendría la tensión, fuerza metabólica para disminuir las tendencias hostiles, destructivas, siendo también destructiva la posibilidad de aniquilación total de las mismas.

En la traducción entre semejantes, palabra que representa bastante bien las lenguas de trabajo que hicieron posible la traducción de *O sujeito e seu texto*, a saber, portugués y español, la tensión se exhibe en vaivenes y supone, no una salida pacífica, sino una doble violencia que está allí para trabajar su contorno.

Cuando el otro es colocado como ideal, se tienden a apagar las diferencias. Esto tiene un efecto nefasto: el cese del trabajo. No obstante, cuando nos encaminamos a enfatizar lo extraño, segregamos y nos segregamos, corriendo el riesgo de quedar congelados. Aquí entra en juego *el narcisismo de las pequeñas diferencias* como una señal de alarma que permite localizar las trampas, los puntos ciegos en los que las lenguas y culturas vecinas coliden. Ser semejante o diferente en relación a otro, supone un constante esfuerzo de reconocimiento del espacio ocupado por cada uno de los agentes.

¿Cuál fue la imagen que capturó a Narciso? Narciso es bello en la palabra del Otro, y aunque se suele decir que Narciso se veía a sí mismo, podemos pensar que su tragedia fue quedar preso en una imagen indistinta, nadar en su propia imagen y en ella hundirse, a sabiendas de que se trataba de él mismo. Apagadas las coordenadas necesarias para operar la relación, sin ocurrir la torsión, impedida la posibilidad dialéctica, sin la pregunta sobre quién eres o soy, el destino es la devastación.

La proximidad es consustancial a la dificultad o a la facilidad de hacer del otro un punto para localizarnos. Al identificarnos o proyectarnos en la imagen virtual del espejo nos adherimos o damos un salto a la diferenciación, el error de percepción ocurre en la radicalidad de ambas operaciones. Así, se hace necesario tomar distancia para hacer la prueba de validez. Mantener la perspectiva implica soportar la distancia y el acercamiento inherente a la hermandad como vínculo, disolver la ilusión cuyo corolario es el aplanamiento.

Reconozco que este tema merece un debate mucho más amplio y supondría visitar algunos temas, como el de la erosión que provocan las prácticas meramente contrastivas, perspectiva importante, pero no suficiente. El no reconocimiento de los excesos amorosos u hostiles, la renuncia a bascular teniendo

como eje el lenguaje, deriva en un estado mortífero, efecto de la indistinción o distinción en estado puro.

¿Qué pasa cuando nos encontramos con la palabra *risco*? ¿Es un *riesgo* o un *rasgo*? ¿Cómo *lida* se transforma en *leída* cuando a lo que apunta es a la *lidia*? Identificar las posibles dimensiones del movimiento de conjunción y disyunción, supone un proceso de síntesis que no niega los efectos, sino que motoriza el trabajo. Podemos superar la cortesía mediocre y tomar al fenómeno como vértice de la perspectiva.

A lo largo de la traducción, lo indisoluble del conflicto pone en marcha la operación y, gracias a la tensión, el comentario tiene su lugar como apuesta de un destino civilizado para huir a la tentación de la barbarie.

La traducción de *O sujeto e seu texto* tuvo enlaces y desenlaces en niveles que van desde la propia traducción hasta los comentarios. En el nivel de la traducción, se enlazan el sujeto del texto y del traductor, gracias a lo cual el texto se dispuso a respirar, en el desenlace, nuevos aires en ritmos hispánicos. En el nivel de los comentarios, de los enlaces y desenlaces surgen dos versiones del mito babélico: el comentario sobre el léxico psicoanalítico que subraya las marcas de otras lenguas, musitando, retumbando o en silencio, y el comentario sobre el trato que recibió la intertextualidad, en la expresa intervención de la palabra del otro. En síntesis, los meandros del texto dispuestos desde una lectura transversal propiciada por la traducción, y cuyo resultado se ofrece en el cuarto capítulo de esta tesis.

Semejantes extraños, combinatoria que constituye la primera parte del título de este trabajo, merece también una breve reflexión. La palabra *semejante* refiere al prójimo, uno respecto a otro que no es cualquiera porque guardan semejanzas, porque son parecidos. En contraposición, *extraño* refiere, en relación a otro, lo distinto, lo diferente; *extraño* también es un movimiento súbito, inesperado, sorprendente, mientras *semejante* puede utilizarse en el sentido de la comparación o la ponderación.

Esta combinatoria antitética en el centro de la reflexión indica una cierta ironía, pues subraya el justo momento del espejismo en que lo extraño acaba por no serlo y lo semejante, en vez de acercar, aleja; falso énfasis en la semejanza o en la diferencia, ironía útil para indicar que aquí se ha trabajado en función de operar sobre los efectos de indeterminación para provocar, en la relación de *semejantes extraños*, la producción de

un discurso que no se hurta de los efectos. Ello supone discurrir un poco más sobre nuevas vías de enlaces y sus desenlaces en función de elementos puntuales de la problemática, tales como el léxico psicoanalítico que abordaré a continuación en forma de pregunta.

2.3 ¿UN LÉXICO PSICOANALÍTICO?

Asociar un texto a un campo de conocimiento específico supone identificar, entre algunos de sus rasgos, un conjunto de palabras o combinaciones de estas que le son clave. Tales elementos se presentan como insignias de identidad forjadas en el tiempo gracias a la producción científica y su circulación. Apoyados por otra disciplina, la terminología, las unidades lingüísticas van sedimentándose por el uso hasta convertirse en una suerte de pasaporte diplomático con el que se driblan fronteras idiomáticas.

A grandes rasgos, la terminología se define como una disciplina científica que estudia las llamadas lenguas (o lenguajes) de especialidad, con el objetivo de crear medios para facilitar dentro de un área la comunicación entre los especialistas (BARROS, 2004, p. 21, 42). Su pleno establecimiento se debe a la existencia de un amplio soporte de perspectivas teóricas, sumado a una metodología bastante refinada cuyo resultado se constata en el creciente volumen de trabajos que, con el apoyo tecnológico, producen obras terminográficas cada vez más eficientes y sofisticadas.

Barros (2004, p. 31) señala el siglo XVII como el momento en el que se configuran “[...] los elementos básicos de comprensión de la terminología como conjunto de términos de un área técnica o científica y como una disciplina de naturaleza lingüística que estudia ese conjunto”¹². Los especialistas del área coinciden en señalar a Carlos Linneo (1707-1778) –en latín *Carolus Linnaeus*– como su antecedente más notorio. Él propuso

¹² “(...) os elementos básicos de compreensão da terminologia como conjunto de termos de uma área técnica ou científica e como uma disciplina que estuda esse conjunto”.

reglas para la creación de nombres científicos en botánica y zoología con el propósito de reunir la totalidad de las especies. Sus contribuciones dieron lugar a lo que conocemos hoy como Nomenclatura Binomial. Aunque de utilidad indiscutible, visto en perspectiva, no deja ser curioso que se utilicen dos lenguas muertas para nombrar seres vivos.

Existe una clara diferencia entre nomenclatura y terminología. Las unidades de nomenclatura, corresponden a la adjudicación inequívoca de nombres. La ciencia terminológica, además de operar con criterios metodológicos diferentes, más sofisticados y en constante evolución, pasa del nombre al término. Lo que se fija por el nombre, de alguna forma se problematiza con el uso del término, palabra que, sin embargo, indica la necesidad de establecer límites –un término– a lo que se designa. Cuando esos límites no se encuentran suficientemente claros, o se colocan en discusión dentro de una comunidad científica determinada se habla de problemas terminológicos. Dicho de otra forma, lo que la nomenclatura une en un intento de universalidad, desde la terminología se promueve en un proceso que, aunque con cierta propensión a la unión, permite un cierto dinamismo.

Cabré (2003), refiriéndose a la evolución teórica de la terminología en la actualidad, explica que esta no debe reducirse a la elaboración de diccionarios de términos técnicos y científicos. Una crítica en la que suscribe la ruptura con una cierta tradición terminológica que anquilosa la palabra e impide sofisticar criterios. Para esta especialista, el estado actual de la terminología se caracteriza por su revitalización permanente y por el impulso de múltiples espacios plurilingües de intercambio científico en los que la traducción ha tenido un papel crucial.

En su esbozo sobre el panorama actual de la investigación terminológica, ella subraya el menester de definir un norte y coloca, entre los factores que intervienen en esta promoción,

[...] la necesidad que ha surgido de disponer de recursos especializados estandarizados para dar respuesta denominativa al gran crecimiento experimentado por la ciencia y a las necesidades de transferencia internacional de conocimientos (CABRÉ, 2003, p. 1).

En el caso que nos ocupa tenemos un campo: el psicoanálisis. Este se dedica a explicar la constitución y el funcionamiento del aparato psíquico; su objeto es: lo inconsciente¹³.

Originado dentro del ambiente científico de finales del siglo XIX, el psicoanálisis adquirió peso internacional gracias al ímpetu de su fundador, Sigmund Freud. Ahora bien, para que el psicoanálisis sea lo que reconocemos hoy como tal ¿habría sido necesario establecer una terminología específica?

Para responder habría que pensar que, si por un lado un texto psicoanalítico podría identificarse por la presencia de una serie de palabras clave, por otro, es conveniente no olvidar la engorrosa tarea que envuelve el establecimiento de significaciones para tales palabras, tema recurrente entre los psicoanalistas.

El psicoanálisis es un campo que está siempre regresando a sus palabras. En sus inicios, esas palabras, provenientes de otros campos, pasaron por un proceso de redefinición. En un tiempo posterior, se le fueron sumando otros valores y, en algunos casos, sufrieron erosiones que las desgarraron de sus sentidos más importantes. Existen ejemplos paradigmáticos, como es el caso de *Trieb* sobre el cual me detendré más adelante porque en él los avatares de la traducción tuvieron una incidencia fundamental.

El psicoanálisis no es otro que el inaugurado por Freud a partir de la suma de sus textos. Hoy en día podemos incluso contabilizar un escrito recientemente traducido en Brasil y que Tavares (2011, 2013b) refiere como apócrifo, en el sentido de haber permanecido oculto, excluido de lo que se conocía dentro del conjunto de las *Obras Completas*, a saber, *Sobre a concepção das Afasias. Um estudo crítico*¹⁴.

¹³ Entiéndase esta afirmación en su parcialidad. Su despliegue escapa a los límites de esta exposición.

¹⁴ La traducción de este texto ha sido recientemente publicada por la editora *Autêntica* y forma parte de la colección titulada *Obras Incompletas de Sigmund Freud*, coordinada por Pedro Heliodoro Tavares. Se trata de un trabajo que se suma a otros proyectos emprendidos en Brasil para la retraducción de la obra freudiana directamente del alemán. Este proyecto, como se puede observar por la *novedad* dentro del conjunto, y por el sugerente título con el cual se

En la traducción consultada para este trabajo, de la cual extraje el mencionado título –que he dejado en portugués para subrayar el inédito rescate en esa lengua– el traductor, Emiliano de Brito Rossi, muestra de forma bastante clara cómo ya en 1891 en la escritura de Freud había una impronta de lo que se conocerá posteriormente como vocabulario psicoanalítico.

Podemos constatar que el *Estudio*, en especial, ya contenía conceptos “protopsiicoanalíticos” o rudimentos que se convirtieron en conceptos psicoanalíticos después de haber sido, o no, deformados (*entstellt*) o trasplantados de suelos originalmente neurológicos para el suelo psicoanalítico (ROSSI, E. B., 2013, p. 157)¹⁵

Freud funda un campo y una discursividad que se materializa en sus textos; con ello, incorpora nuevos valores a palabras ya existentes y que, progresivamente, se van revistiendo al modo freudiano para dar cuenta de su novedad. Los tintes que adquieren las palabras extraídas de otros territorios son parte esencial de sus exposiciones.

En el texto *Lo inconsciente*, que está incluido dentro de los trabajos de metapsicología, Freud nos muestra su necesidad y dificultad de tomar la palabra *inconsciente*, ya existente en su

identifica, posee varias peculiaridades: la apuesta de desvincularse del esquema de organización que se estableció a partir de la colección inglesa, la remoción de taxonomías textuales, la incorporación de varios traductores con su nombre propio en la portada, la inclusión de un cuerpo de comentarios que le dan al traductor un estatuto autoral sin que ello signifique una renuncia a Freud pues, al contrario, se trata de un reconocimiento de lo freudiano aún vigente.

¹⁵ “É possível constatar que o *Estudo*, em especial, já continha conceitos “protopsiicanalíticos”, ou rudimentos que se tornaram conceitos psicanalíticos após serem, ou não, deformados (*entstellt*) ou transplantados de seus solos originalmente neurológicos para o solo psicanalítico”.

negatividad como lo que no es consciente, para recubrirla de forma positiva.

Pondríamos fin a todos los malentendidos si en lo sucesivo, para la descripción de los diversos tipos de actos psíquicos, prescindieramos por completo de que sean conscientes o inconscientes y los clasificáramos y entramáramos tan solo según su modo de relación con las pulsiones y metas (...) por diversas razones esto es impracticable (FREUD, 1993 [1915], p. 168).

Observamos la preocupación de Freud por dejar claro que el uso de ciertos vocablos supone: lo que ya han dejado sentado, su destierro y posterior reinserción en el terreno del psicoanálisis en el cual, a su vez, tanto en momentos puntuales de la obra como a lo largo de ella, van adquiriendo nuevas proposiciones.

Así, más que establecer una terminología, acercarnos a un léxico psicoanalítico solo es posible mediante el examen de lo que se ha ido produciendo alrededor de la palabra. Dicho de otro modo, el conjunto de vocablos que identificamos dentro del psicoanálisis requieren, para ser verdaderamente apreciados, asumirlos dentro de la propia teoría en su autonomía, pero también en su relación con otros campos. Me parece que allí se encuentra la dificultad –y también la riqueza– para cernir un cuerpo terminológico distintivo.

En la terminología, entendida como conjunto de unidades lingüísticas de campos especializados, Barros (2004, p. 45) considera tres direcciones: la del que la produce, la del que se expresa con ella y la del destinatario. A su vez, la disciplina se desdobra en tres dimensiones: metalingüística, comunicativa y de identidad política, y estas sirven para identificar tres funciones de la terminología: conceptual cognitiva, comunicacional y de identidad simbólica. ¿Cómo podrían aplicarse tales criterios al psicoanálisis? ¿Cómo incidirían estos en el trabajo de traducción?

En la exégesis de la obra freudiana han surgido innumerables discusiones para intentar precisar el sentido de las palabras usadas por el fundador tomando en cuenta las raíces

filosóficas, filológicas, epistemológicas y el uso al que han sido sometidas. Recordemos que la palabra *uso* se refiere a *utilidad*, *usufructo*, pero también al hábito y, además, a *desgaste*.

En el caso de *Das Unbewusst* una nota del traductor José Luis Etcheverry¹⁶ es especialmente representativa. Él nos llama la atención sobre el hecho de haber elegido el artículo neutro –*lo*– para traducir *Das Unbewusst* y el artículo masculino –*el*– para referirse al inconsciente como *sistema*. Tal alternativa supondría una “cuota de interpretación porque el término alemán es siempre neutro” (ETCHEVERRY, 1993, p. 161). Digamos, de paso, que esta flexibilidad y sus problemáticas se dan en continuidad con el uso del artículo masculino que se ha asentado tanto en portugués –*o inconsciente*– como en francés –*l’inconscient*–.

García de la Hoz, por ejemplo, habla de cierto desbarajuste producido por la significación de algunos términos que son cruciales dentro de la obra freudiana e identifica vacilaciones tanto en la pluma del fundador como en sus traducciones. Sin pretender dogmatizar sobre significaciones y traducciones de los mecanismos *Verneinung*, *Verleugnung* y *Verwerfung*–que dan cuenta de ciertos mecanismos psíquicos y de las respuestas a la castración que darían lugar a las estructuras clínicas–este autor menciona tres factores responsables por el desconcierto con el que frecuentemente se topan los psicoanalistas al pretender asir el sentido de los términos que deben manejar. Él dice que, por el lado de Freud, “a veces no utiliza con rigor sus propios términos y eso le lleva a rectificar opiniones anteriores”, por el lado de los iniciados, suelen vincular los mecanismos freudianos a “ciertas patologías mentales específicas”, y por el de los traductores “proponen con asiduidad significantes diferentes para el vocablo alemán usado por Freud” (GARCÍA DE LA HOZ, 1995, p. 377).

¿Quién produce, quién se expresa y a quién se dirigen los términos psicoanalíticos? ¿Cómo determinar a estos agentes desde

¹⁶ José Luis Etcheverry, traductor y estudioso de la filosofía, nació en Argentina en 1942. Fue el responsable por la segunda traducción en lengua castellana de las *Obras Completas* de Sigmund Freud, publicadas por la Editorial Amorrortu. En este trabajo las citas correspondientes a Sigmund Freud han sido extraídas de esta traducción, salvo en casos indicados para los cuales utilicé el trabajo de Luis López Ballesteros y de Torres. Cf. nota 6 de este capítulo.

una perspectiva que involucre la densidad del campo y su constante circulación por otras áreas del saber? La articulación y diferenciación exacta de regímenes a partir de los cuales el psicoanálisis establece su vinculación, solapamiento o distinción, es prácticamente imposible porque, al parecer, los propios psicoanalistas, especialmente a partir del desarrollo de Jacques Lacan, parecen bastante confusos en relación a la especificación de sus bases y, por ello, si quieren ser serios, no pueden dejar de regresar a los textos inaugurales para trazar las coordenadas.

Si como nos muestra Rossi (2013, p. 157) ya en el trabajo sobre las afasias Freud hablaba de *Besetzung, nachträglich*, y a lo largo de su obra estas mismas palabras van adquiriendo o se deshaciendo de revestimientos, se hace necesario especificar la fracción contenida en un momento específico. Muchas de las fotos de las que disponemos hoy se deben al trabajo crítico de traductores y psicoanalistas. La vacilación de la pluma freudiana, más que un defecto, es efecto de un accionar constante que encuentra eco en cada una de las iniciativas de traducción, sea por la vía de la disquisición o por el ejercicio de la traducción comentada que permiten descongelar formulaciones y devolverles su virulencia.

Hablar de dimensiones metalingüística, comunicativa y de identidad política en el ámbito del psicoanálisis, supone incluir categorías que, en sí mismas, son cuestionadas desde varias perspectivas. Se podría incluso objetar en relación a la identidad política, pero me parece que más que identidad se trata de identidades, más aún, de una compleja red de filiaciones en cuya genealogía existen una serie de baches que aparecen solapados en ficciones filiales con las cuales se intenta dar respuesta a un ejercicio desprovisto de titulación convencional como el que soportan otras áreas científicas.

Finalmente, las funciones a las que se refiere Cabré, parecen propensas a la armonización terminológica, la organización de dominios conceptuales delimitados y las pruebas de validez, economía, precisión y eficiencia. Imaginemos someter a tales criterios los fundamentos de un campo que, sin renunciar al rigor, se ocupa de esa *otra escena* tan bellamente apreciada en los textos inaugurales, me refiero específicamente a: la interpretación de los sueños (1900), psicopatología de la vida cotidiana (1901) y el chiste y su relación con lo inconsciente (1905). A partir de allí Freud hace público sus descubrimientos

ante, nada más y nada menos que una comunidad científica y, a su vez, lo que se dirige a esa comunidad de especialistas vive en el amplio colectivo de lo humano: soñamos, sufrimos de diversas lagunas y tropiezos verbales, hacemos chistes.

A lo largo de la obra freudiana el empeño por conquistar a la comunidad científica, aunque por momentos tomaba una dirección clara en el sentido de dar una formalización, en muchos casos se deshacía por la especificidad del material constitutivo del objeto explicado, para complicar aún más las cosas, en el terreno de una epistemología cartesiana de principios del siglo XX.

Me parece claro que, desde el punto de vista teórico, los fenómenos desglosados por Freud distan mucho de lo que se entiende por comunicación, sistematización, homogeneización. Por otro lado, desde el punto de vista clínico, los principios de la técnica psicoanalítica, aunque regidos por el fundamento de la asociación libre, se han ido modificando a lo largo de la historia del psicoanálisis.

Si el psicoanálisis, además de una teoría, es su oficio, ¿cómo someter a regulación una práctica soportada por la *docta ignorantia* agustiniana? Para el paciente, la asociación libre, en la que el sujeto consiente un decir sin restricciones; para el analista, dispuesto en el lugar de escucha, el imperativo de despojarse de todo lo que sabe. En este marco rige un *dejarse sorprender* que hace eco con la frase de Picasso resonando en la voz de Lacan: “como dijo una vez Picasso, para gran escándalo de quienes lo rodeaban: no busco, encuentro” (LACAN, 1984, p. 15). ¿Cómo ajustarse, entonces, a la ecuación terminológica?

Los argumentos de esta exposición no deben ser leídos como un rechazo a la disciplina terminológica. Al contrario, los trabajos de este tipo han demostrado su utilidad y forman parte de las fuentes siempre presentes para consulta. Que existan muchos trabajos terminológicos en psicoanálisis, como de hecho los hay, no implica que haya armonización o estandarización en el léxico psicoanalítico, ni siquiera que a la vuelta de más de un siglo desde su inauguración nos encontremos en proceso de lograrlo. La internacionalización del psicoanálisis a la que hemos asistido no se debe especialmente a la pacífica transferencia de los que se le han adherido. Dicho de otro modo, mientras que la disciplina terminológica procura acuerdos, la peste psicoanalítica al transmitirse resurge variopinta.

Los puntos de desencuentro entre psicoanálisis y terminología no se detienen allí. Los especialistas señalan al ingeniero Eugen Wüster como pionero en la elaboración de una propuesta sistemática de teoría terminológica. Sus trabajos seminales se desarrollaron en la Viena de los años treinta del siglo XX. Este dato adquiere toda su importancia cuando Tavares (2012a, p. 2) recuerda que Sigmund Freud, en la misma época y lugar, ya se encontraba en la última década de sus desarrollos. Ante tal coincidencia, cabe la pregunta de si Freud se habría interesado en construir una base terminológica para su añorada ciencia, o si, por el contrario, habría plantado el psicoanálisis en la contramano de las propuestas de su coterráneo.

Entre los objetivos perseguidos por Wüster, Cabré (2003) menciona la eliminación de la ambigüedad de la lengua técnica a través de la normalización terminológica. Me permito utilizar ese criterio como telón de fondo para introducir brevemente una idea que es fundamental para la argumentación. Se trata del destino que el texto freudiano sufrió a raíz de su traducción,

Pese a que la traducción española de Ballesteros y de Torres¹⁷ haya utilizado el término *Obras Completas*, la considerable laguna (por incompleta y descuidada) de esta edición y la poca fuerza de su influencia la hace secundaria en relación al proyecto de Jones y Strachey (TAVARES, 2011, p. 35)¹⁸.

¹⁷ Por encargo de Ortega y Gasset hacia 1922, bajo el sello de Biblioteca Nueva, se publicó la primera edición de las llamadas *Obras Completas* de Sigmund Freud en castellano, trabajo realizado por el germanista y traductor español Luis López Ballesteros y De Torres.

¹⁸ “Mesmo que a tradução espanhola de Ballesteros y de Torres tenha anteriormente utilizado o termo *Obras Completas*, a considerável lacunosidade (incompletude e desleixo) desta edição e a força muito menor da sua influência a torna secundária em relação ao projeto de Jones e Strachey”.

Como recuerda Tavares (2011), en 1939, Ernest Jones le encargó al periodista y literato James Strachey la traducción de los textos reunidos en la *Gesammelte Schriften*. Ese trabajo se acompañó de un cuidadoso ordenamiento cronológico y de un volumen considerable de comentarios y prefacios en los que se le ofrecía al lector un conjunto de informaciones importantísimas para la localización y mejor comprensión del texto freudiano. Los detalles de este emprendimiento son inúmeros y, de alguna manera, serán un marco para la lectura del psicoanálisis en otras lenguas. No me extenderé aquí en la explicación del despliegue de tal empresa; me parece suficiente mencionar que estos incluyen desde el preámbulo de un romance no consumado entre Ana Freud y Ernest Jones, el cerebro político del psicoanálisis, hasta la diatriba política ideológica entre franceses e ingleses dispuestos a apropiarse y a marcar lo que pretendían como una pauta internacional del psicoanálisis¹⁹.

Ahora bien, en este ejercicio que consiste en esbozar ventajas y problemas sobre una terminologización del psicoanálisis, habría que recordar algunas de las consecuencias derivadas de las elecciones de traducción.

Sabemos que cualquier operación de lenguaje tiene un trasfondo ideológico, y por ello una elección de traducción acaba por acercar al psicoanálisis a un campo o a otro. Si ese campo es más proclive al trabajo terminológico la alternativa puede llegar a cristalizarse. Me parece que ese es el trasfondo del problema que se presentó con el *Trieb* freudiano traducido por *instinct*. Esa traducción fue la alternativa elegida en la *Standard Edition*. Una elección que no es cualquiera, tuvo un mentor, Ernest Jones, causó temblores y aún hoy sentimos sus réplicas.

En castellano, Luis López Ballesteros y de Torres, primer traductor al castellano de la obra freudiana, optó también por *instinto*, mientras José Luis Etcheverry, responsable por la segunda traducción de las *Obras Completas* en esa lengua²⁰,

¹⁹ Remito al lector al libro titulado *Versões de Freud. Breve Panorama crítico das traduções de sua obra*, de Pedro Heliodoro Tavares, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2011, para conocer en detalles algunos de los capítulos más importantes en la saga de la traducción freudiana.

²⁰ Me sumo a Sara Helena Hassan (2011, p. 330), traductora del *Dicionário comentado do alemão de Freud* (Hanns, 1996), cuando al

eligió pulsión y apoyó su argumentación en el linaje filosófico alemán del texto freudiano (ETCHEVERRY, 1992, pp. 49 – 56).

Las cosas salen de algún lado, Freud y sus traductores no parten de la nada, ya vienen acompañados. En eso consiste la declaración que el 16 de octubre de 1965 dará el propio Etcheverry ante la comunidad psicoanalítica al explicar mejor el contexto de su elección. En esa oportunidad él aclara que *pulsión* provenía del grupo de los franceses y, a pesar de la notable aceptación que tuvo, al momento de implantarla en la traducción castellana no le pareció suficientemente satisfactoria. Así, en la ocasión de su charla propone como alternativa una palabra curiosa por demás, se trata de *querencia*, con la que subraya una matriz ética, ya no biológica ni cultural, sino ética (ETCHEVERRY, 2001, p. 86). El diccionario da una referencia interesante en relación a esa palabra que nos permite pensar a qué se refería Etcheverry. Se trata de volver al mismo sitio, sitio en el cual quedó impresa la huella de la primera experiencia de satisfacción, momento mítico de nuestra constitución, así como la Babel que algún día nos habría congregado.

Podemos observar que el *Trieb* es un caso paradigmático en materia de traducción. Tavares (2011, p. 45) lo pone de relieve cuando menciona que no se trata de cualquier palabra, sino del segundo, en nivel de importancia, de los conceptos freudianos –el primero es el *Inconsciente*–, una de esas palabras difíciles de verter especialmente en las lenguas románicas; el propio Freud lo supo y expresó: “un término que muchas lenguas modernas nos envidian” (FREUD, 1993 [1926], p. 187).

Tratada como *instinto* se presta al término; este es pasible de satisfacción y establece los ritmos propios del reino animal, además, puede localizarse en un interior. Así consagrado, correríamos el riesgo de sacarla del terreno fronterizo al que hace referencia: “Decidirse someramente por una traducción apresurada y sin compromiso le hace a ese clandestino sin documentos cruzar las fronteras hacia lo biológico-corporal o

referirse a Luis López-Ballesteros y de Torres, Ludovico Rosenthal y José Luis Etcheverry nos habla de “tres nombres, tres *luíses*, oro de la traducción de la obra de Freud al español”.

hacia lo psíquico-cultural” (TAVARES, 2013a, p. 149)²¹. Se deduce de los comentarios que *pulsión* tampoco sería una opción suficientemente satisfactoria, ¿ocurre distinto con la *querencia* de Etcheverry?

Si Freud, siendo médico, no encontró respuesta en el instinto de la jerga biológica, sería porque la misma no daba cuenta de hablar de los fenómenos que se le presentaban. Si, como dice Hassan (2011, p. 332), “*Trieb* contiene a *Instinkt*” pero le sobra espacio, y si hoy no podemos pensar lo inconsciente psicoanalítico sin los efectos de ese poder bifronte planteado por Freud en su alemán, la traducción que aspira a la transmisión (BERMAN, 2007) tendrá que vérselas con eso y poner a funcionar sus recursos para cernir el territorio con sus significantes hasta donde sea posible.

Los textos freudianos son la prueba fehaciente del método del fundador. La inusitada combinación de rigor científico y palabra tomada del lenguaje común era una puerta abierta al lego. El conservadurismo científico no tardó en reaccionar, sin embargo, Freud entendía la necesidad de desviarse de esa tradición y defendía sin temores su innovación.

En respuesta a una causa judicial en la que se le acusaba de curandero a Theodor Reik quien, sin ser médico, era miembro de la Sociedad Psicoanalítica de Viena, Freud declarará lo siguiente:

Usted objetará, probablemente, que para designar dos instancias o provincias anímicas hayamos escogido simples pronombres, en lugar de introducir sonoros nombres griegos. Es que en el psicoanálisis nos gusta permanecer en contacto con el modo popular de pensar, y preferimos volver utilizables para la ciencia sus conceptos, en vez de desestimarlos. No

²¹ “Decidir-se levianamente por uma tradução apressada e descomprometida faz esse clandestino sem documento cruzar as fronteiras para o biológico-cultural ou para o psíquico-cultural” (TAVARES, p. 2013a, p. 149).

es ningún mérito: tenemos que proceder así porque nuestras doctrinas están destinadas a que las comprendan nuestros pacientes, que a menudo son muy inteligentes, pero no siempre eruditos (FREUD, 1993 [1926], p. 182 - 183).

Freud era un genio en la elaboración, es decir, en la producción de un saber que solo avanza porque tropieza. De hecho tropezó con los límites de la significación. Toda su obra es un constante ejercicio para mostrar en qué consiste el inconsciente sin despojarlo de su complejidad, y para hacerlo no se impedía de mostrar los puntos de enmienda. Sirva como ejemplo de tal procedimiento la gran cantidad de agregados con los que teje su obra. En el texto, traducido al castellano como *fragmento de análisis de un caso de histeria*, publicado en 1905, escrito cuatro años antes, en 1901, Freud presenta una nota agregada de 1923 en la que comienza diciendo: “No todo es correcto aquí. La tesis según la cual los motivos de la enfermedad no existían al comienzo de ella y se agregaron sólo secundariamente no es sostenible” (FREUD, 1993 [1905] p. 39). Ese gesto de extrema generosidad, se acompaña de llamativas incursiones de cuño etimológico que parecen indicar su especial curiosidad por desvendar, a través del recurso simbólico, el enigma de los fenómenos que nos intentaba explicar.

Tavares (2012a, pp. 2-3) subraya el en el texto freudiano algo más allá de un *pensé pensée*, suelo en el que se construye la ciencia positivista. El *pensée pensante* de Freud es un pensamiento abierto. Me parece que es por ello que muchos de sus textos, a pesar de su complejidad y rigor, son bastante accesibles especialmente para los recién iniciados que tengan la costumbre de lidiar con textos literarios. Su legado es un *work in progress* y por ello, suscribirse al psicoanálisis siguiendo la pauta de Freud, es asunto sin término.

El inconsciente es materia de la palabra del día a día, un verbo contaminado, preñado por el uso y sus circunstancias y, por lo tanto, vivo, despojado de la higiene que el término obliga. Vale destacar que, según registra el DRAE, la propia palabra *término* remite a: 1. último punto hasta donde llega o se extiende algo; 2.

último momento de la duración o existencia de algo; 3. Límite externo de algo inmaterial²².

Freud no tuvo término. Su proceder permitió el avance, a todo vapor, del psicoanálisis. Él mismo se empeñó en divulgarlo, transmitirlo y para ello supo que la traducción era una vía importante. Hay datos históricos que señalan que “en vida de Freud, tal vez se vendieron en Alemania unos 50.000 ejemplares, [de las conferencias introductorias] y hubo por lo menos 15 traducciones, incluso al chino, el japonés, el serbocroata, el hebreo, el idish; también se editaron en braille” (GAY, 1989, p. 415).

Sin duda, la traducción le inyectó fuerza al psicoanálisis. En el caso del texto freudiano, la discusión alrededor de la traducción de muchas de las palabras alemanas que él empleaba, dada la configuración que las mismas iban adquiriendo en su obra, se convirtieron en verdaderos canchales de obra. En ese virulento escenario, a pesar de que sus características no son precisamente amables a la exploración terminológica, se han producido obras de este cuño en diversas lenguas. ¿Se habrán inventado los emprendedores de estos trabajos una metodología específica para el lidiar con el material psicoanalítico?

Esa pregunta encuentra algunas respuestas en el *Dicionário Comentado do Alemão* de Freud, de Luis Alberto Hanns. Este autor, justamente por estar al tanto de las posibilidades que se abren a partir del trabajo de traducción de la obra freudiana, presenta y desmenuza una serie de palabras, no con la intención de producir un equivalente en portugués, sino de “[...] proporcionar un amplio soporte lingüístico en los casos en que la traducción de ciertas entradas encuentra dificultades suficientemente importantes como para merecer un trabajo de apoyo”²³ (HANNS, 1996, p. 18). Se trata de un trabajo de valor inestimable para entender el procedimiento del especialista en traducción.

²² Diccionario de la Real Academia Española (DRAE).

²³ “[...] fornecer amplo suporte lingüístico nos casos em que a tradução de certos verbetes encontra dificuldades suficientemente importantes para merecer um trabalho de apoio”.

El peso de este tipo de investigaciones no subyace en dar la última palabra ya que, en la contramano de ciertos principios de la terminología y su carácter disciplinante, el psicoanálisis se caracteriza por subvertir el uso lingüístico establecido y por introducir, como veremos en el caso de la producción del Jacques Lacan, torsiones claves en el proceso de construcción. En ese sentido, más que el establecimiento de límites precisos, necesarios para producir una obra terminográfica única que reúna un conjunto de palabras para presentarlas como lengua de especialidad del psicoanálisis, lo que se observa es una pluralidad de alternativas que se ha enriquecido de forma determinante por el trabajo de traducción y por los comentarios sobre traducciones.

Cabe destacar que la problemática no se reduce a ciertas palabras difíciles de traducir; también incluye conjuntos mayores como el aparente descuido de la expresión de frases u oraciones (ETCHEVERRY, 1992, p. 13); una propuesta que recuerda a Antoine Berman (2007, p. 48) en su crítica a las traducciones que, al privilegiar la bella forma, producen una serie de deformaciones innecesarias que desvirtúan el carácter particular de la prosa autoral.

Etcheverry explica que en la traducción de la Interpretación de los sueños, en el paradigmático sueño de la inyección de Irma –fundamental para entender aspectos esenciales de la teoría psicoanalítica, no sólo freudiana sino también lacaniana– fue necesario un cierto cuidado para conservar el “carácter despojado de la expresión verbal”, pues en cada frase se imprime “una unidad de sentimiento” y es por ello que critica tanto la traducción de López-Ballesteros como la traducción inglesa de Strachey en las cuales se opta por reacomodar fragmentos incómodos, sometiéndolo a una suerte de “reelaboración secundaria”, en el sentido freudiano de la expresión (ETCHEVERRY, 1992, p. 13).

Así, en lugar de la expresión “la boca se abre”, los traductores habrían preferido optar por una cierta lógica: es Irma la que abre la boca. Etcheverry señala la necesidad de mantener el texto del sueño porque es justamente eso lo que permitirá la posterior interpretación “donde Freud expone las razones por las cuales esos extraños productos del sueño se mantienen en pie, y a modo de ejemplo cita «la boca que se abre bien». Ello invalida la corrección introducida por aquellas traducciones” (ETCHEVERRY, 1992, p. 13).

El texto freudiano está plagado de sutilezas con las que el traductor debe lidiar, más aún, se verá obligado a atender al texto y a entender que tanto este como el traductor se encuentran bajo la influencia un conjunto de concepciones que condicionaron muchas de sus elecciones.

Con la enseñanza de Lacan, la obra freudiana va a ser revista a la luz de otras disciplinas y eso tendrá consecuencias en el llamado *retorno*, así como en las producciones y traducciones de textos psicoanalíticos que incluyan estos nombres.

Si en la secuencia de traducciones del *Trieb* freudiano teníamos *instinto*, *pulsión* e, incluso, una *querencia*, Lacan agrega otra entrada a la lista. No se trata solo de una nueva palabra, sino de un guiño específico en el abordaje de los fenómenos. Para decirlo de forma un poco burda, se trata de una opción que retira al psicoanálisis de un cierto sustancialismo y con ello atisba ajustes de perspectiva.

El psicoanalista francés, atento al alemán, idioma que según Roudinesco (2000, p. 58) no hablaba pero conocía y traducía admirablemente, siguió con lupa la prosa freudiana. Advertido de los despliegues que el trabajo de traducción le proporcionaba al psicoanálisis, no se ahorró comentarios en este sentido (TAVARES, 2011, p. 46). En algunos momentos de su enseñanza las referencias a la traducción pueden leerse como críticas irónicas de quien disfruta del transitar por lenguas; no obstante, lo más precioso, y que se repetirá en el trabajo de muchos de sus seguidores, son las torsiones que colocarán en jaque cierto nivel de armonización terminológica.

Creo que es en ese sentido que Lacan propone en la clase del 13 de enero de 1960, para la ‘pulsión’ soportada en la traducción francesa de *Trieb*, aunque antes él mismo la refería como instinto (ROUDINESCO, 2000, p. 58), la siguiente relectura:

Vemos surgir el fondo, algo que se perfila más allá del ejercicio del inconsciente y en el que la exploración freudiana nos invita a reconocer el punto donde se desenmascara el *Trieb-Trieb* y no *Instinkt*.

[...] no podemos confundir, en modo alguno, el dominio de los *Triebe* con

una reclasificación, por más nueva que se la suponga, de las relaciones del ser humano con su medio natural. El *Trieb* debe ser **traducido** del modo más equívoco posible, y nos complacemos en decir, a veces, a la *deriva*. Por otra parte, *drive* traduce en inglés el término alemán. Esta deriva, en la que se motiva toda la acción del principio del placer, nos dirige hacia ese punto mítico que fue articulado en términos de relación de objeto. Debemos acercarnos su sentido y criticar las confusiones introductorias debido a ambigüedades, significativas, mucho más graves que cualquier equívoco (LACAN, [1959-60] 1990, p. 112 - 113. Seminario 7, subrayado nuestro).

Dieciocho años más tarde, en la clase del 16 de marzo de 1976, vuelve sobre el mismo asunto:

Quizás exista, pese a todo, otra manera de explicar que no haya progreso. Y es que sólo hay progreso marcado por la muerte, lo que Freud subraya *tribeando* esta muerte (...) haciendo de ella un *Trieb*. Se lo tradujo en francés por *pulsión* [pulsión] o *pulsión de mort* [pulsión de muerte]. No sé por qué no se encontró una mejor traducción cuando existía la palabra *dérive* [deriva] (LACAN, [1975-76] 2006, p. 123. Seminario 23).

En esa deriva coloca Tavares (2013a, p. 159) el destino de las nuevas traducciones de Freud al portugués de Brasil. Una deriva que subraya las diferentes derivaciones que tendrá la obra del fundador y que, con seguridad, influenciará el territorio psicoanalítico en ese país y en una vecindad de hispanos que,

poco a poco, se entera de una historia que parecía sólo para el consumo interno de los hermanos brasileños.

A esta panorámica de algunos despliegues de la traducción ya se le han sumado nuevas derivaciones, las que provienen de la traducción del texto lacaniano, con la consecuente producción de investigaciones de base terminológica algunas de las cuales sirvieron como referencia en la realización del presente trabajo.

Con el desarrollo anterior pretendí destilar algunas interrogaciones sobre el alcance del tratamiento terminológico en el trabajo de traducción del texto psicoanalítico. En el caso de la traducción que se comenta en este trabajo, puesto que no se trata de un corpus significativo, los impasses en la traducción de ciertos vocablos fueron útiles para visualizar el nivel de la discusión que está alrededor de estos desde dos perspectivas: la primera se refiere a las lenguas de trabajo, a saber, español y portugués que, a lo largo de los años, e incluso en la actualidad, han recogido la obra freudiana y lacaniana, así como textos de otras lenguas que construyen el edificio doctrinal del psicoanálisis. En esa dirección, podemos decir que se trata de lenguas traductoras del campo psicoanalítico. La segunda, se asienta en el interés particular por levantar las discusiones sobre el vocabulario psicoanalítico que se muestra problemático cuando de lo que se trata es de la traducción entre estas lenguas y, más específicamente, cuando se traduce al español un texto psicoanalítico escrito en portugués.

El léxico elegido y desarrollado en los comentarios²⁴ corresponde a ilustraciones puntuales de lo que envuelve el trabajo de traducción de textos psicoanalíticos. Para llegar a una alternativa, fue necesario considerar varios aspectos: a) el contexto de la teoría freudo-lacaniana, es decir, puntuaciones teóricas necesarias, especialmente en lo referente a la evolución o engodos, sin pretensión exhaustiva; b) los periplos derivados del traslado a otras lenguas; c) las discusiones sobre lo que sería la mejor traducción para uno u otro vocablo; d) la argumentación que sostiene la elección en el contexto de nuestra traducción.

Antes de presentar las especificidades de ese desarrollo, y puesto que se trata de un texto inscrito en la literatura

²⁴ Cf. Capítulo 3.

psicoanalítica lacaniana, es necesario retomar de forma breve un tema que ya ha sido objeto de muchos trabajos; se trata algo que suele identificarse como el estilo de Jacques Lacan, sus matices y la impronta que deja en los textos traducidos y en las producciones inscritas en esa enseñanza.

2.4. TRADUCCIONES OFICIALES Y OFICIOSAS DEL ESTILO LACANIANO

Hermético, incomprensible, rebuscado, erudito, barroco. Con estos adjetivos muchas veces se presenta, inclusive a los nuevos lectores, el texto del psicoanalista francés, Jacques Lacan.

De entrada, lo que es difícil es que alguien se disponga a leer de buena gana un texto con esa carga. El traductor, entonces, ya empieza derrotado. ¿Se trata del estilo de Lacan? ¿De una predisposición del lector? ¿De una propiedad inherente al psicoanálisis? Y si el foco es la traducción: ¿Es un problema inherente al acto de traducir Lacan? ¿Será posible localizar el epicentro del *impasse*?

Tales preguntas representan solamente visiones parciales de un vasto problema. Nos estamos refiriendo al trabajo ininterrumpido de una figura que marcó el pensamiento del siglo XX y continúa repercutiendo en el actual. Protagonista, junto a otros nombres que atraviesan su obra, de un período de gran virulencia intelectual, Jacques Lacan es, ante todo, el emprendedor de una aventura que sacó a la obra freudiana de una especie de letargo burocrático, y permitió reencender la discusión psicoanalítica en uno de los episodios más fecundos de la modernidad. Amado u odiado, lo que nadie le puede negar al psicoanalista francés es su producción.

¿En qué consiste la producción lacaniana? No se trata de un único libro, sino de una obra que, de acuerdo a sus formas de presentación, podría dividirse en texto oral y escrito. El texto oral está conformado por el conjunto del *Séminaire*. El texto escrito es la agrupación de producciones reunidas en el volumen de *Écrits*.²⁵

²⁵ Aunque la nominación oral/escrito aquí se refiere al soporte material del texto, en la obra de Jacques Lacan, lo oral y lo escrito merecerían un

Comencemos por el texto oral con la siguiente observación: la historia que se desarrolla alrededor del *Séminaire*, resulta de las diferentes versiones que la componen y esto amerita considerar un cierto nivel de ficción. No será este el lugar de proponer una nueva versión, ni tampoco el de producir un desenlace para el drama que sigue en suspenso. Mi objetivo es describir de forma sintética la conformación de la obra y, a partir de la calificación de *oficial* y *oficiosa*, adentrarme en algunos aspectos referidos a la traducción en portugués y en español de estos textos.

Identifico como oficial al conjunto de publicaciones de los *Seminarios* en lengua francesa –y sus respectivas traducciones–, identificadas por el rubro *Texte établi par*, producidas bajo el comando de Jacques Alain Miller, yerno de Lacan, quien posee los derechos legales de la obra.

Sobre ellas, Sauval (2000, p. 181) ha señalado “el ‘cuidadoso’ reparto de los roles respecto de la ‘autoría’” en las ediciones *establecidas* en las que Miller posee, como él mismo se ocupó de declarar, jurídicamente, estatus de coautor; no sin consecuencias pues, como expone Sauval, en las bases de datos y en las facultades de psicología los Jacques se confunden. Un problema de peso porque entiendo que la obra, cuando trasciende a la persona, como es el caso de Jacques Lacan, se transforma en sello de la cultura y, para hacerle crítica, para tramitar idealizaciones y traspasar la leyenda en sus versiones rosa o negra, debemos hacer un esfuerzo adicional para operar en un texto ya sometido a diversas operaciones que se sumarán al siempre controvertido lugar de autor.

La saga del *Texte établi par Jacques-Alain Miller* tiene su primer capítulo en 1973 con la publicación del seminario *Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Este seminario había sido dictado en 1964, o sea, nueve años antes y contaba con registro de audio. El libro publicado por *Éditions du Seuil* resultó de una operación de transcripción y de un *establecimiento*: fundación, institución, decreto, mandato, ordenamiento.

desarrollo aparte por el estatuto conceptual que tales nociones tienen en su teoría.

¿Qué establece el *texto oficial*? En el caso específico del seminario: un orden no cronológico de publicación, fraccionamientos y omisiones que no corresponden a las transcripciones, agregados de títulos y subtítulos, ausencia de aparato crítico, entre otras maniobras presentes también en las traducciones oficiales.

La formación psicoanalítica que se dice lacaniana tiene en los textos su cimiento; de allí que sea reprochable, por ejemplo, dilatar la publicación y crear un orden que no se corresponde al ocurrido. Dudo que a alguien que no esté adscrito al Millerismo le quede claro por qué el seminario de 1958-1959, *Le désir et son interprétation*, solo aparece en su versión oficial en el reciente año de 2013, mientras que el seminario de 1975-1976, *Le sinthome*, circulaba en su versión establecida desde 2006.

El malestar del *establecimiento* es producto de un conjunto de gestos arbitrarios y, si se trata de la formación de nuevas generaciones de psicoanalistas, que bien pueden desconocer la lengua francesa o son bastante curiosos como para conformarse con las lecturas de los comentaristas, podemos suponer que esos manejos producen distorsiones nefastas para el arduo trabajo que supone penetrar los textos de base.

No obstante, ese mismo malestar, además de ríos de quejas, produce alternativas encomiables. Hay muchas voces que se levantan para cuestionar las maniobras del mentor y, al hacerlo, reviven discusiones calladas por decreto. En el caso de las traducciones de los seminarios, dado que hoy en día contamos con una fuente enorme de informaciones “al alcance de un *enter*” (Berliner, 2013, p.24), podemos burlar la diatriba, la censura legal, tomar el resultado de la operación oficial y encaminarnos a alcanzar, a destiempo y en la medida de lo posible, los desdoblamientos del regreso a Freud, pauta central de la propuesta lacaniana.

Esta es la línea propositiva que plantea la psicoanalista y traductora Claudia Berliner (2013) en su crítica a la traducción brasileña del seminario XI. En ella señala aspectos que permean el *establecimiento* y la traducción con la finalidad de dar una nueva versión, gracias a la comparación entre la versión establecida en francés y la estenografía, aunado al cotejo de traducción.

En la misma línea se inscribe el trabajo de Norma Ferrari y Michel Sauval, quienes comparan algunos fragmentos de las

clases del seminario *Encore* (1972-1973)²⁶ utilizando para ello cuatro versiones:

La edición de Seuil cuyo texto ha sido establecido por Jacques Alain Miller. La edición de Paidós, traducción al español (a cargo de D. Rabinovich, Delmont Mauri y Julieta Sucre) de la anterior. La edición crítica establecida por VRMNAGRLSOFABYPMB. Los registros sonoros del seminario de Lacan (FERRARI; SAUVAL, 2000, p. 113).

Los trabajos antes mencionados, si bien son officiosos²⁷, hacen uso de los oficiales. La labor de los traductores oficiales supone un importante yacimiento del cual podemos extraer, no solo defectos, sino efectos silenciosos de la tarea del traductor y de las circunstancias históricas de su producción editorial. Con esta ilustración del trabajo oficial y officioso, circunscribimos un

²⁶ La versión crítica más exhaustiva de este seminario, por lo menos en castellano, fue realizada por Ricardo Rodríguez Ponte para circulación interna en la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Para comenzar, corrige el título que había sido traducido en la versión establecida como *Aun*, sin el acento, y propone en su lugar: *Otra vez...*; utiliza ocho fuentes de cotejo: 7 en francés y 1 en castellano. Incluye todos los textos de las intervenciones ocurridas durante el año del seminario, introduce los puntos en los que las fuentes cotejadas difieren, comenta los juegos de homofonía, explica las opciones de puntuación, etc. Se trata de un trabajo de traducción que supera, de lejos, cualquiera de las versiones francesas. Disponible en <http://www.lacanterafreudiana.com.ar/lacanterafreudianajaqueslacaneminario20.html>>

²⁷ Mi propuesta de calificarlos como officiosos estriba en que estos trabajos se presentan con aparato crítico. Ello no supone un calificativo dirigido al traductor y, no descarta que el traductor haya presentado su trabajo en las dos modalidades, como es el caso de Claudia Berliner, quien además del trabajo crítico realizado sobre los textos, forma parte también del *staff* de traductores oficiales.

espacio de discusión porque, como fue mencionado, hoy podemos acceder a los audios de los seminarios, a las transcripciones, a los apuntes de los presentes, entre otros materiales, y aunque el asunto haga mella, no podemos olvidar que es de la mano de sus traductores que Lacan llega a los lectores de otras lenguas.

En este contexto me permito apuntar algunas características de las ediciones oficiales en español y portugués. Podemos decir que los seminarios *establecidos* en portugués son oriundos de Brasil y publicados por una sola casa editorial, *Jorge Zahar*. La nómina de traductores es prácticamente proporcional a los seminarios, es decir, en cada uno figura un traductor y, en muchos casos, un revisor o colaborador. Se repite la figura de Angelina Harari como asesora brasileña y una institución: *Campo Freudiano do Brasil*²⁸.

En castellano, los *seminarios establecidos* han sido publicados por Paidós, no obstante, a diferencia de la casa editorial brasileña, las ediciones Paidós operan dentro de una geografía bastante mayor, pues incluye Barcelona y México. En este caso, no hay ninguna mención institucional, la nómina de traductores y revisores es amplia e invariablemente aparece Juan Granica como editor asociado.

Ramos Reuillard (2011, p. 399) señala como elemento esencial para comprender las discrepancias en las versiones de los seminarios, el hecho de que cada uno de los presentes podía escuchar cosas diferentes. Eso quiere decir que las transcripciones resultaban del conjunto de interpretaciones de lo dicho, aspecto ilustrado por Ferrari y Sauval (2000) cuando se refieren a los cambios operados según se puntúe el texto de una u otra forma.

Lacan producía sus seminarios *in situ*, solo se apoyaba en esquemas y algunas notas, los registros eran concomitantes a los apuntes de los participantes. Al principio, circularon, con el conocimiento de Lacan, varias versiones de los seminarios (RAMOS REUILLARD, 2011, p. 396), pero una vez que le conceden a Jacques-Alain Miller los derechos legales de la obra,

²⁸ Le agradezco a Claudia Berliner la pertinente observación de sobre la importancia de los detalles editoriales; eso me permitió deshacer la hipótesis de una supuesta flexibilidad en función de la cantidad de traductores participantes en las versiones establecidas.

ese procedimiento pasa a ser ilegal. ¿Cómo deshacer un hábito implantado? ¿Cómo impedir la producción de versiones? ¿Cómo estudiar a Lacan sin producir versiones?

Los oficiosos estuvieron desde los inicios, se dejaron provocar por el propio Lacan. Dicho de otro modo: Lacan gestó a los oficiosos. Se trata de un ejercicio permanente entre los interesados en transitar la obra de Lacan; los motivos para hacerlo son diversos y no se restringen a los psicoanalistas. La obra de Lacan es un bien cultural y como tal recorre una heterogeneidad de espacios y lecturas.

Más allá de las luchas intestinas entre lacanianos hay dos elementos que, desde mi punto de vista, son fundamentales para entender por qué la versión oficial resiste a la aceptación de amplio alcance. Uno de ellos, sobre el cual me extenderé más adelante, es el estilo Lacan. El otro es más simple, la insatisfacción con un producto oficial que se presenta como establecido y, por lo tanto, inclinado a cerrar una discursividad abierta. Sobre esto, supongo, ya he argumentado lo suficiente.

¿Cómo se estudia Lacan? Desmenuzando el texto. En ese proceso quirúrgico la duda es permanente porque se trata de una obra sumamente compleja, llena de recovecos y de un enmarañado intertextual que solo lo atravesaría un buen aparato crítico. En este mismo capítulo me referí a la especificidad del psicoanálisis y de su objeto, lo inconsciente, imposible de aprehender por una vía totalizadora. Así, en el caso del texto lacaniano, la carencia del aparato crítico supone que el lector, en medio de su estudio, generalmente hecho en grupo, se busque la vida. En ese proceso, comienzan a aparecer los baches textuales que tanto preocupan y ocupan a los estudiosos y sobre los cuales la traducción oficial se muestra insuficiente, mientras que la traducción oficiosa aparece como intento de sobreponerse al obstáculo.

La lista de los seminarios oficiosos es bastante extensa, en constante producción y circula como bien patrimonial en el núcleo estricto de las instituciones y grupos de estudio²⁹. Los involucrados son inúmeros porque el trabajo de traducir a Lacan es arduo y supone, entre otras cosas, tener una buena lista de fuentes versadas en diversas materias.

²⁹ Cf. nota 26 de este capítulo.

La recopilación de las traducciones de los seminarios *oficiales* es posible, la de los *oficiosos* será siempre parcial. Recordemos que el adjetivo *oficioso* posee una semántica amplia: hacendoso y solícito en la ejecución de lo que le incumbe o no, para ser útil y agradable a alguien, provechoso para determinado fin, opuesto a oficial, medio de difusión que se atribuye cierta representación.

Quiero dejar el margen necesario para que se juzgue el potencial de esa producción *oficiosa*, no sin antes decir, un poco en su defensa, que se trata de un *modus operandi* en el estudio y transmisión, porque la riqueza del texto psicoanalítico consiste en su constante (con)vocación al trabajo interpretativo. Ese mercado negro, que alberga las más diversas propuestas de lectura, permite que nazcan nuevos retoños para traducir no solo a Lacan, sino la producción lacaniana.

La operación *oficiosa* desemboca en diversas reflexiones sobre problemas y soluciones, aumentando el caudal informativo relacionado con la traducción. En el caso del *staff* permanente de los oficiales, pareciera reinar un curioso silencio.

Paso ahora al texto escrito de Lacan, los llamados *Écrits*³⁰ publicados en Francia por *Éditions du Seuil* en 1966. Allí se encuentran recopilados veintiocho artículos de su autoría que cubren, significativamente, una treintena de años de enseñanza. Algunos de estos textos ya habían sido publicados y, para incorporarlos al mencionado volumen, Lacan los sometió a un exhaustivo trabajo de revisión.

Lacan no solo produjo estos textos, los escribió, corrigió, omitió, modificó, versionó. Parte de esa genética puede apreciarse en el trabajo de Ángel de Frutos Salvador (1994), *Los Escritos de*

³⁰ En 2001, año del centenario de Lacan, se publica un segundo conjunto de textos “escritos” en un libro llamado *Autres écrits*. Se trata de una reunión de artículos, conferencias y documentos institucionales, algunos de los cuales ya habían sido publicados. Sin desmerecer la importancia de estos textos y de los comentarios que se pueden derivar de su traducción, para cumplir con el objetivo trazado, restrinjo la descripción del periplo de traducción a la primera recopilación de su producción escrita. El criterio empleado es que, a diferencia de estos *autres*, organizados por Jacques Allain Miller, la participación de Lacan en la edición y traducción de los *Écrits* de 1966 fue bastante activa.

Jacques Lacan: variantes textuales, y en el de Jorge Baños Orellana (1999) *El escritorio de Lacan*, ambos abocados a revelar estratos de la densa producción.

El texto escrito de Lacan no es más claro que el oral, su espesa prosa y los acertijos presentados una y otra vez llegarán a las manos del lector que hará, así como el traductor, su propio recorrido, aunque en el caso de los escritos tengamos a disposición el índice³¹ de conceptos, un listado onomástico, tablas de representaciones gráficas y la lista de términos de Freud utilizados en alemán. Ello permite trazar coordenadas sobre la lógica interna de la publicación cuyo ordenamiento, dicho sea de paso, no es cronológico pero, a diferencia de los seminarios, Lacan se encargará de dar algunas explicaciones al respecto.

Los detalles de la edición del grueso volumen de *Escritos* y la ambivalencia de Lacan respecto a la palabra escrita, son detallados por Roudinesco:

Invadido por el terror que le inspiraba su propia imagen y habitado por la obsesión de no gustar, aquel hombre genial manifestaba una especie de terror ante la idea de que su obra pudiera escapar a la interpretación que él mismo tenía a bien dar de ella. Por eso no aceptaba ver aparecer el rastro escrito de su palabra sino para hacerla circular en el círculo restringido de las instituciones de las revistas freudianas (ROUDINESCO, 2000, p. 467-468).

François Wahl, analizante de Lacan, frecuentador del Seminario y apuntado como interlocutor intelectual del psicoanalista francés, reconocido y odiado por su estricta labor editorial, fue quien le propuso a este la publicación de sus Escritos.

³¹ Los índices, encargados por Lacan, los realizó Jacques Alain Miller. (Roudinesco, 2000, p. 479).

Desde el primer día de la aparición de ese libro, Lacan recibió la consagración tan esperada y bien merecida. Cinco mil ejemplares se vendieron en menos de quince días, antes incluso de la publicación de reseñas en prensa (ROUDINESCO, 2000, p. 480).

La traducción de los Escritos en castellano ocurre en México en los primeros años de la década de los setenta por iniciativa de Armando Suárez, inmigrante español, ex religioso, psicoanalista formado en Viena, amante de los libros, contrario a la militancia en cualquier corriente psicoanalítica, y cuya experiencia en el mundo editorial como traductor, editor y corrector está sostenida en una larga lista de títulos, gran parte de ellos realizados en Siglo XXI, casa editorial encargada de publicar los Escritos.

En 1971 sale la primera edición en castellano con el siguiente agregado: *lectura estructuralista de Freud*. Ese libro, que contenía una parte de la recopilación de los *Écrits* traducidos por el poeta Tomás Segovia, a quien Armando Suárez le había encomendado la tarea, sería la primera versión y el primer impase ya que, al enterarse, “Lacan montó en cólera y mandó una carta diciendo que retiraran inmediatamente la edición” (SEGOVIA, 2010. En entrevista a Velasco García y Pantoja Palomeros, 2013, p. 1068).

En 1972 sale el primer tomo de la segunda edición sin el agregado que había provocado el escándalo y, en 1975, el segundo tomo con otros textos. En 1984 aparece una nueva versión, esta vez corregida y aumentada, mantenida en dos volúmenes. En ella se incluyeron los textos que faltaban traducidos por de Armando Suárez, se restituyó el orden original de la edición francesa del 66, se realizaron cambios en la traducción de algunas palabras, las locuciones y citas en otras lenguas aparecían traducidas, y se incluyeron las referencias freudianas en correspondencia con la *Gesammelte Werke* o las traducciones francesas, a partir de la castellana de José Luis Etcheverry (SUÁREZ, 1994, p. x).

La exhaustiva revisión de Armando Suárez contó con la intervención del psicoanalista argentino Juan David Nasio, y fue

también resultado de un intercambio epistolar entre el autor y los traductores. La edición de 1984 contiene los índices de la edición francesa y dos notas iniciales, una firmada por Armando Suárez en la que comenta los cambios, no sin antes calificar como soberana la traducción de Tomás Segovia, suscriptor de la segunda nota, de quien Suárez exalta sus dotes poéticas. Según podemos desprender de los textos de ambos, hubo un debate. Lacan, había pedido que se mantuviera una única versión para aquellos términos que tenían peso conceptual, mientras Segovia, en relación a la sintaxis y al vocabulario, se oponía a que la lengua francesa colonizara la española. Sin embargo, la historia, lejos de terminar, recién había empezado. En el 2000 aparece la publicación de Marcelo Pasternac, psicoanalista argentino radicado en tierras mexicanas, en la que presenta una exhaustiva crítica de la traducción de los escritos.

La colección de mis observaciones deriva de mis propias dificultades en la lectura de los *Écrits* en francés. Al buscar en la edición en español la respuesta a esos aprietos, solía encontrarme con problemas irresueltos o mal resueltos. Sin proponerme una empresa de demostración de las fallas de los otros, éstas aparecían en ese texto del que depende en buena medida la producción psicoanalítica en nuestra lengua. Era necesaria, evidentemente, una confrontación sistemática de las dos ediciones, francesa y castellana. Mi propósito fue el de alcanzar una revisión exhaustiva, lo cual no significa que crea haberlo logrado; por lo tanto, recibiré de muy buen grado todas las observaciones de lectores que señalen mis errores, erratas y omisiones, y expresen sus discrepancias. Espero sus comentarios (PASTERMAC, 2000, pp. 8-9).

El trabajo de Pasternac es solo un ejemplo –y un muy importante ejemplo– de una práctica bastante habitual entre los psicoanalistas³², la crítica de las traducciones. Esa práctica tiene su corolario en producciones que coinciden en la necesidad de romper con la maestría, a riesgo de apuntar, no sin consecuencias, fallas en Lacan.

Quizás, la temprana circunstancia de los *Escritos* en castellano bajo la batuta de Armando Suárez, reconocido por su posición heterodoxa, haya contribuido a una tradición de recepción no pacífica en el mapa hispánico. En este caso, es también importante señalar la presencia de una producción editorial en tierras mexicanas, la participación de hispanos de diversas regiones y un sello diferente al que acompaña la traducción de los seminarios.

En portugués, la traducción completa de los *Escritos*, editada en 1998, es brasileña y pertenece a la misma editorial que publica los seminarios. No obstante, en 1976 la también brasileña casa Perspectiva publica una recopilación parcial –diez textos de los *Écrits*– traducidos por Inês Oseki-Dépré. Para esta estudiosa de la traducción, las complicaciones del traslado de un texto como el de Lacan, deben pensarse en función de su estilo y en el marco de la teorización psicoanalítica. Ella plantea una salida literal en la que no se confunda la extrañeza con el exotismo, recordando que todo texto poético fuerte es siempre extranjero en su propia lengua (OSEKI-DÉPRÉ, 2011, s/p).

Según relata Oseki-Dépré, 2011, s/p.: “El propio Lacan, al invitarme a traducirlo, estaba consciente de que mi misión consistía en instaurar, introducir una ciencia en lengua extranjera”, trabajo llevado a cabo con la participación del autor, como hace constar la nota del traductor que acompaña el volumen. En ese preámbulo, Oseki-Depré (1976, p. 8 et seq.) señala diez puntos, síntesis de lo que consideró una posible agenda para la reflexión del texto lacaniano. Entre los elementos contemplados se encuentran: la resbaladiza frontera entre lo oral y lo escrito, la genética del texto, su vinculación con la práctica psicoanalítica, además de las operaciones específicas en materia

³² Recordemos los trabajos de Ángel de Frutos Salvador y Baños Orellana.

de traducción que permean el trabajo. Culmina su primera exposición mencionando un aspecto muy discutido entre los traductores y estudiosos de esa materia, el uso de las notas, sobre las cuales ofrece una breve exposición de los criterios utilizados en su trabajo.

Observamos que la traducción completa de los *Escritos* en portugués fue publicada más de veinte años después, en 1998, por *Jorge Zahar Editor*, sumándose a la ya emprendida colección del *Campo Freudiano no Brasil*, responsable también por la publicación de los seminarios. Esta edición contiene, en un solo volumen, la totalidad de los textos y añadidos de la publicación francesa de 1966, bajo los cuidados de Antonio Quinet y Angelina Harari, con traducción de Vera Ribeiro.

En esta traducción hay una *nota à edição brasileira* en la cual aparece un exiguo glosario y la invitación a modificaciones a partir de las correcciones o soluciones mejores propuestas por los lectores (*Escritos*, 1998, N.E. p. 936). Transcurridos más de diez años de su publicación, reina el silencio. También aquí, al contrario de las traducciones antes comentadas, en cuales la figura de los traductores va más allá de una simple mención, la traductora aparece doblemente desdibujada, por un lado en la nota que ha sido atribuida a la edición, y por otro, en las referencias al pie de página también señaladas con la sigla N.E.

A juzgar por las evidencias, esto es, el escaso volumen de referencias sobre el debate sistemático de la traducción de los *Écrits*, el tema en Brasil parece no haber rendido la necesaria discusión. Pese a ello, no podemos negar que hay suficientes elementos como producir un fértil debate³³.

Cabe señalar, en relación al hecho geográfico, que la producción de traducciones oficiales y oficiosas en portugués se concentra en Brasil, mientras que en castellano se han llevado a cabo desplazamientos en el amplio territorio hispánico reunido por una lengua no tan común (VALLE, 2007). Por otro lado, la presencia de una misma firma editorial, sujeta al comando del establecimiento, sugiere que el Lacan brasileño es más

³³ El trabajo de Ramos Reuillard (2007) sobre la traducción de los neologismos lacanianos coloca al ambiente académico como locus propicio en la gesta de la discusión pública.

homogéneo que el Lacan castellano, germinado en México, con la participación de hispanos de varias nacionalidades. En parte, ello explicaría la quietud de la comunidad psicoanalítica brasileña en relación a la traducción, en contraste con los hispanicos que han denunciado a menudo su inconformidad. No obstante, para un análisis más exhaustivo de esta hipótesis, habría que penetrar de forma más profunda en el análisis crítico de las diversas traducciones, tanto oficiales como oficiosas.

En la traducción de *O sujeito e seu texto*, libro que recoge múltiples citas lacanianas, extraídas principalmente de las traducciones oficiales de los Seminarios y Escritos, extraje las referencias correspondientes de las versiones también oficiales en castellano. No obstante, como se verá en los comentarios recogidos en el capítulo 4 de esta tesis, en muchos casos me nutrí del trabajo oficioso para tomar decisiones y, con ello, cuestionar la pertinencia de algunas de las propuestas *establecidas*, especialmente en términos de léxico.

Los recursos tecnológicos a disposición y diversas fuentes francesas o traducidas del texto lacaniano, permiten formular hipótesis genéticas. Así, el interesado, si tiene dudas, puede trillarse su camino. En todo caso, lo que tenemos al alcance es una amplia obra con más o menos niveles de procesamiento, disponible desde diversas fuentes y versiones.

Lo anteriormente expuesto ilustra que el texto de Lacan es una malla compleja, hilvanada, deshilvanada, y siempre remendada por el ojo de muchas lecturas. En algunos casos se lee a los lectores de Lacan, o leemos a Lacan bajo la premisa de sus comentaristas quienes, de forma expresa o silenciosa, habrán transitado las traducciones.

Del texto lacaniano abundan retazos y quizás todavía sea una asignatura pendiente una revisión histórica exhaustiva. Además, tenemos a la persona, Jacques Lacan, un genio polémico, “con un perfil muy pintoresco y ‘sintomático’ que lo marcaría como una figura extravagante” cuyo legado “se ha vuelto indiscernible de su propia personalidad” (RABATÉ, 2011, p. 25), clara dificultad para obtener una apreciación equilibrada.

La mezcla de registros de los seminarios dictados por Lacan se suma a la ficción de la memoria, a los efectos transferenciales que esta figura enigmática ejercía en los presentes, heterodoxo grupo de oyentes/lectores que en uno u otro momento lo acompañaron. Todo ello deriva en una obra siempre

parcial de la que se discuten ciertas propiedades: más o menos filosófica, científica o literaria.

Al darle al texto lacaniano un estatus más insistentemente literario, Rabaté (2011, p. 22) trabajará con la idea de densidad estilística, resultado de un conjunto impresionante de lecturas en las que “es imposible decidir de una vez por todas donde termina un texto y empieza otro”. También agrega, refiriéndose en especial a *Lituraterre*, y dejando entrever que no se trata de un solo estilo que, en su fase tardía, en la cual abundan los juegos de palabras y las creaciones verbales, el estilo de Lacan es “altamente alusivo, crea una textura de alusiones rica e idiosincrática” (RABATÉ, 2011, p. 69).

Algunos lo llaman barroco, lo que puede sugerir cierto aspecto peyorativo con el que se designaba entre los siglos XVIII y XIX el recargo caprichoso. Este podría ser el caso del filósofo Martin Heidegger quien, tras haber recibido un ejemplar del recién publicado volumen de los *Écrits*, le comentará a su amigo el psicoanalista suizo Medard Boss: “Sin duda habrá recibido usted el grueso libro de Lacan [Escritos]. Por mi parte no tengo tiempo para leer este texto tan barroco” (Heidegger, M. carta del 4 de diciembre de 1966, *apud* Weber, 1977, p. 51).

Jean Claude Milner, objetará el calificativo barroco gongorino al considerar que se trata de una mala lectura de los franceses,

Un mínimo de conocimiento basta para percatarse de que nada tiene que ver con Góngora. Desde el estricto punto de vista de la historia de los estilos, se trata más de la escritura artística, mantenida viva desde los Goncourt, en el ámbito confinado del mundo hospitalario, gracias al cuidado de los médicos cultos, aficionados por las cosas bellas [...] Excepto que Lacan los utiliza con otros fines: el lexema raro, el semantema inhabitual, la sintaxis tortuosa han de impedir al lector abandonarse a su inclinación de la lengua, hacerle desconfiar de las secesiones lineales y de las

disposiciones asimétricas (MILNER, 1996, pp. 26-27).

No obstante, Haroldo de Campos (1995, p.179), pareció fascinarse justamente por lo que se le criticaba. “Un sintaxista”, decía, y le agrega a Góngora el enigmático Mallarmé, coincidiendo con algunos de los colegas del psicoanalista sobre la clara influencia de su tránsito por la poesía y la literatura.

¿Cuál es el objetivo de ese procedimiento? ¿Una mimesis con la forma en que *como un lenguaje* se manifiesta su objeto de investigación? Para Ramos Reuillard (2007, pp. 31-32), la manipulación extrema de la sintaxis francesa, la presencia simultánea de varios registros de la lengua en la que se alterna lo coloquial y lo culto, la multiplicidad de referencias explícitas o implícitas, las frases inconclusas, los circunloquios, la puntuación un tanto dudosa, la abundancia neológica y el *delirio significante*, son ingredientes esenciales que dificultan los acuerdos sobre el texto lacaniano.

Pero no se trata de un procedimiento impensado o delirante. Ciertamente, Lacan sabía lo que hacía. Del barroco, no de él, sino del lenguaje del inconsciente, habla en varios momentos. Estaba advertido de lo que engendraban algunos usos de la lengua como es el caso de los genitivos, pero nada garantizaba que ciertas sutilezas no se perdieran o quedaran suspendidas en el trascurso de la transmisión,

Lo siento, no puedo hacer nada al respecto –mi estilo es lo que es. Les pido que hagan un esfuerzo. Tan sólo añadiré que cualesquiera sean las deficiencias que puedan intervenir debidas a mí personalmente, hay también en las dificultades de este estilo –quizás puedan entreverlo– algo que responde al propio objeto en cuestión (LACAN, [1957-1958] 2011, p. 32. Seminario 5, clase del 13 de noviembre de 1957).

Esas pinceladas sobre lo que hicimos llamar estilo, aunque superficiales, permiten ilustrar rasgos que explican la complejidad inherente a la literatura psicoanalítica lacaniana. Sin embargo, habría que agregar, ya desde el punto de vista de la lectura, que muchas veces los *impasses* se producen por desconocimiento de las redes epistemológicas en las que Lacan construye su obra. Eso quedó parcialmente resuelto con los índices onomásticos que acompañan los Escritos. Un caso más complejo fue el de los Seminarios en los que el lector, ignorante del referencial intertextual explícito o no, se encontraba con verdaderos agujeros. Diana Estrin (2000) reunió un exhaustivo conjunto de referencias detectadas en los seminarios de Lacan, su trabajo permite que contemos hoy con una buena guía para localizar los nombres propios que se entrecruzan en la obra del psicoanalista francés, por lo menos aquellos que mencionó, ya que hay muchos que permanecen silenciados. En ese libro brújula, Estrin subraya el efecto de la primacía del significante en el trabajo de recepción de la obra: “Con los registros sonoros cada uno puede escribir su Lacan [...] Cuando uno lo lee, aunque no quiera, está escribiendo su Lacan” (ESTRIN, 2000).

Este problema adquirirá su verdadera densidad en el trabajo de traducción el cual, como vimos, tiene también varios nombres propios. En la nómina de traductores circulan personas dedicadas a uno o ambos oficios: traducir y psicoanalizar. Nómina, muchas veces anónima, si contamos con las múltiples ocasiones en las cuales los psicoanalistas apelan a la traducción para penetrar los textos, o bien, cuando los traductores circulan por caso o acaso en el territorio de los grupos de psicoanalistas. Así, a diferencia del texto freudiano, del que tenemos un poco más de noticias sobre sus traducciones, gracias al esfuerzo del registro sistemático o anecdótico, en el caso de Lacan, se dificulta la localización de los agentes. No hay un traductor de Lacan, hay muchos, algunos oficiales otros oficiosos, que nos dejan resultados más idóneos o peregrinos.

Una traducción que tiende a exagerar los rasgos inusuales del maestro y lo mimetiza ciegamente, producirá al peyorativo lacanés. Por otro lado, si la traducción se hace en los moldes de cierta pasteurización, como observa Berliner (2013, p. 30), siguiendo la tendencia de las versiones *establecidas*, en las que se suprimen rasgos importantes de ese estilo, tendremos un Lacan no menos dudoso.

En el capítulo 4, dedicado a los comentarios desprendidos del trabajo de la traducción, intentaré razonar sobre algunos de estos rasgos. En particular, me detendré en el uso idiosincrático de un léxico psicoanalítico de opciones plurales, y al linaje que los envuelve en la red textual. Además, presentaré aspectos del entramado intertextual y su manejo en la traducción, ya que este también es un rasgo presente en la obra que me dispuse a someter a esa relación llamada traducción.

2.5. TRADUCIR O SUJEITO E SEU TEXTO

El acercamiento al libro *O sujeito e seu texto* (PALAZZO NAZAR, 2009) se dio en el contexto de una investigación sobre el controvertido tema de la autoría, en el marco de la traducción. El título me interesó por incluir al psicoanálisis, una de esas enfermedades incurables que lo acompañan a uno a lo largo de la vida. Pero leer un texto no es lo mismo que traducirlo. La traducción es un método riguroso de lectura (GLEDSON, 2012, p. 21) y por eso, al manejar la posibilidad de operar sobre él ese *acto* de abrir las compuertas para hacer brotar ese *saber sui generis* inherente a la *experiencia* misma (BERMAN, 2007, p. 18), el objetivo inicial se desplazó. Tropecé, así, con un problema agudo, la traducción, pero también con un forma de catalizarlo, la disciplina del comentario.

La traducción, al contrario de las escritas directas, supone penetrar en las vicisitudes del documento (BORGES, 1996) y tal incursión puede quedar francamente comprometida si al texto se le rinde excesiva deferencia. De tal forma, fue necesario trabajar el rapto de pleitesía, consecuencia de los efectos transferenciales, para darle curso a la tarea. Esa fase comprendió la elaboración de los primeros bosquejos de lo que he llamado en esta tesis enlaces y desenlaces. Por medio de la lectura de diferentes autores las ideas se fueron enhebrando y creando un lazo con la traducción.

Lo que en principio parecía bastante aleatorio, a medida en que avanzaba la traducción y los puntos de impasse se iban revelando, fue adquiriendo circunscripción. La traducción del libro *O sujeito e seu texto* pasó a ser el foco de la investigación.

Aquí, debo subrayar el valor de la palabra *texto* porque, en un artículo de mi autoría (ESCALANTE, 2012) quise esbozar tres categorías de lo que se conoce como literatura psicoanalítica. En

ese desarrollo, ubiqué primero dos lineamientos generales, uno presentaba al texto psicoanalítico más cerca de la literatura, y otro más próximo de las producciones técnico-científicas. Después, presenté un nuevo desdoblamiento que derivó en tres caminos: a) el texto en el dispositivo, cuyo locus sería lo que se presenta como texto en el espacio de la sesión psicoanalítica; b) la literatura psicoanalítica, en la cual, el resultado del recorrido de un análisis se transforma en una producción cuyo destino será incierto, una obra, desecho que se hace público *-poubelication-*; c) el texto técnico del psicoanálisis, en el cual, la posibilidad de una lengua de especialidad aparece en el centro de las discusiones. El libro de Palazzo Nazar, inicialmente localizado en el rubro de literatura psicoanalítica se transformó, gracias al trabajo de traducción, en la piedra de demolición de ese esbozo de clasificación presentado, al permitir, después del ensayo de separación, su reunión.

Operar sobre la traducción del texto psicoanalítico lacaniano en una dirección lingüística poco habitual, es decir, del portugués al español, supuso una actividad crítica para encontrar los hilos que tejen la experiencia de transitar el psicoanálisis en esas dos lenguas próximas.

De la transferencia amorosa inicial y sus efectos de resistencia, pasé a establecer con el texto una transferencia de trabajo cuyo fruto ha sido la realización de un documento con destino público.

Como mencionaba, partía de límites más o menos precisos que coincidían con ese texto: llevaba la firma de una psicoanalista brasileña y se inscribía en el discurso de orientación lacaniana. Sin embargo, la presencia de otros campos, a saber, el arte en su expresión literaria y la filosofía, le conferían una característica importante. Se hacía expreso que su destino salía de los límites más restrictos del medio psicoanalítico. Eso me pareció pertinente por varios motivos, entre los cuales resalto el hecho de que el tráfico de saberes se encuentra en el sustrato de las dos áreas que soportan esta tesis. Dicho de otro modo, podemos llegar a los estudios de la traducción y al psicoanálisis a través de otros discursos, campos o teorías que, siendo más o menos cercanos, le dan el soporte simbólico constituyente. Además, tanto la filosofía como la literatura han sido históricamente un suelo fértil para la proliferación de esos *intraducibles* que tanto interesan a los traductores y a los psicoanalistas.

Por ser un trabajo psicoanalítico emprendido gracias al aporte de otras áreas, podemos pensar que no se trata de un texto de psicoanalistas para psicoanalistas, sino de una producción dirigida a un grupo más amplio de lectores. Esta ambición obligó a un cierto desplazamiento de lugares y ello me empujó a pensar la traducción más allá del estricto ámbito del especialista.

El título cumplía los requisitos previos, no obstante, una pregunta era necesaria: ¿Qué hace de *O sujeito e seu texto* un trabajo representativo de la producción psicoanalítica brasileña? Algunas investigaciones sobre la configuración del psicoanálisis en Brasil fueron sumamente útiles. Los especialistas en este tema coinciden en apuntar que hay una estrecha vinculación entre el psicoanálisis y las manifestaciones literarias y artísticas de la cultura de este país. Su semilla puede localizarse en la vanguardia modernista.

Es posible hablar de una difusión del psicoanálisis en Brasil, anterior a los años 40, en tres niveles. El primer nivel se refiere a la difusión que ocurrió entre los intelectuales de vanguardia que formaban el grupo de los modernistas. Ese es el frente más festejado de su difusión, del que más se habla y hacia el cual se suele llamar más la atención; es donde al psicoanálisis le gusta reconocerse (RUSSO, 2002, p. 53)³⁴.

Los otros niveles a los que se refiere Russo, corresponden a la divulgación al modo de la radio novela de autoayuda y a la diseminación del psicoanálisis dentro de la élite médico psiquiátrica. En este último nivel, la autora menciona los intereses

³⁴ “É possível falar de uma difusão da psicanálise no Brasil, anterior aos anos 40, em três níveis. O primeiro nível refere-se à difusão que ocorreu entre os intelectuais de vanguarda que formavam o grupo modernista. Essa é a face mais festejada de sua difusão, a de que mais se fala e para a qual se costuma chamar mais atenção – é onde a psicanálise gosta de se reconhecer”.

históricamente localizados en el marco de un programa político de modernización el cual, a su vez, chocaba con las ideas sobre un determinismo biológico que ponía en tela de juicio el alcance del proyecto de desarrollo en un ambiente preponderantemente mestizo.

La idea de *sublimación* proporciona una muy eficiente teoría de la ‘perfectibilidad’ o ‘educabilidad’. Allí se tiene una especie de salida civilizatoria para ese país mestizo: el primitivismo de los instintos, de las pasiones, la excesiva sensualidad de las razas inferiores ya no son impedimentos insuperables para el progreso de la nación (RUSSO, 202, p. 55)³⁵.

El cambio de dirección del hecho biológico al cultural fue concomitante a la acogida que le habían dado al texto freudiano los modernistas, quienes, a su vez, eran agentes de gran influencia en diversas esferas del país. Fachinetti (2003) localiza los inicios de esta empresa en el interés que el texto freudiano despertó en Oswald de Andrade en su viaje a Europa en 1910:

Como resultado de este encantamiento, el psicoanálisis pasó a transitar sus textos, atravesando sus encuentros futuristas, dadaístas, sus poemas y novelas y, más aún, sus Manifiestos *Pau-Brasil* y *Antropófago*. Mário de Andrade [...] también se acercó profundamente al psicoanálisis al

³⁵“A idéia de *sublimação* fornece uma teoria da “perfectibilidade” ou “educabilidade” eficientíssima. Tem-se aí uma espécie de saída civilizadora para esse país mestiço: o primitivismo dos instintos, das paixões, o sensualismo excessivo das raças inferiores não são empecilhos insuperáveis para o progresso da nação”.

buscar, no solo comprensión sobre la propia subjetividad y sobre el mundo que lo había rodeado hasta entonces, sino también el contenido para su escritura y crítica literaria, y como materia prima de creación de su texto/de su mundo.

Los modernistas, como un todo, se dedicaron a los conceptos freudianos. Vemos referencias al psicoanálisis en libros y revistas de Manoel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Alcântara Machado, Drummond, Milliet etc. Además de ellos, en artistas plásticos como Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Cícero Dias e Flávio de Carvalho (FACHINETTI, 2003, p. 121)³⁶.

Privilegiar el elemento artístico para la elaboración y transmisión de la teoría psicoanalítica, coincide con una cierta tradición que, en el psicoanálisis brasileño, hace serie y, por ello, puedo argumentar que *O sujeito e seu texto* encarna una de las modalidades más importantes del desarrollo del psicoanálisis en Brasil.

Esa afirmación impone algunas advertencias. Pasado más de un siglo de su invención, muchos psicoanalistas han logrado revertir la dirección establecida en un primer momento al hacer que sea la literatura la portadora de un saber que le interesa al campo psicoanalítico, y no al contrario.

³⁶“Como resultado desse encantamento, a psicanálise passou a transitar por seus textos, atravessando seus encontros futuristas, dadaístas, seus poemas e romances e, mais ainda, seus *Manifestos Pau-Brasil e Antropófago*. Mário de Andrade [...] também se aproximou profundamente da psicanálise, indo buscar nela não apenas compreensão sobre a sua própria subjetividade e sobre o mundo que o cercara até então, mas também de conteúdo para sua escrita e crítica literária, e como matéria-prima de criação de seu texto/de seu mundo.

Os modernistas, como um todo, debruçaram-se sobre os conceitos freudianos. Vemos referências à psicanálise em livros e revistas de Manoel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Alcântara Machado, Drummond, Milliet etc. Além deles, artistas plásticos, como Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Cícero Dias e Flávio de Carvalho”.

La convivencia del psicoanálisis con las artes en general, y con la literatura en particular, es de larga data y, aunque este sea uno de los modos característicos de su difusión en Brasil, está lejos de ser una manifestación exclusiva en este territorio.

Veamos por qué. Entre los años 1906 y 1907 encontramos dos textos representativos del inicio de esta reunión que apuntan a direcciones diferentes.

El delirio y los sueños en la «Gravidia» de W. Jensen, es indicativo de uno de esos desvíos que le han costado caro al psicoanálisis. En ese texto, refiriéndose al descubrimiento charcotiano sobre la patología histérica y los pensamientos inconscientes, Freud señala su intención:

Cuando en los años que siguieron a 1893 profundizaba en estas investigaciones sobre la génesis de las perturbaciones anímicas, el autor verdaderamente no se le ocurrió buscar en los poetas la corroboración de sus conclusiones, y por eso no fue poca su sorpresa al descubrir en *Gravidia* [...] que el poeta basaba su creación en eso mismo que él suponía haber creado desde las fuentes de su experiencia médica. ¿Cómo llegó el poeta al mismo saber que el médico o, al menos, a comportarse como si supiera lo mismo? (FREUD, 1993 [1907], p. 46).

A pesar de que Freud parecía saber que su búsqueda apenas comenzaba, en algunas partes de sus desarrollos se enfilan hacia lo que Villari (2002, p. 18) llama, de forma elegante, una vía limitada, esto es, una relación aditiva que consiste en acrescentar a la obra una serie de sentidos las más de las veces forzado. No obstante, en la misma época Freud produce otro texto, esta vez ensayístico, en el que muestra un giro que consiste en colocar al texto literario como fuente para alimentar la investigación psicoanalítica.

El creador literario y el fantaseo (FREUD, 1993 [1908]) se inicia con un reconocimiento expreso de aquello que tiene el

poeta e intriga al psicoanalista, un *saber hacer* del cual el psicoanálisis se beneficiará de forma sustantiva para desarrollar muchos de sus conceptos. Es en esta línea de trabajo que se inscribe *O sujeito e seu texto*. Apoyada en una incursión filosófica, materia que como muchas otras forma parte del bagaje psicoanalítico, especialmente a partir de Jacques Lacan, cuya enseñanza estuvo atravesada de sonados nombres de la filosofía occidental, la autora del libro indaga sobre una serie de temas tributarios de nuestra cultura, tales como lo bello, el juicio estético y la autoría.

Ni filósofa, ni artista, Teresa Palazzo Nazar gesta su exposición en un escenario de promoción del psicoanálisis, vinculado a la tradición brasileña en este campo, dentro de un contexto específico.

Desde el año 2003, en la ciudad de Rio de Janeiro, se lleva a cabo una actividad organizada por la autora, registrada con el nombre de *Ciranda de Psicanálise e Arte*. Ese evento, realizado de manera ininterrumpida ha llegado a su décima primera edición en 2014.

La reunión de la *Ciranda* se ha nutrido de una serie de encuentros preparatorios en los cuales la comunidad psicoanalítica acoge a representantes del medio artístico brasileño para que hablen de sus trabajos. En los espacios de estas reuniones previas y en la *Ciranda* han desfilado: actores, directores de teatro, escritores, arquitectos, fotógrafos, artistas plásticos, cineastas, además de académicos, filósofos y, claro está, psicoanalistas.

Este tipo de iniciativa llama la atención por su carácter no endógeno, pues consigue sacar al psicoanálisis del círculo más íntimo de la parroquia y abrir un espacio de discusión en el cual otros agentes y discursos comparten protagonismo.

De ese laboratorio colectivo y del trabajo individual de la autora, quien reserva un espacio fuera de la circunscripción íntima del consultorio a su pasión por las artes, surge este libro.

De todas formas, si consideramos el volumen de producciones brasileñas que reúnen los campos psicoanálisis y arte, la elección de este libro sigue perteneciendo al terreno de la parcialidad. La preferencia de un trabajo entre muchos no es precisamente lo que le proporciona destaque. Por eso, afinando un poco más los criterios, es menester agregar otros comentarios sobre el valor intrínseco de esta producción.

Se trata de un texto publicado como libro. En otros campos esto podría no ser una virtud particular, sin embargo, cuando pensamos en psicoanálisis lacaniano, la publicación editorial adquiere su peso. El movimiento psicoanalítico es un campo bastante heterodoxo de producción textual y eso quizás se deba a la marca histórica dejada por el binomio ortodoxia – herejía (PORTILLO, 2008, p.171) que ha acompañado su historia.

La enseñanza de Jacques Lacan, aspecto que sí fue pensado como marco inicial para la realización de esta tesis por tratarse de mi propia formación como psicoanalista, suele priorizar la transmisión oral. No obstante, hoy en día no se puede dudar del esfuerzo de los grupos de lacanianos por dejar en la escritura el camino sus reflexiones. Vemos así como cada día se incrementa el volumen de textos que testimonian el esfuerzo de comprensión de los fundamentos de la enseñanza lacaniana. Un tipo de producciones en las que se regresa, de forma incesante, sobre los temas que Lacan propuso, textos que pertenecen a la exégesis.

La circulación de estos textos, a menos que estén suscritos a una institución académica, suele ser bastante endógena y una gran parte es albergada en los portales de las comunidades. El libro publicado, aunque de menor alcance, posee más legitimidad puede alcanzar un público más amplio, en ese sentido, puede llamar la atención a otros que no sean necesariamente psicoanalistas.

El libro de Palazzo Nazar tiene como característica el no concentrarse en el esfuerzo del comentador, puesto que se deja tocar por otros campos para después ofrecer una elaboración cuya singularidad es resultado del diálogo entre psicoanálisis y arte. Eso no desmerece otras elaboraciones de la literatura psicoanalítica, y mucho menos niega la existencia de tantos trabajos de articulación entre el psicoanálisis y otras áreas en el escenario brasileño.

Resulta notable que en este libro la producción local ocupe un espacio preponderante. Para dar cuenta del objetivo, la autora elige grandes nombres de la literatura brasileña, como Joaquim Maria Machado de Assis, João Guimarães Rosa y Clarice Lispector. También, soporta sus análisis en autores de la crítica literaria oriundos del suelo local y, en el caso de autores de otras latitudes, privilegia las traducciones brasileñas, tanto para los textos psicoanalíticos como los filosóficos, arriesgando, inclusive, alguna traducción de puño y letra. Sobre el tratamiento de los textos traducidos, agregó, estos surgen sin mención de sus

traductores, gesto con el cual los incorpora, así sea por descuido, en el marco de lo nacional³⁷.

En relación a su elección de literatos, puedo agregar que estos representan el imaginario creativo de Brasil, sus obras son muestras indiscutibles de lo que se conoce como literatura brasileña, pero también imprimen en sus escritos algo que trasciende al imaginario local, una marca autoral cuyo valor artístico, gracias al trabajo de traducción, a la crítica y a los diversos estudios dedicados a sus obras, dejan constancia de que el suelo brasileño con su lengua también brasileña –como diría el poeta Noel Rosa– produjo obras de valor universal.

El pensamiento brasileño también se encuentra debidamente representado por otros nombres, tales como: Pedro Sússekind, Jair Barbosa, Carlos Horcades, Antônio Sérgio Mendonça, Ana Maria Machado, quienes transitan, en igualdad de condiciones, con los representantes de la cultura foránea.

Esa congregación de pensamientos y obras fue, para mí, una invitación a la traducción, pues se trataba de traducir no solo un libro escrito en portugués, sino de llevar al castellano una muestra de los hilos del pensamiento cosechados en suelo brasileño y de cómo éstos se injertan con obras de peso universal. Tal preferencia incide en el hecho de entender que la traducción es una especie de tarjeta de visita con la cual nos presentamos ante el público extranjero, tarjeta escrita en su (mi) lengua. Así, los hablantes de lengua castellana, tendrían la oportunidad de acercarse a los ya vecinos brasileños, no sólo mediante su producción psicoanalítica, sino a través a un conjunto mucho más rico en el cual se incluye su expresión literaria e intelectual.

Escrito en estilo ensayístico, *O Sujeito e seu texto* es el texto de un sujeto, es decir, una producción singular de la materia en tratamiento. Allí, la autora se sumerge en nociones decisivas de la enseñanza lacaniana en su faceta más avanzada, tales como la escritura, el estilo y la letra. La interrogación, subsidiada por planteamientos filosóficos, y enriquecida por la prosa literaria, toca de forma directa u oblicua reflexiones que han ocupado y ocupan al pensamiento de la traducción, dicho de otro modo, este

³⁷ Cf. Capítulo 3 de este trabajo en el que profundizo el manejo de la intertextualidad.

es también un libro que, en sí mismo, instiga a pensar la traducción.

Si bien, como ya mencioné, en el libro hay omisiones sobre el texto traducido que pueden ser criticadas o sometidas a análisis, la traducción es, en algunos momentos, materia de trabajo. En el capítulo sobre Guimarães Rosa, la autora lanza sus opiniones sobre nuestro tema, sumando su voz a las reflexiones sobre la traducción literaria en general y, en particular, sobre el caso de este autor.

El libro contiene nueve secciones identificadas por subtítulos que van, desde las *primeiras palavras*, en las que se anuncia el recorrido, hasta una breve finalización cuyo sugerente título, *resto a concluir*, muestra el carácter de elaboración del tema por parte de la psicoanalista; promesa de continuidad que hace eco a un aspecto que forma parte de esta tesis, puesto que aquí subrayo la importancia de la traducción como medio de divulgación del desarrollo psicoanalítico en Brasil.

Sobre la autora dejo una pequeña nota biográfica. Nacida en Río de Janeiro, Maria Teresa Cristina Palazzo Nazar, se formó en medicina en la Universidad Federal de Rio de Janeiro en 1979. Especialista en neurología, realizó su residencia médica en el *Centro de Estudos Treinamento e Aperfeiçoamento del Hospital público Miguel Couto*. Desde el año de 1988 es miembro de la *Escola Lacaniana de Psicanálise*, Río de Janeiro y de la *École Lettre Lacanienne*, París.

Como psicoanalista, combina su actividad clínica en la consulta privada con una serie de proyectos de investigación de carácter social. Cabe destacar la coordinación de una investigación sobre constitución subjetiva realizada en la Unidad de Cuidados Intensivos neonatal del Hospital Universitario Antônio Pedro en la ciudad de Rio de Janeiro.

Dentro de la *Escola Lacaniana de Psicanálise*, Río de Janeiro, coordina algunas publicaciones como la revista *Dizer*, y la *Revista Berggasse 19*. Desde allí, además de participar en las actividades regulares de la Escuela, promueve el evento *Ciranda de Psicanálise e Arte* al cual ya me referí.

Sus contribuciones para la transmisión del psicoanálisis incluyen diversas actividades en otras instituciones. En la *Escola Lacaniana de Psicanálise*, Brasilia, realiza seminarios periódicos y en 2013 inició el proyecto *Psicanálise e Arte* dedicado, primero a la literatura y, actualmente al teatro, a caballo de los debates

sobre temas relacionados con psicoanálisis y arte, realizados en el espacio de una librería de la ciudad, en el que han participado académicos y artistas locales.

O Sujeito e seu texto fue publicado por la editorial *Companhia de Freud* en 2009. Este trabajo se suma a un conjunto de artículos divulgados en diversos medios. En su más reciente producción, publicada por la misma casa editorial en 2013 que lleva el título: *Você tem fome de quê?*, trabaja un tema muy importante en la clínica que tiene sus raíces en el proceso civilizatorio, el alimento, pero ese alimento no es solo el que permite el funcionamiento del cuerpo, sino aquel que, subjetivado por el lenguaje, se anuda a muchos de los problemas padecidos en nuestra sociedad contemporánea en la búsqueda de un ideal inalcanzable, desvío del verdadero motor, el deseo, patrimonio desconocido de un ser dependiente del único alimento que no puede faltar, la palabra.

Teresa Palazzo Nazar, autora que comparte en la alteridad de su libro las elaboraciones de esta tesis, posee como marca personal en sus producciones la abertura explícita a otras voces. La traducción, con su voz, se empeñó en seguir con rigor sus propuestas, sufriendo la inevitable violencia de sus efectos.

3 TRADUÇÃO AL CASTELLANO DE *O SUJEITO E SEU TEXTO*

I. PRIMEIRAS PALAVRAS

1. Este livro pretende mostrar porque a psicanálise pode ser articulada à arte e como “a arte de bem fazer com seu *sinthoma*¹” está nos fundamentos da criação de uma obra, seja ela literária, plástica, seja de uma outra ordem artística.
2. Privilegiei a literatura por razões do coração. Pretendo, em outro momento, contemplar outras vias de articulação desses dois campos levada por outras razões do mesmo coração.

I. PRIMERAS PALABRAS

- Este livro pretende mostrar por qué el psicoanálisis puede articularse con el arte, y cómo “el arte de hacer bien con su *sinthome*¹” está en los fundamentos de la creación de una obra, sea literaria, plástica, o de algún otro orden artístico.
- Privilegié la literatura por razones del corazón. Pretendo, en otro momento, contemplar otras vias de articulación de esos dos campos llevada otras por razones del mismo afecto.

¹ Lacan, em seu *O Seminário, livro 23: O Sinthoma* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007), lança mão da antiga grafia, no francês, de *Sinthome* para nos falar da arte de James Joyce como suplência à carência paterna, uma vez que o pai, como sintoma, ou *sinthoma*, é o que estabelece um enigmático laço entre o Imaginário, o Real e o Simbólico. Torna-se então necessário distinguir o *sintoma* como intromistura do sujeito à estrutura, quarto elo que nodula estas três dimensões articulando o sujeito ao enigma de seu gozo através de “suturas e memendas”, e *sinthoma* quando esta função de suturar e emendar se faz através da obra, ato poético de existência, que nos remete a autoria, ou seja, quando a arte é quem vem fazer, para alguns, este laço.

Lacan, em *El Seminario, Libro 23: El Sinthome* (Buenos Aires: Paidós, 2006), utiliza la grafía en francés *Sinthome* para hablarnos del arte de James Joyce como suplencia a la carencia paterna, ya que es el padre, como síntoma, o *sinthome*, lo que establece un enigmático lazo entre lo Imaginario, lo Real y lo Simbólico. Así, se hace necesario distinguir el *sintoma* como entrometimiento (*inmixing*) del sujeto en la estructura, cuarto helo que anuda las tres dimensiones articulando el sujeto al enigma de su goce a través de “suturas y enmiendas”, y *sinthome* cuando esta función de suturar y enmendar se hace a través de la obra, acto poético de existencia que nos remite a la autoría, es decir, cuando para algunos es el arte el que hace este lazo.

3. Muitos seriam os caminhos para realizar essa empreitada. Escolhi discorrer sobre o modo de organização do pensamento a partir da experiência reflexiva do homem em relação à sua própria existência solitária na natureza, num movimento que se dá pelo nascimento da fala na escrita poética e prossegue pela escrita literária.

4. Precisei definir o conceito e a função do belo a partir de três filósofos fundamentais – Kant, Hegel e Schopenhauer –, para situar a elaboração do pensamento sobre a razão da arte como legado a uma posteridade e refúgio à dor de existir. Trago, mais especificamente, a função da arte literária no campo da psicanálise, exemplificando, com três importantes escritores brasileiros, a importância dos efeitos da *alíngua* materna na dimensão da verdade, no escrito.

5. A idéia inicial é a de que é possível falar de um campo de articulação da psicanálise com a literatura para abordar a relação entre linguagem e inconsciente. A linguagem copula com o corpo veiculando o que de real se apresenta como pensamento; efeito onde se juntam o imaginário do corpo e o real da letra sob a tutela do significante constituindo o

Muchos serían los caminos para realizar este emprendimiento. Elegí discurrir sobre el modo de organización del pensamiento a partir de la experiencia reflexiva del hombre en relación con su propia existencia solitaria en la naturaleza, en un movimiento que se da por el nacimiento del habla en la escritura poética y prosigue por la escritura literaria.

Tuve que definir el concepto y la función de lo bello a partir de tres filósofos fundamentales –Kant, Hegel y Schopenhauer–, para situar la elaboración del pensamiento sobre la razón del arte como legado para una posterioridad y refugio al dolor de existir. Traigo, específicamente, la función del arte literario al campo del psicoanálisis y, a partir de tres importantes escritores brasileños, ejemplifico la importancia de los efectos de *lalengua* materna en la dimensión de la verdad en lo escrito.

La idea inicial es que se puede hablar de un campo de articulación del psicoanálisis con la literatura para abordar la relación entre lenguaje e inconsciente. El lenguaje copula con el cuerpo vehiculando lo que de real se presenta como pensamiento; efecto donde se juntan lo imaginario del cuerpo y lo real de la letra bajo la tutela del significante, lo que

discurso de cada sujeito como *pathema*, isto é, o *sinthoma* a partir da inscrição da letra². É esta referência à letra que está na origem do *sinthoma*, artifício de escrita do real pelo ato da palavra, ponto irreduzível, onde claudica o sentido e onde alguma transmissão é possível na medida em que um não-sensopode abrir para uma multiplicidade de sentidos.

6. A articulação da literatura com a psicanálise pretende mostrar que o escritor escreve com seu inconsciente, isto é, a trama da história inventada é tecida tanto com os significantes do autor quanto com a letra de sua fantasia.
7. A literatura exige um saber-fazer com o *sinthoma* que não implica saber o que levou o escritor a produzir sua obra, razão pela qual, na maioria das vezes, ela

constituye el discurso de cada sujeto como *pathema*, es decir, el *sinthome* a partir de la inscripción de la letra². Esta referencia a la letra está en el origen del *sinthome*, artifício de la escritura de lo real por el acto de la palabra, punto irreducible donde claudica el sentido y donde es posible alguna transmisión en la medida en que un sinsentido puede abrirse a una multiplicidad de sentidos.

La articulación entre la literatura y el psicoanálisis pretende mostrar que el escritor escribe con su inconsciente, es decir, la trama de la historia inventada es tejida tanto con los significantes del autor como con la letra de su fantasía.

La literatura exige un saber-hacer con el *sinthome* que no implica saber qué llevó al escritor a producir su obra, y por esta razón, en la mayoría de los casos, ella lo

² “O que associa não o fonema mesmo entendido em sentido duplo, mas o sujeito determinado pelo ser, ou seja, o desejo”. LACAN, Jacques. RSI, seminário inédito, aula de 21 de janeiro de 1975.

“aquele que asocia, no el fonema, incluso a entender en sentido amplio, sino el sujeto determinado por el ser [par être], es decir, por el deseo”. LACAN, Jacques. RSI, seminario inédito, clase del 21 de enero de 1975. [Versión Crítica. Traducción y notas de Ricardo Rodríguez Ponte. 2002. Documento de circulación interna de la E.F.B.A.] *Las informaciones entre corchetes en esta y en todas las demás notas corresponden a las traducciones castellanas consultadas y de las cuales extraje esta y las demás citas.

ultrapassa o seu autor. Talvez seja esta a explicação para o fato de que os leitores possam reconhecer a genialidade de uma obra a despeito da sintomática de quem a escreveu.

8. O escrito prescinde do especular, e por isso pode ter valor de transmissão, já que não se prende ao que, na imagem, aprisiona. Ele rompe com o semblante fazendo surgir a letra do *sinthoma* que introduz o real do dizer no discurso. “Dizer não é voz, mas um ato”. O escrito não decalca significantes, mas, pela letra, resgata o invisível da posição do sujeito no lugar – no eu – onde ele se oculta e se afirma como sendo. Assim, o eu, armadura do ser, pode apagar-se e deixar dizer o sujeito na escrita. A significação enigmática, antes retida pela ação do recalque (censura), aparece no ato da escrita, ofertando-se, na leitura, ao deciframento. Ler com o escrito é fazer operar a letra do *sinthoma* a partir da lógica que rege o fantasma. A escrita desta lógica se repete tanto no ato do escritor quanto no do leitor. Assim, o gozo de escrever e o de ler se equivalem, porque ambos colocam em questão, para além do sujeito, a causa do desejo que insiste.

9. O escrito se diferencia da fala, embora esta lhe abra caminho, liberando os efeitos da linguagem; pois se a linguagem está nas ruas, corre o mundo, o escrito fixa e

traspasa. Tal vez essa seja a explicación para el hecho de que los lectores puedan reconocer la genialidad de una obra a pesar de la sintomática de quien la escribió.

Lo escrito prescinde de lo especular y por eso puede tener valor de transmisión, ya que no se ata a lo que, en la imagen, aprisiona. El rompe con la semblanza y hace surgir la letra del *sinthome* que introduce lo real del decir en el discurso. “Decir no es voz, sino un acto”. Lo escrito no calca significantes, sino que por la letra rescata lo invisible de la posición del sujeto en el lugar –en el yo– donde él se oculta y se afirma como siendo. Así, el yo, armadura del ser, puede apagarse y dejar decir al sujeto en la escritura. La significación enigmática, antes retenida por la acción de la represión (censura), aparece en el acto de la escritura y se ofrece, en la lectura, a su descifrado. Leer con lo escrito es hacer operar la letra del *sinthome* a partir de la lógica que rige el fantasma. La escritura de esta lógica se repete tanto en el acto del escritor como en el del lector. Así, el goce de escribir y de leer se equivalen porque ambos colocan en cuestión, más allá del sujeto, la causa del deseo que insiste.

Lo escrito se diferencia del habla aunque esta le abra camino y libere los efectos del lenguaje; pues si el lenguaje está en las calles, recorre el mundo, lo escrito

limita a significação do nome.

10. Lacan não se cansa de dizer que a relação sexual não existe, mas subsiste pelo escrito, pois o gozo se obtém no uso das palavras que se repetem incessantemente na tentativa de emprenhar o silêncio do vazio. A significação do que se diz está marcada pelo buraco oco que ela encerra. No escrito, o traço se repete dando existência ao sujeito ao mesmo tempo em que evidencia algo indizível, insistindo em se dizer. Tempo e espaço se articulam mostrando, no dito, o fracasso em dizer o que não pode ser dito. Eis porque não há relação sexual: as palavras não dizem tudo. Há algo que fica por se dizer, porque a experiência do inconsciente não se reduz ao consciente. Essa dimensão real do sujeito impõe ao discurso uma perda que está sempre ao lado da insistência do desejo; desejo em dizer a verdade do sujeito que fica por ser ditamas, justamente, resta como dizer impossível. Por isso Lacan afirma que não há desejo sexual, mas sim o que, em seu lugar, ele nomeia como castração:

11. “[...] falta o que se poderia chamar de relação sexual, ou seja, uma relação definível como tal entre o sinal do macho e o da fêmea. A relação sexual – desta vez, o que é corretamente chamado por esse nome – só pode compor-

fija y limita la significación del nombre.

Lacan no se cansa de decir que la relación sexual no existe, pero subsiste por lo escrito, pues el goce se obtiene en el uso de las palabras que se repiten sin cesar intentando preñar el silencio del vacío. La significación de lo que se dice está marcada por el agujero hueco que ella encierra. En lo escrito, el trazo se repite, dando existencia al sujeto, al mismo tiempo que evidencia algo indecible que insiste en decirse. Tiempo y espacio se articulan mostrando, en lo dicho, el fracaso en decir lo que no puede ser dicho. He aquí por lo que no hay relación sexual: las palabras no lo dicen todo. Hay algo que queda por decirse porque la experiencia del inconsciente no se reduce a lo consciente. Esta dimensión real del sujeto impone al discurso una pérdida que está siempre al lado de la insistencia del deseo; deseo de decir la verdad del sujeto que queda por decirse pero que, justamente, resta como decir imposible. Por eso Lacan afirma que no hay deseo sexual sino lo que, en su lugar, llamará castración.

“[...] falta lo que se llamaría relación sexual, a saber, una relación definible como tal entre el signo del macho y de la hembra. La relación sexual, lo que se llama corrientemente con ese nombre, sólo estaría hecha de un acto [...]

se de um ato [...] *não existe* ato sexual, no sentido de que só existe o ato para criar a relação”.

12. “A psicanálise nos revela que a dimensão própria do ato – do ato sexual, pelo menos, porém, ao mesmo tempo, de todos os atos, o que já se evidenciara fazia muito tempo – é o fracasso. É por essa razão que, no cerne da relação sexual, há na psicanálise o que se chama de castração”³.

13. Há, na escrita do sujeito como *sinthoma*, a articulação do tempo de elaboração necessário para que esta escrita se marque como só-depois, do instante de ver ao momento de concluir, como tempo para compreender: “sou um ser de perda”.

14. Tanto o prazer da escrita quanto o da leitura são afetados pelo coeficiente fantasmático⁴ que limita e faz borda à colocação em cena do real do pensamento. É

no hay acto sexual [...] en el sentido de que no hay más que el acto para hacer la relación”.

“El psicoanálisis nos revela que la dimensión propia del acto —del acto sexual en todo caso, pero al mismo tiempo de todos los actos, lo que era desde hace mucho tiempo evidente— es el fracaso. Por eso en el centro de la relación sexual está en el psicoanálisis lo que se llama castración”³.

En la escritura del sujeto como *sinthome*, se articula el tiempo de elaboración necesario para que esta se marque como *a posteriori*, del instante de ver al momento de concluir, como el tiempo para comprender: “soy un ser de pérdida”.

Tanto el placer de la escritura como el de la lectura son afectados por el coeficiente fantasmático⁴ que limita y hace de borde a la puesta en escena de lo

³ Lacan, Jacques. *O Seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. p. 334.

Lacan, Jacques. *O Seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. p. 334. [Lacan, Jacques. *El Seminario, libro 16: De un Otro al otro*. Traducción de Nora A. González. Buenos Aires: Paidós., 2008. p.314].

⁴ Chamamos de coeficiente fantasmático o agente real que articula tempo e espaço. O agente real, na psicanálise, é aquele que enuncia, para um sujeito advir, a lei da castração, do interdito do incesto.

Coeficiente fantasmático es el agente real que articula tiempo y espacio. En psicoanálisis, el agente real es el que anuncia, al sujeto que advendrá, la ley de la castración, de la interdicción del incesto.

- sobre a presentificação do real que devemos interrogar um escritor para falarmos de *amor* às palavras, uma vez que este possibilita um distanciamento entre o que um escritor faz de sua obra e o que experimenta com seu corpo. Uma imagem é obtida pelo ato da escrita capturando o sujeito e opacificando a especularidade que o enunciado de um texto pode produzir. Agenciada pelo que causa desejo, ela é uma borda inventada, litoral criado para suportar o real do exílio no qual vive o escritor em relação ao ato da escrita. Litoral entre gozo e saber, franqueando a ultrapassagem que leva o escritor do amor às palavras ao abismo, ao desconhecido de seu próprio desejo. Há, então, a liberação do sujeito que se torna senhor de seu ato.
15. A obra “olha” o leitor, toma para si o que há de medusante, de paralisante na cena privada do fantasma de cada um liberando o objeto causa do fascínio escritura/leitura. O ato de escrever/ler devolve ao sujeito a liberdade de levantar os véus do pudor.
16. “As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim [...] Escrevendo descubro sempre um novo pedaço do infinito. Vivo
- real del pensamiento. Es sobre la presencia de lo real que debemos interrogar a un escritor para que nos hable del *amor* a las palabras, ya que esto posibilita un distanciamento entre lo que un escritor hace de su obra y lo que experimenta con su cuerpo. Una imagen se obtiene por el acto de la escritura capturando al sujeto y opacificando lo especular que puede producir el enunciado de un texto. Tramitada por lo que causa deseo, es un borde inventado, litoral creado para soportar lo real del exilio en el que vive el escritor en relación con el acto de la escritura. Litoral entre goce y saber que franquea lo que rebasa, y que lleva al escritor del amor a las palabras al abismo, a lo desconocido de su propio deseo. Así, el sujeto se libera y se convierte en el amo de su acto.
- La obra “mira” al lector, toma para sí lo que hay de medusante, de paralizante en la escena de la vida privada del fantasma de cada uno y libera el objeto causa de fascinación escritura/lectura. El acto de escribir/leer devuelve al sujeto la libertad de levantar los velos del pudor.
- “Las aventuras no tienen tiempo, no tienen principio ni fin [...] Escribiendo descubro siempre un nuevo pedazo de infinito. Vivo

no infinito, o momento não conta”⁵.

17. O homem olha a bela paisagem dela fazendo pastagem para seus olhos cansados de ver a própria miséria. Olha a natureza como ser pensante que é, percebe-se nela sem a ela pertencer. Esse olhar nos leva a um sentido de arte como um modo de elaboração subjetiva da perda da natureza pelo homem. Apartado dela, o homem precisa ser mais ingênuo, compreender menos para ver mais. Dois autores, separados por séculos de distância – o imperador romano Marco Aurélio e o filósofo, nosso contemporâneo, Carlo Ginzbourg –, afirmam que a dificuldade do homem se prende ao fato de que ele não aceita sua caducidade e morte. Para escondê-las de si, criou representações das quais a arte é o testemunho para “distrair” o olhar e não ver o horror da morte. Portanto, olhar a natureza é já angustiar-se por se ver fora dela, diante do incomensurável da cena do mundo.

en el infinito, el momento no cuenta”⁵.

El hombre mira el bello paisaje y lo convierte en alimento para sus ojos cansados de ver su propia miseria. Mira la naturaleza como ser pensante que es; se percibe sin pertenecer a ella. Esa mirada nos conduce a un sentido del arte como forma de elaboración subjetiva de la pérdida de la naturaleza por parte del hombre. Apartado de ella, el hombre necesita ser más ingenuo, comprender menos para ver más. Dos autores, separados por siglos de distancia —el emperador romano Marco Aurelio y el filósofo, nuestro contemporáneo, Carlo Ginzburg— afirman que la dificultad del hombre se vincula al hecho de no aceptar su caducidad y muerte. Para ocultarlas de sí, creó representaciones de las cuales el arte es el testimonio para “distracer” la mirada y no ver el horror de la muerte. Por tanto, mirar la naturaleza ya es angustiarse por verse fuera de ella, frente a lo

⁵ Rosa, João Guimarães. Entrevista ao crítico alemão Günter Lorenz, em 1965 in: *Revista Discutindo Literatura Especial*, nº 4, São Paulo, 2008. p.7.

Rosa, João Guimarães. Entrevista conducida por el crítico alemán Günter Lorenz, en 1965. In: *Revista Discutindo Literatura Especial*, nº 4, São Paulo, 2008. p.7. *Traducción al español mía en esta y en todas las citas cuyo texto original en portugués consigne en nota sin otra indicación o mención de traductor.

18. Desde muito cedo, a beleza encontrada na natureza despertou no homem o desejo de guardá-la inalterada, e por tempo indeterminado. Houve um tempo em que a arte tinha a função de magia. Ela servia ao homem primitivo como via de garantia para o bom êxito da caçada. Assim, o animal desenhado no momento do abate era a caça efetivada. O mais surpreendente nos desenhos naturalistas do paleolítico é, por exemplo, que a vívida impressão visual que eles causam à observação direta não tinha, na época, outra finalidade que a de obtenção do alimento para a subsistência. O desenho era a “armadilha” para a caça; a coisa representada e a representação da coisa; o desejo e a realização do desejo. O homem de então tratava sua pintura e o objeto que via em seu cotidiano numa mesma perspectiva. O gesto da pintura era o ato de obtenção do objeto.

19. Naquele período, o homem vivia os acontecimentos tentando representá-los de modo concreto; sua visão do mundo era monista, pois via a realidade de modo contínuo, e sua arte era dinâmica e diferenciada. Através da pintura do objeto, o caçador tomava posse da *coisa* apagando as fronteiras entre a realidade enquanto tal e a arte

inconmensurable de la escena del mundo.

Desde tiempos remotos la belleza encontrada en la naturaleza despertó en el hombre el deseo de conservarla inalterada y por tiempo indeterminado. Hubo un tiempo en el que el arte tenía función de magia; le servía al hombre primitivo como garantía para el éxito en la caza. Así, dibujar al animal en el momento del sacrificio era hacer la caza efectiva. Lo más sorprendente de los dibujos naturalistas del Paleolítico, por ejemplo, es que la vívida impresión visual que causan al observarlos directamente no tenía, en aquella época, otra finalidad que la obtención de alimento para la subsistencia. El dibujo era el “ardid” para la caza; la cosa representada y la representación de la cosa; el deseo y la realización del deseo. El hombre de entonces trataba su pintura y al objeto que veía en su cotidianeidad desde una misma perspectiva. El gesto de la pintura era un acto de la obtención del objeto.

En aquel período, el hombre vivía los acontecimientos e intentaba representarlos de forma concreta; su visión del mundo era monista, ya que veía la realidad de modo continuo y su arte era dinámico y diferenciado. A través de la pintura del objeto, el cazador poseía la *cosa* desdibujando las fronteras entre la realidad como tal

enquanto realidade imaginada; efeito mágico conquistado com a pintura a olho nu, obtido a partir de delicados matizes percebidos pelos primeiros homens. A finura de olhar será perdida depois, com a aquisição da palavra articulada no discurso, quando o homem tomará distanciamento da *coisa*. Ao final do paleolítico, temos três formas básicas de representação pictórica que podem ser consideradas formas antecipatórias do que viria a ser uma escrita: a arte imitativa, a informativa e a decorativa, entendidas como semelhança naturalista, sinal pictográfico e ornamento abstrato, respectivamente.

20. A produção artística de crianças, antes de atingirem o período da puberdade, e de grupos da atualidade com organização social menos complexa, é racionalista e não sensorial como a do homem do paleolítico. A arte deste último era efeito do que ele via. Era uma arte do objeto opticamente orgânica, enquanto a dos primeiros mostra apenas o que eles conhecem, o que teoricamente sintetizam como criação⁶.

y el arte como realidad imaginada; efecto mágico conquistado en la pintura a ojo desnudo obtenido a partir de los delicados matices percibidos por los primeros hombres. La sutileza de la mirada se perderá después, con la adquisición de la palabra articulada en el discurso, cuando el hombre tome distancia de la *cosa*. Al final del Paleolítico tenemos tres formas básicas de representación pictórica que pueden ser consideradas antecedentes de lo que será una escritura: el arte imitativo, el informativo y el decorativo, entendidos respectivamente como semejanza naturalista, marca pictográfica y ornamento abstracto.

La producción artística de los niños antes de alcanzar la pubertad, y la de grupos cuya organización social es menos compleja, es racionalista y no sensorial, como la del hombre del paleolítico. Pero en este último caso, su arte era efecto de lo que veía, era un arte de objeto ópticamente orgánico, mientras que el de los dos primeros muestra apenas lo que ellos conocen, lo que teóricamente sintetizan como

⁶ A diferença entre ver um objeto e olhar sem ver é importante de ser

Es importante explicar la diferencia que hay entre ver un objeto y mirar sin

21. No período neolítico da civilização, o homem obtém de sua produção artística uma nova mudança estilística. Esta é devida a uma mudança geral no processo de civilização e cultura, já que corresponde ao período em que o homem deixa de ser nômade e começa a organizar-se em torno do trabalho agrícola e pecuário. Sua arte constitui-se como a substância última da *coisa* em si, mais para criar símbolos do que semelhanças do objeto. Surge o interesse pelo conceito de forma privilegiada.
22. Com o assentamento do homem, a temporalidade se mostra

creación⁶.

En el período neolítico de la civilización, el hombre consigue en su producción artística un nuevo cambio estilístico. Esto se debe a un cambio general en el proceso de civilización y cultura, ya que corresponde al período en el que el hombre deja de ser nómada y comienza a organizarse en torno al trabajo agrícola y pecuario. Su arte se constituye como la sustancia última de la *cosa* en sí, más para crear símbolos que semejanzas de objeto. Surge el interés por el concepto de forma privilegiada.

Con el asentamiento del hombre, la temporalidad hace

explicada. Quando o homem pré-histórico olhava a natureza, provavelmente ele conseguia ver detalhes de cores e consistências nos objetos e paisagens que hoje não nós é mais possível. Isso fica subentendido no “vivo” dos desenhos encontrados em várias cavernas. Como explicar? Como o sentido do olfato –sua intensidade– foi modificado com a postura ereta, pois as narinas passam a ficar num plano mais elevado que a terra e os órgãos sexuais, os sentidos da visão e da audição tornaram-se privilegiados. Dessa forma, pela primeira vez o homem tem uma perspectiva e um enquadre do que o cercava levando-o ao processo de reconhecimento do seu habitat, isto é, ao processo de *nomeação*.

ver. Cuando el hombre prehistórico miraba la naturaleza, probablemente lograba ver en los objetos y en el paisaje detalles de colores y consistencias que ya no nos son posibles de apreciar. Eso se sobreentiende por lo “vívido” de los dibujos encontrados en varias cavernas. ¿Cómo explicarlo? Como el sentido del olfato –su intensidad– se fue modificando con la postura erecta, pues las fosas nasales quedaron en un plano más elevado que la tierra y los órganos sexuales, los sentidos de la vista y de la audición adquirieron primacía. Así, por primera vez, el hombre tiene una perspectiva y un enquadre de lo que lo rodea, y eso lo conduce al proceso de reconocimiento de su hábitat, es decir, al proceso de *nominación*.

evidenciando a questão da morte. O movimento nômade em busca da sobrevivência camuflava as perdas operadas durante os deslocamentos e, ao apegar-se à terra, o homem pôde observar a passagem do tempo e a consequência dos inexplicáveis mistérios do envelhecimento e da morte. E é então para aplacar a angústia daí advinda, diante dos caprichos da Natureza, que o homem inicia seus ritos religiosos com a adoração de totens, o estabelecimento de tabus, oferendas etc. Assim começa o culto aos mortos e aos espíritos, para os quais foram construídos os monumentos funerários, que iniciou a separação entre profano e religioso, entre arte de ornamentação secular e arte de representação religiosa.

23. O geometrismo, por exemplo, surgiu como tal e é a tentativa de conceituar uma realidade esquematizada em desenhos que não pretendem mais capturar o objeto, não sendo, pois, reprodução da natureza e da realidade vivida, mas tentativa de dividir o mundo em dois: mundo visível, em que a realidade é apreendida nos acontecimentos, e mundo invisível, suprarrealidade dos espíritos imortais. Surge a ilusão do conhecimento de si mesmo e das coisas no mundo. Surgem, portanto, pensamentos e interpretações dos acontecimentos a partir dos quais a arte deixa de

evidente el tema de la muerte. El movimiento nómada en busca de la supervivencia camuflaba las pérdidas que ocurrían durante los desplazamientos y, al apegarse a la tierra, el hombre pudo observar el paso del tiempo y las consecuencias de los inexplicables misterios del envejecimiento y la muerte. Así, para aplacar la angustia que provocaban los caprichos de la Naturaleza, el hombre inicia ritos religiosos con la adoración de tótems, o el establecimiento de tabúes, ofrendas, etc. De esta forma comienza el culto a los muertos y a los espíritus, para los cuales se construyen monumentos funerarios que inauguran la separación entre profano y religioso, entre arte de ornamentación secular y arte de representación religiosa.

El geometrismo, por ejemplo, surgió como tal y es el intento de conceptuar una realidad esquematizada en dibujos que ya no pretenden capturar más al objeto, no son reproducción de la naturaleza y de la realidad vivida, sino un intento de dividir el mundo en dos: mundo visible, en el que la realidad es aprehendida en los acontecimientos, y mundo invisible, supra realidad de los espíritus inmortales. Surge la ilusión del conocimiento de sí mismo y de las cosas del mundo. Surgen, por tanto, pensamientos e interpretaciones de los acontecimientos a partir de los

ser a representação direta e concreta dos objetos vistos para transformar-se em representação e intelectualização de uma ideia em que a linguagem, da qual se apropria o homem, pretende mostrar a profunda perda operada no processo de humanização. A arte denuncia, assim, o processo de simbolização da experiência e do assujeitamento do homem ao campo da fala e da linguagem que produziu a perda da pregnância do universo dos sentidos e da ação imediata. A experiência passa a ser, então, experiência de discurso.

24. A arte dinâmica transforma-se em estática, transmitindo, de geração em geração, o que se aprendeu ao longo de séculos de experiência. O que se mantém dinâmico na transmissão é o efeito de perda de ser, morte da *coisa* para que a palavra nasça como condição de existência.

25. O homem tem necessidade de construir algo que represente a divisão experimentada no pensamento, algo que, em sendo organizado, contenha o vazio experimentado em sua divisão subjetiva. O vazio sagrado da arquitetura será a transposição para o espaço aberto da tentativa de simbolização da experiência com o vazio. Ganha lugar, então, na cena do mundo, a estrutura capaz de sustentar o sujeito em sua perda do

cuales el arte deja de ser la representación directa y concreta de los objetos vistos para transformarse en representación e intelectualización de una idea en la que el lenguaje, del cual el hombre se apropia, pretende mostrar la profunda pérdida operada en el proceso de humanización. El arte denuncia, así, el proceso de simbolización de la experiencia de asujamiento del hombre al campo del habla y del lenguaje que produjo la pérdida de la pregnancia del universo de los sentidos y de la acción inmediata. La experiencia pasa a ser, entonces, experiencia de discurso.

El arte dinámico se transforma en estático y se transmite de generación en generación lo que se aprendió a lo largo de siglos de experiencia. Lo que se mantiene dinámico en la transmisión es el efecto de pérdida del ser, muerte de la *cosa* para que la palabra nazca como condición de existencia.

El hombre necesita construir algo que represente la división experimentada en el pensamiento, algo que siendo organizado contenga el vacío experimentado en su división subjetiva. El vacío sagrado de la arquitectura será la transposición para el espacio abierto del intento de simbolización de la experiencia con el vacío. En la escena del mundo, entonces, gana lugar la estructura capaz de sostener al

objeto-coisa; o conjunto arquitetônico antigo sendo, metaforicamente, o símbolo primeiro da divina morada para o sujeito; construção que contém o vazio dando-lhe borda.

26. Na Grécia Antiga, surgiu, nos primórdios desta civilização, a necessidade de criar templos para a morada de um deus ainda sem forma. Um deus que significasse a própria experiência subjetiva de perda e mistério que, miticamente, o homem simbolizou como vazio interior representado. Quando a arte passou da exterioridade simbólica para a interioridade subjetiva, adveio a poesia, forma de representação do vazio de sentido, mas pleno de significação.

27. A poesia é um modo de escrita do real na medida em que privilegia outra coisa que não o sentido literal, denotativo. Tem valor de enunciação porque indica, conota, o lugar vazio do sujeito, seu objeto.

28. Homero deixou-nos os mais antigos poemas épicos que se conhece, poesia tecida com fórmulas mágicas, cânticos de guerra, de amor e de trabalho. Mais importante que o fato de ele ter ou não existido, é sua poesia mostrar o conflito do homem com ele mesmo, a heroica tragédia do desejo, destino dos homens. Na simetria e repetição de seus versos, a poesia épica se aproxima, apenas superficialmente, do estilo geométrico da pintura e da

sujeto en su pérdida del objeto-coisa; el conjunto arquitectónico antiguo es metafóricamente el primer símbolo de la morada divina del sujeto; construcción que contiene el vacío y le da borde.

En los inicios de la antigua civilización griega, surgió la necesidad de crear templos para albergar a un dios aún sin forma. Un dios que significara la propia experiencia subjetiva de pérdida y misterio que, de forma mítica, el hombre simbolizó como vacío interior representado. Cuando el arte pasó de la exterioridad simbólica a la interioridad subjetiva, advino la poesía, forma que, aunque representa el vacío del sentido, es plena en significación.

La poesía es un modo de escritura de lo real porque privilegia algo diferente al sentido literal, denotativo. Tiene valor de enunciación porque indica, connota el lugar vacío del sujeto, su objeto.

Homero nos dejó los más antiguos poemas épicos que se conocen, poesía tejida con fórmulas mágicas, cânticos de guerra, de amor y de trabajo. Lo importante, más que el hecho de haber existido o no, es que su poesía muestra el conflicto del hombre consigo mismo, la heroica tragedia del deseo, destino de los hombres. En la simetría y repetición de sus versos, la poesía épica se acerca, apenas superficialmente, al estilo

escultura de então. No século VI a.C., uma lei foi promulgada determinando que os poemas de Homero fossem recitados nos festivais das Panateneias.

29. “A composição da poesia e sua recitação ainda não eram ocupações separadas e especializadas, porquanto o declamador não era necessariamente o poeta, como ocorria antes. O *rapsodo* situa-se algures entre o poeta e o ator; os numerosos diálogos que são colocados na boca de personagens de poemas épicos, e que, forçosamente, exigiam algum talento histriônico da parte do declamador, formam a ponte entre a recitação de um poema épico e a representação teatral⁷.”

30. Mas é Hesíodo quem desloca a poesia nela explicitando o conflito de classes, assumindo uma posição política em defesa do homem iletrado, o servo oprimido.

31. O século V a.C. inaugura a

geométrico de la pintura y de la escultura de entonces. En el siglo VI a.C., fue promulgada una ley que determinaba que se recitaran los versos de Homero en los festivales de Panateneas.

“Componer y recitar poemas no eran todavía dos oficios distintos y especializados; por eso el recitador del poema no tenía que, como ocurría antes, ser necesariamente su autor. El *rapsoda* se sitúa como la transición entre el poeta y el actor. Los abundantes diálogos que los poemas épicos colocan en boca de sus personajes, y que, necesariamente, exigen del recitador un efecto histriónico, forman el puente entre la recitación de un poema épico y la representación teatral⁷.”

Pero es Hesíodo quien mueve de ese lugar a la poesía y explicita en ella el conflicto de clases, para que asuma una posición política en defensa del hombre iletrado, el siervo oprimido.

El siglo V a.C. inaugura la

⁷ Hauser, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 62.

Hauser, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 62. [Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y del Arte*. Vol. I. Trad. de: A. Tovar y F. P. Varas – Reyes. Barcelona: GUADARRAMA /Punto Omega. 14ª edición. 1978. p. 85 -86].

Atenas clássica e democrática, cuja criação artística mais característica é a tragédia, visando mostrar os conflitos internos da estrutura social e subjetiva de Atenas. Originada no *ditirambo*, forma de arte não-dramática, a tragédia derivou, possivelmente, sua forma teatral — envolvendo a transformação dos atores em personagens fictícios e a transposição do passado épico para o presente — do *mimo*, o teatro do povo não-subsuencionado pelo Estado e cujos temas e personagens eram inspirados na vida cotidiana.

32. Aristóteles, em sua *Poética*, comenta que a tragédia é imitação de uma ação que se efetua por meio de atores e não de narrativa, operando, por meio do terror e da piedade, uma purificação (*kátharsis*) dessas emoções. Ele havia aprendido com seu mestre, Platão, que todo poeta recria suas ideias tornando-as realidade palpável no poema. Na tragédia, imitam-se realidades dolorosas, e, ao utilizar o terror e a piedade, o poeta promove o alívio do peso da dor de existir.

33. A morte está no cerne do teatro grego. Ela é exposta na ação trágica. Para o grego, tudo se passa nas palavras, sobretudo a morte. As palavras são, para eles, nomes, e os nomes, marcas da morte. Aristóteles não nos diz o que é a tragédia, porém, ele delimita seu objeto.

Atenas clásica y democrática. Su creación artística más característica es la tragedia, cuyo objetivo era el de mostrar los conflictos internos de la estructura social y subjetiva de Atenas. Originada en el *ditirambo*, forma de arte no dramática, derivó posiblemente su forma teatral —al involucrar la transformación de los actores en personajes ficticios y la transposición del pasado épico para el presente— del *mimo*, teatro popular sin subvención del Estado y cuyos temas y personajes se inspiraban en la vida cotidiana.

Aristóteles, em su *Poética*, comenta que la tragedia es imitación de una acción que se efectúa por medio de autores y no de narrativa, y que opera, por medio del terror y la piedad, una purificación (*kátharsis*) de esas emociones. Él había aprendido con su maestro, Platón, que todo poeta recrea sus ideas convirtiéndolas en realidad palpable en el poema. En la tragedia se imitan realidades dolorosas y, al utilizar el terror y la piedad, el poeta promueve el alivio del peso del dolor de existir.

La muerte está en las entrañas del teatro griego. Ella se expone en la acción trágica. Para el griego todo ocurre en las palabras, sobre todo la muerte. Para ellos las palabras son nombres y los nombres, marcas de la muerte. Aristóteles no nos dice qué es la tragedia y, sin embargo, delimita

34. O problema do trágico não se restringe à sua estética. Ele explicita a realidade humana em todo o seu *nonsense*.

35. O fenômeno trágico, todavia, não pode ser tomado como universal. É preciso perguntar quais condições propiciam a percepção e mesmo a experiência do trágico. Há pessoas, e mesmo culturas ou períodos de uma determinada cultura, para quem não há sensibilidade ao elemento trágico da existência ou, então, há uma suspensão dessa sensibilidade. A experiência da guerra é uma ocasião de conflito em que a dimensão do trágico é suspensa. Por quê? Porque é preciso alienar-se na ação para suportar o real que ela implica. Se cada sujeito envolvido no conflito pudesse refletir sobre o motivo do mesmo, não poderia dele participar. O trabalho de elaboração faz olhar para o que não se quer ver: o irrisório de todo motivo que leva o homem a matar seu semelhante, a violar as leis de sua civilidade, a trair sua condição de falante que lhe dá como recurso a palavra no lugar do imediatismo da pulsão.

36. Então, só é possível apreender a dimensão do trágico quando a reflexão sobre o conflito invade a realidade desvelando, na cena do mundo, a precariedade de cada existência. Diante do real,

su objeto.

El problema de lo trágico no se restringe a su estética. Él explicita la realidad humana en todo su *sinsentido*.

Sin embargo, el fenómeno trágico no puede considerarse universal; es necesario preguntar cuáles son las condiciones que propician la percepción e, incluso, la experiencia de lo trágico. Hay personas, y hasta culturas o períodos de una determinada cultura, para las que no hay sensibilidad al elemento trágico de la existencia o, entonces, esa sensibilidad ha quedado suspendida. La experiencia de la guerra es una ocasión de conflicto en la que la dimensión de lo trágico queda suspendida. ¿Por qué? Porque es necesario alienarse a la acción para soportar lo real que implica. Si cada sujeto involucrado en el conflicto pudiese reflexionar sobre los motivos de este, no podría participar. El trabajo de elaboración permite mirar lo que no se quiere ver; lo irrisorio del motivo que lleva al hombre a matar a su semejante, a violar las leyes de su civilidad, a traicionar su condición de hablante cuya palabra ocupa el lugar de la inmediatez de la pulsión.

Entonces, solo se puede apreender la dimensión de lo trágico cuando la reflexión sobre el conflicto invade la realidad y desvela, en la escena del mundo, la precariedad de la existencia. Ante

toda afetação fica subsumida na angústia provocada pelo desamparo da dor de existir. O sem-sentido de toda ação contra o semelhante volta-se sobre o próprio sujeito interrogando-o: que queres?

lo real, toda afectación queda subsumida a la angustia provocada por el desamparo del dolor de existir. El sinsentido de toda acción contra el semejante se vuelve sobre el sujeto interrogándolo: ¿qué quieres?

37. O classicismo grego será, também, marcado pela presença dos sofistas, contrários a *kalokagathia*, isto é, ao ideal aristocrático. Os sofistas foram os filósofos que deram origem à história do racionalismo ocidental, da relatividade histórica, a partir de uma posição profundamente crítica aos mitos, às tradições e às posições dogmáticas. Para eles, tudo o que cercava os costumes éticos, as verdades científicas e os comportamentos religiosos era o resultado de criações intencionais e variáveis do homem. Tinham a função de relativizar a moralidade, a arte, a ciência, a mitologia e a legislação na polis. Para eles, o verdadeiro e o falso, o bem e o mal dependiam de variações contingenciais na vida do homem. A relativização da verdade abre caminho para o iluminismo do século XVIII, da mesma forma que os conceitos gregos de livre concorrência, na economia, são precursores do materialismo do século XIX e do capitalismo moderno.

El clasicismo griego también estará marcado por la presencia de los sofistas, contrarios a la *kalokagathia*, es decir, al ideal aristocrático. Los sofistas fueron los filósofos que originaron la historia del racionalismo occidental, desde la relatividad histórica, a partir de una posición profundamente crítica hacia los mitos, las tradiciones y los dogmatismos. Para ellos, todo lo que circundaba las costumbres éticas, las verdades científicas y los comportamientos religiosos era el resultado de creaciones intencionales y variables del hombre. Tenían la función de relativizar la moralidad, el arte, la ciencia, la mitología y la legislación en la polis. Para ellos, lo verdadero y lo falso, el bien y el mal, dependían de variaciones contingentes en la vida del hombre. La relativización de la verdad abre el camino al Iluminismo del siglo XVIII, así como los conceptos griegos de libre competencia en la economía que son precursores del materialismo del siglo XIX y del capitalismo moderno.

38. O movimento sofista dos séculos V e IV a.C. visava a criação do homem grego perfeito,

El movimiento sofista de los siglos V y IV a.C. apuntaba a la creación del hombre griego

- não por suas harmoniosas formas corporais, mas por sua racionalidade, eloquência e competência em seus atos. Por isso, no meio da tragédia, surge o *drama* como o mais racionalista dos gêneros poéticos, cuja força política podia ser propagandeada num teatro voltado para o cidadão ateniense do povo.
39. Eurípides é o arauto do teatro voltado para as causas do povo. Ele é, também, o único poeta do que se poderia chamar de iluminismo grego, já que debatia em seus poemas todas as grandes questões de sua época: a sexualidade, o casamento, o lugar da mulher e do escravo. Medeia é a expressão dramática de uma relação conjugal em toda sua miséria. Para Eurípides, o homem tem seu destino traçado pelo acaso.
40. Píndaro, Ésquilo, Heráclito, Parmênides, Empédocles, Herótido, Tucídides são poetas nobres que escrevem sobre as questões mais profundas da existência humana. Sófocles e Platão, embora oriundos da classe média, são poetas que cantam os ideais da classe nobre culta.
41. Eurípides é, dentre os filósofos gregos antigos, aquele que vai privilegiar o *drama* – gênero poético mais racional que enfatiza a motivação como forma tipicamente clássica. O drama tem origem na tragédia, a partir da junção entre política e religião. A arte poética é criada como
- perfecto, no por sus armoniosas formas corporales, sino por su racionalidad, elocuencia y competencia de sus actos. Por eso, en medio de la tragedia, surge el *drama* como el más racionalista de los géneros poéticos cuya fuerza política podía promocionarse en el teatro dirigido al ciudadano ateniense del pueblo.
- Eurípides es el heraldo del teatro dirigido a las causas del pueblo. También es el único poeta de lo que se podría llamar Iluminismo Griego, ya que en sus poemas debatía los grandes asuntos de la época: la sexualidad, el casamiento, el lugar de la mujer y del esclavo. Medea es la expresión dramática de una relación conyugal en toda su miseria. Para Eurípides, el hombre tiene su destino trazado por la casualidad.
- Píndaro, Esquilo, Heráclito, Parménides, Empédocles, Herótido, Tucídides son poetas nobles que escriben sobre los asuntos más profundos de la existencia humana. Sófocles y Platón, aunque oriundos de la clase media, son poetas que cantan los ideales de la clase noble culta.
- Entre los filósofos griegos antiguos, Eurípides privilegiará el *drama*, género poético más racional que enfatiza la motivación como forma típicamente clásica. El drama tiene origen en la tragedia a partir de la reunión entre política y religión. El arte poético se crea como discurso en la medida en que

discursividade na medida em que é preciso transformar a experiência do vazio em *dito das bordas do vazio*. Portanto, inicia-se na transmissão oral e depende daquele que recita, de sua percepção real colocada em palavras. A arte discursiva contém o mundo das representações na fantasia transmitida temporo-espacialmente, no som que se torna fonema. A grandiosidade da poesia está no fato de que ela articula espaços distintos: do interior do psíquico à exterioridade das palavras representadas na emissão da voz. A palavra é um modo de ‘mostração’ do saber inconsciente, que nelas torna nomeável a experiência da *Cosa*, já que a *Cosa* é perdida enquanto tal. Ela é que comparece como falha no discurso, permitindo que este continue a se fazer.

42. A origem da linguagem poética, ensina-nos Hegel, está no modo de representação, e não na escolha das palavras, por exemplo, no modo de organização destas em rimas, na eufonia etc.

43. O poético de uma obra não reside no simples ler e/ou escutar, mas no que dela ressoa no sujeito que a apreende como olhar e voz, dupla ocultação real do que comparece simbolicamente na cena do mundo como poesia articulada. Esta oposição – clareira e dupla ocultação – promove o advento de uma verdade que é singular a cada sujeito e o indica em sua perda, no

se necessita transformar a experiencia del vacío en *dichodel borde del vacío*. Por consiguiente, se inicia en la transmisión oral y depende de aquel que la recita, de su percepción real puesta en palabras. El arte discursivo contiene el mundo de las representaciones en la fantasía transmitida en espacio-tiempo, en el sonido convertido en fonema. Lo grandioso de la poesía radica en el hecho de que articula distintos espacios, de lo interior de lo psíquico a la exterioridad de las palabras representadas en la emisión de la voz. La palabra es un modo de ‘mostración’ del saber inconsciente que permite nombrar la experiencia de *laCosa*, ya que la *Cosa* es como tal perdida. Ella se presenta como falla en el discurso y le permite a este que continúe haciéndose.

Hegel nos muestra que el origen del lenguaje poético está en el modo de representación y no en la elección de las palabras, por ejemplo, en el modo como se organizan en rimas, en eufonía, etc.

Lo poético de una obra no reside en el simple leer o escuchar, sino en la resonancia que tiene en el sujeto que la aprehende como mirada y voz, doble ocultamiento real de lo que comparece simbólicamente en la escena del mundo como poesía articulada. Esta oposición —destello y doble ocultamiento— promueve el advenimiento de una verdad

intervalo entre o que se diz e o que fica por se dizer. O efeito poético nasce do descompasso entre o tempo do sujeito inconsciente, o dizer, e a temporalidade do eu, o dito.

44. A escrita nasce da necessidade de eternizar essa experiência singular com o real, com o vazio que as próprias palavras mostram. Ela nasce como imperativo do gozo de sentido, gozo imaginário-simbólico que eterniza a passagem de um sujeito pela cena do mundo, ultrapassando o perecimento da matéria corporal. Com isso, o corpo que resta no escrito é a matéria significativa que nomeia o sujeito como corpo subjetivado em palavras.

45. A Idade Clássica responde pela análise da representação, época em que se mantinha um sistema ternário (o significante, o significado e a conjuntura) para se dar nome às coisas, constituindo uma experiência de linguagem que não era outra senão a simbolização do real da experiência pela imaginação dando lugar aos mitos e lendas. Mais tarde, na Idade Moderna, o homem instaura, através de um sistema binário de linguagem (análise do sentido e da significação), uma nova forma de apreender e registrar sua experiência.

46. Como poeta trágico,

singular para cada sujeto y que lo señala en su pérdida, en el intervalo entre lo que se dice y lo que queda por decirse. El efecto poético nace del descompás entre el tiempo del sujeto inconsciente, el decir, y la temporalidad de su yo, lo dicho.

La escritura nace de la necesidad de eternizar esa experiencia singular con lo real, con el vacío que las propias palabras muestran. Ella nace como imperativo de goce de sentido, goce imaginario-simbólico que eterniza el tránsito de un sujeto por la escena del mundo, traspasando el perecimiento de la materia corporal. Con eso, el cuerpo que resta en lo escrito es la materia significativa que nombra al sujeto como cuerpo subjetivado en palabras.

La Edad Clásica responde por el análisis de la representación, época en la que se mantenía un sistema ternario (el significante, el significado y la coyuntura) para nombrar las cosas, lo que construía una experiencia de lenguaje que no era otra sino la simbolización de lo real de la experiencia por la imaginación, lo que daba lugar a mitos y leyendas. Más tarde, en la Edad Moderna, el hombre instaura, a través del sistema binario del lenguaje (análisis del sentido y de la significación), una nueva forma de aprehender y registrar su experiencia.

Como poeta trágico,

William Shakespeare, o bardo de Stratford-upon-Avon, pode ser comparado a Sófocles, e, na comédia, a Aristófanes. A importância da obra de William Shakespeare para a escrita literária é de tal monta que, depois do grande grego, nenhuma obra trágica nos emociona mais que um *Hamlet*, um *Otelo*, um *Rei Lear*. Comparar esses dois grandes nomes da literatura exige que consideremos, junto aos críticos pré-românticos, que eles não levem em conta as diferenças entre a arte clássica e a moderna, mas que sublinhem o fato de que ambos, Sófocles e Shakespeare, emocionam profundamente aqueles que entram em contato com suas obras, seja lendo-as, seja vendo-as serem representadas, como se não houvesse distância temporal entre o público de ontem e o de hoje. De fato, para o que diz respeito aos sentimentos mais fundamentais, a obra de um gênio é atemporal, pois ela é escrita a partir dos significantes-mestre, evidenciando o lugar da perda do objeto que causa desejo. Nesse sentido, uma obra é a escrita poética do sujeito e, por isso, pode-se dizer que os gênios não têm nenhuma razão para conhecerem ou mesmo respeitarem as regras de arte, posto que eles criam a partir do lugar que inventam para si mesmos. Lugar inconsciente – o sujeito que os habita não sabe de si, mas faz-nos conhecer toda a grandeza da

William Shakespeare, el bardo de Stratford-upon-Avon, puede compararse con Sófocles y, en la comedia, con Aristófanes. La importancia de la obra de William Shakespeare para la escritura literaria es de tal peso que, después del griego ninguna obra trágica nos emociona más que un *Hamlet*, un *Otelo*, un *Rey Lear*. Comparar a esos dos grandes nombres de la literatura exige que consideremos, junto a los críticos prerrománticos, que no se tomen en cuenta las diferencias entre arte clásico y moderno, sino que se subraye el hecho de que ambos, Sófocles y Shakespeare, emocionan profundamente a aquellos que entran en contacto con sus obras, bien sea al leerlas o al verlas en una representación, como si no hubiera distancia temporal entre el público de ayer y el de hoy. De hecho, en lo que se refiere a los sentimientos más fundamentales, la obra de un genio es atemporal porque se escribe a partir de los significantes-amor, lo que evidencia el lugar de la pérdida del objeto causa del deseo. En ese sentido, una obra es la escritura poética de un sujeto y, por eso, puede decirse que los genios no tienen ninguna razón para conocer o, incluso, respetar las reglas del arte, pues ellos crean a partir del lugar que inventan para sí mismos. Lugar inconsciente, el sujeto que los habita no sabe de sí, pero nos hace conocer toda la grandeza de la

- centelha divina que os distingue de todos os outros.
47. Existem, todavia, diferenças importantes entre a maneira grega e a moderna de dar lugar ao “teatro” das representações inconscientes que a escrita permite. Referindo-nos a esses dois dramaturgos, podemos dizer que se a poética antiga exige as três unidades, tão defendidas pelos críticos de arte – simplicidade da fábula, unidade de lugar e unidade de tempo –, a obra moderna de Shakespeare lida com tempo e espaço de modo livre:
48. “Enquanto o poeta grego tinha como ponto de partida a unidade dos mitos, o coro e o ditirambo, o poeta moderno parte de uma grande variedade histórica, com diversos povos, dialetos e influências. Logo, os caminhos tomados por Sófocles e por Shakespeare, os maiores nomes da poesia de suas respectivas épocas, precisavam ser diferentes, ou mesmo opostos, para tornar possível a criação de obras de arte próprias a cada circunstância”⁸
49. Shakespeare soube traduzir em palavras os grandes acontecimentos de sua época sem recorrer aos mesmos recursos
- centella divina que lo distingue de todos los demás.
- Sin embargo, existen diferencias importantes entre la manera griega y la moderna de dar lugar al “teatro” de las representaciones inconscientes que la escritura permite. Al referirnos a esos dos dramaturgos podemos decir que si la poética antigua exige las tres unidades, tan defendidas por los críticos de arte —simplicidad de la fábula, unidad de lugar y unidad de tiempo— la obra moderna de Shakespeare lidia con tiempo y espacio de modo libre:
- “Mientras el poeta griego partía de la unidad de los mitos, el coro y el ditirambo, el poeta moderno parte de una gran variedad histórica, con diversos pueblos, dialectos e influencias. Así, los caminos seguidos por Sófocles y por Shakespeare, los mayores nombres de la poesía en sus respectivas épocas, tenían que ser diferentes, o incluso opuestos, para hacer posible la creación de obras de arte pertinentes a cada circunstancia”⁸.
- Shakespeare supo traducir en palabras los grandes acontecimientos de su época sin recurrir a los mismos recursos

⁸ Süsskind, Pedro. *Shakespeare, o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. p. 63.

Süsskind, Pedro. *Shakespeare, o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. p. 63.

presentes na obra clássica (ditirambo e coro) para situar a tragédia humana. Valendo-se sobretudo das farsas medievais e do teatro de marionetes, pôde transmitir como o homem, verdadeiramente, pensa e age, provocando as mesmas emoções que o texto de Sófocles provoca na plateia: medo e compaixão.

presentes en la obra clásica (ditirambo y coro) para situar la tragedia humana. Al valerse sobre todo de las farsas medievales y del teatro de marionetas, pudo transmitir cómo es que, verdaderamente, el hombre piensa y actúa, al provocar las mismas emociones que el texto de Sófocles provoca en el público: miedo y compasión.

50. Pedro Sússekind, em seu ótimo resumo sobre a obra do grande bardo inglês, dedica um capítulo às considerações que um grande poeta do classicismo de Weimar, W. Goethe, dedicou-lhe. Sússekind ressalta a influência da poética de Shakespeare junto à produção de Goethe mostrando que o jovem Werther, em sua paixão por Lotte, sofre as mesmas emoções conturbadas provocadas pelas desventuras do amor que encontramos na obra do glorioso bardo; sobretudo o conflito desencadeado pelas diferenças entre os valores únicos de cada sujeito e as exigências sociais. “Werther é também o burguês cujo orgulho se choca dolorosamente contra as barreiras de classe e exige seu reconhecimento em nome dos direitos humanos”⁹, diz-nos Sússekind a propósito de uma crítica feita por W. Benjamim.

Pedro Sússekind, en su excelente resumen sobre la obra del gran bardo inglés, dedica un capítulo a las consideraciones que hizo sobre Shakespeare el gran poeta clásico de Weimar, W. Goethe. Sússekind resalta la influencia de la poética de Shakespeare junto a la producción de Goethe, y muestra que el joven Werther en su pasión por Lotte, sufre las mismas perturbadoras emociones provocadas por la desventura del amor que encontramos en la obra del glorioso bardo, sobre todo, el conflicto desencadenado por las diferencias entre los valores únicos de cada sujeto y las exigencias sociales. “Werther es también el burgués cuyo orgullo choca dolorosamente contra las barreras de clase y exige su reconocimiento en nombre de los derechos humanos”⁹, nos dice Sussekind, a propósito de una crítica hecha por

⁹ Idem. p. 50.

Ídem. p. 50.

51. Assim, no movimento do *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto) do qual fazia parte o entusiasmado poeta do século XVIII, W. Goethe, a obra de Shakespeare é tomada como modelo para reestruturar a poética literária do povo alemão, mostrando a importância de seu legado, para sempre identificado como “bom rival” da contribuição dos poetas antigos.
52. Shakespeare nos interessa por ser o primeiro poeta-dramaturgo que enquadra a cena do inconsciente sobre a cena do drama, colocando a plateia em posição de identificar-se ao representado a partir de um olhar, o qual – como na pintura – evidencia nossa posição fantasmática e inconsciente, causando emoção.

II. FILOSOFIA, PSICANÁLISE E A ARTE DA ESCRITA

1. A arte interessa à filosofia desde a Antiguidade, pois o artista permite o acesso ao que não pode ser visto. Ele mostra o que não sabemos nomear: o desejo. É importante lembrar, com Lacan, que, ao praticar a letra, ao instrumentalizá-la na obra de arte, coloca-se em prática a experiência do inconsciente. Uma metafísica do olhar está presente nas reflexões dos grandes mestres antigos,

W. Benjamin.

Así, en el movimiento de *Sturm und Drang* (tempestad e ímpetu) del cual formaba parte el entusiasta poeta del siglo XVIII, W. Goethe, la obra de Shakespeare es tomada como modelo para reestructurar la poética literaria del pueblo alemán al mostrar la importancia de su legado para siempre identificado como “buen rival” de la contribución de los poetas antiguos.

Shakespeare nos interesa porque es el primer poeta dramaturgo que encuadra la escena del inconsciente sobre la escena del drama, coloca al público en posición de identificarse con lo representado a partir de una mirada que —como en la pintura— evidencia nuestra posición fantasmática e inconsciente al causar emoción.

II. FILOSOFIA, PSICOANÁLISIS Y EL ARTE DE LA ESCRITURA

Desde la Antigüedad, la filosofía se interesa por el arte porque el artista permite el acceso a lo que no puede verse. Él muestra lo que no sabemos nombrar: el deseo. Es importante recordar, con Lacan, que al practicar la letra, al instrumentalizarla en la obra de arte, se pone en práctica la experiencia del inconsciente. En la obra de grandes maestros, sobre todo Platón y Aristóteles, está

sobretudo Platão e Aristóteles, mostrando que o conhecimento das coisas no mundo, o próprio trabalho de elaboração do pensamento, não se daria sem a visão, sem a contemplação e reflexão sobre o mundo iluminado pelo *brilho do olhar*. Olhar este que será analisado mais adiante a partir da pulsão do olhar tal como se conceitua na teoria psicanalítica.

presente uma metafísica de la mirada que muestra que el conocimiento de las cosas en el mundo, el propio trabajo de elaboración del pensamiento, no se daría sin la visión, sin la contemplación y reflexión sobre el mundo iluminado por el *brillo de la mirada*. Mirada esta que será analizada más adelante, a partir de la pulsión de la mirada tal como se entiende en la teoría psicoanalítica.

2. Para entendermos toda a importância do pensamento filosófico antigo no que diz respeito ao olhar para além do ver o mundo e nele seus objetos, vamos lançar mão de três filósofos do século XVIII e XIX: Immanuel **Kant** (1724/1804), Georg Wilhelm Friedrich **Hegel** (1770-1831) e Arthur **Schopenhauer** (1788-1860), que trabalharam exaustivamente os filósofos da Antiguidade, a função da arte no trabalho de elaboração do pensamento e o nascimento da ciência.

Para comprender la importancia del pensamiento filosófico antiguo en relación con el mirar más allá de ver el mundo y en él sus objetos, vamos a valernos de tres filósofos del siglo XVIII y XIX: Immanuel **Kant** (1724/1804), Georg Wilhelm Friedrich **Hegel** (1770-1831) y Arthur **Schopenhauer** (1788-1860), quienes trabajaron exhaustivamente en los filósofos de la Antigüedad la función del arte en el trabajo de elaboración del pensamiento y el nacimiento de la ciencia.

3. O BELO E O JUÍZO DE GOSTO EM KANT

LO BELLO Y EL JUICIO DE GUSTO EN KANT

4. Na introdução da *Crítica da faculdade do juízo*, Kant define a filosofia como estando dividida em dois campos: a filosofia da natureza, que é teórica, e a filosofia da moral, que é prática. Essa divisão curiosa tem sua explicação no fato de que, para Kant, a possibilidade do conhecer está referida aos dois domínios que

En la introducción de la *Crítica de la facultad de juzgar*, Kant define la filosofía dividida en dos campos: la filosofía de la naturaleza, que es teórica, y la filosofía moral, que es práctica. Esa curiosa división se explica porque para Kant, la posibilidad de conocer está referida a los dos dominios que constituyen,

- constituem, respectivamente, os conceitos de natureza e liberdade:
5. “[...] os conceitos de natureza, que contêm *a priori* o fundamento para todo o conhecimento teórico, assentavam na legislação do entendimento. O conceito de liberdade, que continha *a priori* o fundamento para todas as prescrições práticas sensivelmente incondicionadas, assentava na legislação da razão. Por isso, ambas as faculdades, para além do fato de, segundo a forma lógica, poderem ser aplicadas a princípios, qualquer que possa ser a origem destes, possuem cada uma a sua própria legislação segundo o conteúdo, sobre a qual nenhuma outra (*a priori*) existe e, por isso, justifica a divisão da Filosofia em teórica e prática.”¹⁰
 6. Podemos perceber que o sábio filósofo alemão estava preocupado não apenas em definir o campo do belo na natureza, mas fazer sua analítica a partir da liberdade do juízo estético própria a cada sujeito.
 7. Toda a sua filosofia sobre o belo estava calcada na representação, fosse tomando o
- respectivamente, los conceptos de naturaleza y libertad:
- “Los conceptos de la naturaleza, que contienen todo conocimiento teórico a priori, reposaban sobre la legislación del entendimiento. El concepto de libertad, que contenía el fundamento para todos los preceptos prácticos a priori incondicionados sensiblemente, reposaba sobre la legislación de la razón. Ambas facultades, pues, además de poder ser aplicadas según la forma lógica a principios, cualquiera que sea su origen, tienen cada una su propia legislación con arreglo al contenido, por sobre la cual no hay otra (*a priori*), y que justifica por ello la división de la filosofía en teoría y práctica”.¹⁰
- Podemos percibir que el sabio filósofo alemán no sólo se preocupaba por definir el campo de lo bello en la naturaleza, sino por hacer su analítica a partir de la libertad del juicio estético propia de cada sujeto.
- Toda su filosofía sobre lo bello estaba calcada en la representación, ya sea tomando el

¹⁰ Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2005. p. 21.

Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2005. p. 21. [Kant, Immanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Avila, 1991, p. 88].

objeto existente, fosse tomando a ideia abstracta de que algo – ainda não existente na realidade concreta – pudesse vir a ter lugar no mundo. Para Kant, a experiência do belo estava diretamente ligada ao juízo de gosto, momento em que, através da faculdade imaginativa, o sujeito podia manifestar seu sentimento de prazer ou desprazer

8. “O belo é o que é representado sem conceitos como objeto de uma complacência universal”¹¹.

9. Tal afirmação admite a experiência do belo como fundada numa universalidade subjetiva, em que cada sujeito apreende da experiência um juízo estético contemplativo de prazer ou desprazer.

10. Os objetos apreendidos a partir de conceitos perdem sua representação de beleza, porque o conceito discrimina o objeto em categorias que “esfriam” a percepção do mesmo.

11. DO BELO AO SUBLIME

12. Kant aponta algumas diferenças importantes entre o belo e o sublime.

objeto existente, o la idea abstracta de que algo – aún no existente en la realidad concreta– pudiese llegar a tener lugar en el mundo. Para Kant, la experiencia de lo bello estaba directamente relacionada al juicio de gusto, momento en que, a través de la facultad imaginativa, el sujeto podía manifestar su sentimiento de placer o displacer

“Lo bello es aquello que, sin conceptos, es representado como objeto de una complacencia universal”.¹¹

Tal afirmación admite la experiencia de lo bello fundada en una universalidad subjetiva en la que cada sujeto aprehende de la experiencia un juicio estético contemplativo de placer o displacer.

Los objetos aprehendidos a partir de conceptos pierden su representación de belleza porque el concepto discrimina el objeto en categorías que “enfrian” la percepción de este.

DE LO BELLO A LO SUBLIME

Kant señala algunas diferencias importantes entre lo bello y lo sublime.

¹¹ Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2005. p. 56.

Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2005. p. 56. [Kant, Immanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Avila, 1991, p. 128].

13. “O belo da natureza concerne à forma do objeto que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado num objeto sem forma, na medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma ilimitação, pensada, além disso, em sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, o sublime, porém, como apresentação de um conceito semelhante da razão [...] o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a ideias da razão”¹².
14. A apreensão do sublime para Kant, portanto, está relacionada ao mundo da razão, enquanto o belo é um sentimento produzido pela representação de um determinado objeto. A experiência do belo está estreitamente ligada ao prazer universal resultante da contemplação, enquanto que o sublime possibilita ao homem a percepção de sua condição de finitude assimilada de dentro da experiência sensível.
15. Para Kant, vigora, no belo, o universal absoluto do prazer estético. O problema do belo é o

“Lo bello de la naturaleza atañe a la forma del objeto, que consiste en la limitación; lo sublime, por el contrario, también se hallará en un objeto desprovisto de forma, en la medida que es representada la *ilimitación* en él o bien a causa de él, añadiéndosele, empero, el pensamiento de su totalidad; de manera que lo bello parece ser tomado por la presentación de un concepto indeterminado del entendimiento y lo sublime, en cambio, de un parecido concepto de la razón (...) (...) lo auténticamente sublime no puede estar contenido en ninguna forma sensible, sino que sólo atañe a ideas de la razón.”¹²

La aprehensión de lo sublime para Kant, por lo tanto, está relacionada al mundo de la razón, mientras que lo bello es un sentimiento producido por la representación de un determinado objeto. La experiencia de lo bello está estrechamente vinculada al placer universal resultado de la contemplación, mientras que lo sublime posibilita al hombre la percepción de su condición de finitud asimilada dentro de la experiencia sensible.

Para Kant, en lo bello rige lo universal absoluto del placer estético. El problema de lo bello

¹² Idem. p. 90-91.

Ídem. p. 158 – 160.

fato de ele implicar um prazer universal na contemplação. Já o sublime é um conflito entre nossa sensibilidade e nosso destino suprassensível. É uma experiência que se mostra na contramão da experiência moral. Já o belo produz uma “libertação psíquica”, quer dizer, o efeito do belo não se prende ao objeto ao qual o conceito se aplica. “O bom com afeto chama-se *entusiasmo*”¹³. Kant associa este afeto ao sublime e acrescenta que todo afeto tem, por princípio, ser diferente das paixões, sendo o entusiasmo um afeto sublime porque dá ao ânimo um colorido tal que atua de modo mais poderoso e duradouro que os impulsos voltados às representações dos sentidos.

16. No tocante à primeira peculiaridade do juízo de gosto, Kant chama-nos a atenção para o fato de que o gosto de um sujeito deve ser um juízo *apriori*, sem se deixar influenciar pelo dos outros. Assim, um jovem poeta deve deter-se na exigência de sua escrita, e não buscar nos outros nenhum tipo de aprovação. A autonomia é a primeira peculiaridade à qual deve ater-se.
17. A segunda peculiaridade do juízo de gosto é que ele não é

consiste en el hecho de implicar un placer universal en la contemplación. Ya lo sublime es un conflicto entre nuestra sensibilidad y nuestro destino suprassensible. Es una experiencia que se muestra a contramano de la experiencia moral. Mientras que lo bello produce una “liberación psíquica”, es decir, el efecto de lo bello no se ata al objeto al cual el concepto se aplica. “La idea del bien, acompañada de afecto, se denomina *entusiasmo*”¹³. Kant asocia este afecto a lo sublime y agrega que todo afecto tiene, como principio, ser diferente de las pasiones por ser el entusiasmo un afecto sublime porque le da al ánimo un colorido tal que actúa de modo más poderoso y duradero que los impulsos destinados a las representaciones de los sentidos.

- En lo que concierne a la primera particularidad del juicio de gusto, Kant nos advierte que el gusto de un sujeto debe ser un juicio *a priori* sin que se deje influenciar por el de los otros. Así, un joven poeta debe detenerse en la exigencia de su escritura y no buscar en los demás ningún tipo de aprobación. La autonomía es la primera peculiaridad a la que debe atenderse.
- La segunda peculiaridad del juicio de gusto es que este no es

¹³ Ibidem. p. 118

Ibidem, p. 184.

determinável por argumentos subjetivos, pois uma pessoa não se deixa influenciar e/ou constringer no seu gosto a não ser que não o tenha definido.

18. Ao discorrer sobre a arte em geral, Kant dirá que arte e natureza não são a mesma coisa, pois a primeira resulta da criação do sujeito, enquanto a segunda é independente deste. Por exemplo, o produto das abelhas não é arte, mas fruto do trabalho mecânico sem interferência do racional.

19. A arte também se distingue da ciência, pois o fato de alguém saber instrumentalizar o seu fazer não quer dizer que o produto seja arte. Somente pertence à arte o que não precisa se apresentar como aprendizado imediato, mas necessita de habilidade específica para ser criado.

20. O juízo estético deve fazer valer o que é dito no juízo de conhecimento para que algo seja considerado belo.

21. Uma outra observação feita por Kant, a propósito do juízo de gosto, é que o homem se interessa empiricamente em considerar algo como belo a partir de sua existência em sociedade – nesse sentido, o belo implica não apenas a contemplação, como também a comunicação de tal sentimento a um outro.

22. No entanto, aquele que contempla a natureza na solidão,

determinable por argumentos subjetivos, ya que una persona no se deja influenciar o constreñir en su gusto a no ser que no lo tenga definido.

Kant, al discurrir sobre el arte en general, dirá que el arte y la naturaleza no son lo mismo, pues el arte resulta de la creación del sujeto, mientras la naturaleza es independiente de aquel. Por ejemplo, el producto de las abejas no es arte, sino fruto del trabajo mecánico sin interferencia de lo racional.

El arte se distingue también de la ciencia ya que el hecho de que alguien sepa instrumentalizar su hacer no quiere decir que el producto sea arte. Solamente pertenece al arte lo que no precisa presentarse como aprendizaje inmediato, sino que necesita de una habilidad específica para ser creado.

Para que algo sea considerado bello, el juicio estético debe hacer valer lo que es dicho en el juicio de conocimiento.

Otra observación hecha por Kant, a propósito del juicio del gusto, es que el hombre se interesa empíricamente por considerar algo como bello a partir de su existencia en sociedad; en ese sentido, lo bello implica no solo la contemplación, sino también la comunicación de ese sentimiento a otro.

Sin embargo, aquel que contempla la naturaleza en

sem interesse em comunicar suas impressões à sociedade, está absorto num interesse intelectual pela beleza da natureza, sem o compromisso moral de justificá-las.

soledad, sin interés de comunicar sus impresiones a la sociedad, está absorto en un interés intelectual por la belleza de la naturaleza, sin el compromiso moral de justificarlas.

23. Estar interessado pela natureza em sua beleza é já sinal de uma boa alma, denota uma disposição de ânimo favorável ao sentimento moral.

Estar interesado por la naturaleza en su belleza ya es signo de un alma buena, denota una disposición de ánimo favorable al sentimiento moral.

24. Kant distingue os efeitos da natureza sobre o homem dos efeitos da criação do homem sobre o homem. Na natureza, aprendemos a perceber a bela forma a partir das modificações da luz (coloração) ou do som (tom). São sensações que afetam e modificam os sentidos produzindo o efeito de beleza porque causam prazer imediato. O que é produzido pelo homem como imitação da natureza pode não causar efeito de beleza. Exige reflexão sobre o que se apresenta podendo ser considerado arte ou efeito de um fazer, contudo, o interesse imediato advém da pura percepção dos acontecimentos da bela natureza.

Kant distingue los efectos de la naturaleza sobre el hombre de los efectos de la creación del hombre sobre el hombre. Aprendemos a percibir en la naturaleza la bella forma a partir de las modificaciones de la luz (coloración) o del sonido (tono). Son sensaciones que afectan y modifican los sentidos, y producen el efecto de belleza porque causan placer inmediato. Lo que es producido por el hombre como imitación de la naturaleza puede no causar efecto de belleza. Exige reflexión sobre lo que se presenta y puede considerarse arte o efecto de un hacer; sin embargo, el interés inmediato adviene de la pura percepción de los acontecimientos de la bella naturaleza.

25. A obra de arte é sempre obra dos homens, o que não quer dizer que todo e qualquer homem tenha habilidade para produzi-la.

La obra de arte es siempre obra de los hombres, lo que no quiere decir que todo y cualquier hombre tenga habilidad para producirla.

26. A arte também não é o ofício. Este advém de um trabalho, enquanto a arte é fruto de um jogo com um fim em si mesmo.

El arte tampoco es el oficio. Este es producto de un trabajo, mientras que el arte es fruto de un juego con un fin en sí mismo.

27. “Não há uma ciência do belo, mas somente crítica, nem ciência bela, mas somente arte bela [...] Se o juízo sobre a beleza pertencesse à ciência, ele não seria nenhum juízo de gosto. No que concerne ao segundo aspecto, uma ciência que como tal deve ser bela é um contrassenso. Pois se nela, como ciência, se perguntasse por razões e provas, ela responder-nos-ia com frases de bom gosto”.¹⁴

28. Assim, Kant distingue bem arte de ciência, não aceitando a denominação de “ciências belas” para o campo das artes, mesmo que ela implique em estudos diversos.

29. A arte bela só pode ser nomeada a partir do prazer da reflexão. Ela se mostra em função da faculdade de juízo reflexiva e não a sensação sensorial.

30. Ela parece ser da natureza sem o ser, é arte de gênio, isto é, de alguém que fornece a regra à arte. Também é possível dizer que gênio é fruto de uma condição inata que a “natureza” humana produz a partir de um talento que dá a regra e não que é a ela submetido no seu

“No hay una ciencia de lo bello, sino sólo una crítica, ni una ciencia bella, sino solamente arte bello [...] el juicio sobre la belleza, si perteneciera a la ciencia, no sería entonces juicio de gusto. En lo que alcanza a la segunda, una ciencia que como tal deba ser bella es cosa absurda. Pues cuando ella, como ciencia, se inquiriese por razones y pruebas, se lo despacharía a uno con sentencias de buen gusto (*bonmots*)”.¹⁴

Assí, Kant diferencia bien el arte de la ciencia al rechazar la denominación de “ciencias bellas” para el campo de las artes, incluso cuando este implique estudios diversos.

El arte bello solo puede nombrarse a partir del placer de la reflexión. Él se presenta en función de la facultad de juicio reflexivo y no de la sensación sensorial.

El arte parece ser de la naturaleza sin serlo, es arte de genio, a saber, de alguien que no le pone la regla al arte. También puede decirse que el genio es fruto de una condición innata que la “naturaleza” humana produce a partir de un talento que otorga la

¹⁴ Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2005. p. 150-1

Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2005. p. 150-1. [En castellano: *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Avila, 1991, p. 214].

interesse sem representar algo.

regla y no que es sometido a ella en su interés sin representar algo.

31. “A palavra ‘gênio’ vem de *genius*, cujo sentido é o *espírito peculiar*, protetor e guia, dado conjuntamente a um homem por ocasião do nascimento, e de cuja inspiração aquelas ideias originais procedem”.¹⁵

“[...] de ahí también, pues, que presumiblemente la palabra *genio* se derive de *genius*, el espíritu peculiar dado a un hombre en su nacimiento para protección y guía, de cuya inspiración procedieran aquellas ideas originales”.¹⁵

32. À beleza da natureza chama-se coisa bela; à beleza produzida pela arte chama-se representação bela. Porém, talvez, a maior importância dada por Kant à questão do belo esteja justificada nas subdivisões que ele propõe às artes belas. Ele as subdivide em três espécies: as *elocutivas*, as *figurativas*, e a *arte do jogo das sensações* (impressões externas do sentido).

A la belleza de la naturaleza se le llama cosa bella; a la belleza producida por el arte se le llama representación bella. Sin embargo, el peso que Kant le da a la cuestión de lo bello tal vez se justifique por las subdivisiones que propone para las artes bellas. Él las subdivide en tres especies: las *elocutivas*, las *figurativas*, y el *arte del juego de las sensaciones* (impresiones externas del sentido).

33. Kant explica sua conceituação do belo a partir da *razão* no homem. Só o homem pode desfrutar – porque pensa, reflete e sente – das apresentações dos objetos no mundo. Só o homem pode, pelas mesmas razões, criar e representar ideias dando-lhes forma, cor, consistência e ajuizá-las esteticamente.

Kant explica su concepto de lo bello a partir de la *razón* en el hombre. Solo el hombre puede disfrutar –porque piensa, reflexiona y siente– de las presentaciones de los objetos en el mundo. Solo el hombre puede, por las mismas razones, crear y representar ideas, darles forma, color, consistencia y juzgarlas

¹⁵ Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2005. p. 150-1. (Ed. 2012, p. 164)

Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2005. p. 150-1.. [En castellano: *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Avila, 1991, p. 217].

34. Mas o que é fundamental recortar em Kant é o fato de ele considerar a experiência do sublime como o avesso estético da experiência moral, bem como sublinhar que o gosto se expressa por uma “satisfação desinteressada” e o “universal sem conceito”.
35. Isso é importante porque a partir do conceito de sublimação definido por Freud, isso não se sustenta mais desta maneira. A psicanálise introduz uma diferença na apreensão do belo.
36. A sublimação foi definida por Freud como um destino pulsional que não renuncia a nada, deslocando o prazer que poderia ser obtido com um objeto para uma representação, tal como nos jogos infantis. Ela faz com que o artista alcance seu êxito na obra a partir dos efeitos lúdicos que produz, inclusive em seu público, como experiência do belo. O prazer obtido é desinteressado. A sublimação não visa a uma experimentação superior de prazer e não distingue faculdade de desejar e faculdade de experiência de prazer e aflição. Ela não é um desejo reflexivo, mas um destino pulsional que conduz e expressa a existência de um desejo.
37. Quando se trata de arte, o que acarreta êxito no processo sublimatório é o efeito produzido naqueles que a apreciam – isto é,

esteticamente.

Pero lo que es fundamental destacar en Kant es el hecho de que considera la experiencia de lo sublime como el revés estético de la experiencia moral, así como subrayar que el gusto se expresa por una “satisfacción desinteresada” y lo “universal sin concepto”.

Esto es importante porque a partir del concepto de sublimación definido por Freud, eso no se sostiene más de la misma forma. El psicoanálisis introduce una diferencia en la aprehensión de lo bello.

Freud definió la sublimación como un destino pulsional que no renuncia a nada, y que desplaza el placer que podría obtenerse con un objeto hacia una representación, tal como ocurre en los juegos infantiles. Ella hace que el artista alcance su éxito en la obra a partir de los efectos lúdicos que produce, incluso en su público, como experiencia de lo bello. El placer obtenido es desinteresado. La sublimación no apunta a una experimentación superior de placer y no distingue facultad de desear y facultad de experiencia de placer y aflicción. Ella no es un deseo reflexivo, sino un destino pulsional que conduce y expresa la existencia de un deseo.

Quando se trata de arte, lo que lleva al éxito en el proceso sublimatorio es el efecto producido en aquellos que lo aprecian, esto

uma experiência lúdica que remete aos jogos infantis onde o prazer é obtido pela representação encerrada. Também no olhar que contempla a beleza produzida numa obra e arte o artista revela o que o público não sabia do privado da cena inconsciente: ver, ouvir, sentir o que estava escondido como saber inconsciente.

38. Quando Freud define a sublimação, de modo algum ele diz que se trata de um julgamento. Para ele, a sublimação implica em um trabalho psíquico cujo alvo é evitar o objeto indicando-o no percurso realizado.

39. Assim, o objeto é “mostrado” em seu contorno do vazio; estranha forma de apresentar o furo do simbólico. O prazer em contemplar a obra refere-se ao fato de cada sujeito encontrar nela o estranho-familiar de sua própria experiência subjetiva do vazio.

40. Kant passa da “satisfação desinteressada” ao “universal sem conceito”, deduzindo, na beleza, o julgamento de gosto que a transforma de íntima em pública, ao mesmo tempo em que “produz” o sujeito estético. Pois este sujeito estranho, cuja intimidade é exposta aos outros olhos no momento em que expressa seu sentimento do belo, é a negação do enganchamento no objeto, o que nos permite dizer que denota a reflexividade de uma subjetividade

es, una experiencia lúdica que remete a los juegos infantiles en los que el placer se obtiene por la representación que encierran. También, en la mirada que contempla la belleza producida en una obra de arte, el artista revela lo que el público no sabía de lo privado de la escena inconsciente: ver, oír, sentir lo que estaba escondido como saber inconsciente.

Quando Freud define la sublimación, de ningún modo dice que se trata de un juicio. Para él, la sublimación está implicada en un trabajo psíquico cuya meta es evitar el objeto indicándolo en el recorrido realizado.

Así, el objeto es “mostrado” en su contorno de vacío; extraña forma de presentar el agujero de lo simbólico. El placer de contemplar la obra se refiere al hecho de que cada sujeto encuentra en ella al extraño-familiar de su propia experiencia subjetiva de vacío.

Kant pasa de la “satisfacción desinteresada” al “universal sin concepto”, y deduce en la belleza el juicio de gusto que la transforma de íntima a pública, al mismo tiempo en que “produce” el sujeto estético; pues este sujeto extraño cuya intimidad se expone ante los ojos de otros en el momento en que expresa su sentimiento de lo bello, es la negación del enganche en el objeto, lo que nos permite decir que denota el reflejo de una

- que não é íntima, mas universal do julgamento da beleza.
41. O grande mérito de Kant foi ter percebido e definido, muito antes do advento da psicanálise, que o sentimento do belo é algo íntimo possível de ser partilhado.
42. Assim, ele une e diferencia o singular e o particular do universal: o gozo que advém do prazer estético não impede que nele subsista algo de íntimo, mesmo que se possa partilhá-lo. As três categorias da quantidade – universal, particular e singular – permitem que se faça uma interpretação da experiência estética dirigida a um outro com quem se partilha a dita experiência.
43. O fantasma está sempre articulado ao conceito, ponto de sexuação no pensamento, já que este se elabora em função de uma dada posição subjetiva de um sujeito, destacado do objeto das pulsões que animam aquele que pensa e, portanto, singularização do sujeito para além de qualquer ideia de universalidade. Nesse sentido, trata-se da contingência que leva um determinado autor da obra – seja pintor, escritor, poeta, filósofo ou psicanalista – a realizá-la, que está por trás do impulso à criação e/ou invenção. Criar não é igual a inventar, mas ambas as possibilidades partem de um amor à verdade própria ao real da experiência de cada sujeito.

subjetividade que no es íntima, sino universal del juicio de la belleza.

El gran mérito de Kant fue el de haberse dado cuenta y definido, mucho antes del surgimiento del psicoanálisis, que el sentimiento de lo bello es algo íntimo que es posible compartir.

Así, él une y diferencia lo singular y lo particular de lo universal: el goce que proviene del placer estético no impide que en él subsista algo íntimo, aunque pueda compartirse. Las tres categorías de cantidad –universal, particular y singular– permiten que se haga una interpretación de la experiencia estética dirigida a otro con quien se comparte dicha experiencia.

El fantasma está siempre articulado al concepto, punto de sexuación en el pensamiento, ya que este se elabora en función de determinada posición subjetiva de un sujeto, destacado del objeto de las pulsiones que animan a aquel que piensa y, por lo tanto, singularización del sujeto más allá de cualquier idea de universalidad. En ese sentido, se trata de la contingencia que lleva a un determinado autor de una obra – sea pintor, escritor, poeta, filósofo o psicanalista – a realizarla lo que está por detrás del impulso de la creación e invención. Crear no es igual a inventar, pero ambas posibilidades parten de un amor por la verdad propia de lo real de la experiencia de cada sujeto.

44. Um conceito se constrói a partir do jogo pulsional orientado pela fantasia inconsciente. A contingência que se estabelece na construção de um dado conceito responde pelas diferenças que ele estabelece com outros conceitos. A partir disso, a impossibilidade de dizer tudo no estabelecimento do conceito, própria à sexuação do pensamento, é a fonte fecunda por onde as tramas pulsionais orientam a fantasia na veiculação do desejo mobilizando os pequenos objetos na escrita de uma gramática do inconsciente cujo resultado é o estilo do autor.

45. Veremos como a construção de todo conceito implica matar *a Coisa* dando lugar à criação de algo novo. A morte pode agenciar a vida, dar lugar ao belo que vela o horror com o brilho do objeto.

III. SCHOPENHAUER E SUA “METAFÍSICA DO BELO”

1. Nesta obra fantástica, – que compreende as preleções feitas pelo filósofo na Universidade de Berlim, em 1820, e corresponde ao terceiro dos quatro livros que compõem sua obra magna –, encontramos a definição do belo como o modo privilegiado através do qual podemos conhecer as Ideias de que falava Platão. A fruição do belo neutraliza o

Un concepto se construye a partir del juego pulsional orientado por la fantasía inconsciente. La contingencia que se establece en la construcción de un determinado concepto responde por las diferencias que este establece con otros conceptos. A partir de allí, la imposibilidad de decir todo en el establecimiento del concepto, propio de la sexucción del pensamiento, es la fuente fecunda por donde las tramas pulsionales orientan la fantasía en dirección al deseo y moviliza los pequeños objetos en la escritura de una gramática del inconsciente cuyo resultado es el estilo del autor.

Veremos cómo la construcción de todo concepto implica matar *la Cosa* lo que da lugar a la creación de lo nuevo. La muerte puede tramitar la vida, dar lugar a lo bello que vela el horror con el brillo del objeto.

III. SCHOPENHAUER Y SU “METAFÍSICA DE LO BELLO”

En esta fantástica obra, que comprende las lecciones del filósofo en la Universidad de Berlín, en 1820, y corresponde al tercero de los cuatro libros que componen su obra magna, encontramos la definición de lo bello como el modo privilegiado a través del cual podemos conocer las Ideas de las que hablaba Platón. La frucción de lo bello neutraliza el

sufrimento e, portanto, apazigua o querer. Este é o chamado “estado estético” de que nos fala o autor. Para Schopenhauer, o belo, em sua metafísica, é diferenciado do que na tradição hegeliana de estética refere-se, propriamente, à “filosofia da bela arte”.

2. Enquanto Hegel privilegia qualquer forma, qualquer fato que advenha na cabeça de um homem como algo superior a qualquer acontecimento surgido na natureza, Schopenhauer toma o belo na natureza como antecedendo a obra do artista de gênio, pois o que ele dela capta e intui é o que transmitirá aos outros através de sua obra.
3. Para Schopenhauer,
4. “[...] a arte será definida como *exposição de ideias, ou modo de consideração das coisas independente do princípio de razão.* Ela é conhecimentocrystalino dos graus de objetivação da Vontade. Pela arte, o gênio, faculdade comum a todos em menor ou maior grau, intui o *essencial propriamente dito do mundo, o conteúdo verdadeiro de seus fenômenos, não submetido a nenhuma mudança e, por conseguinte, conhecido por todo o tempo com igual verdade, numa*

sufrimiento y, por lo tanto, apacigua el querer. Este es el llamado “estado estético” del cual habla el autor. Para Schopenhauer, en su metafísica lo bello se diferencia de lo que en la tradición hegeliana de estética se refiere, específicamente, a la “filosofía de la bella arte”.

- Mientras Hegel privilegia cualquier forma, cualquier hecho que advenga de la cabeza de un hombre como algo superior a cualquier acontecimiento surgido en la naturaleza, Schopenhauer toma lo bello en la naturaleza como lo que antecede a la obra del artista de genio, pues lo que de ella capta e intuye es lo que transmitirá a los otros a través de su obra.
- Para Schopenhauer,
- “[...] el arte será definido como *exposición de ideas o modo de consideración de las cosas independiente del principio de la razón;* es conocimiento cristalino de los grados de objetivación de la Voluntad. Por el arte, el genio, facultad común a todos en mayor o menor grado, intuye *lo esencial propriamente dicho del mundo, el contenido verdadero de sus fenómenos, sin sometimiento a ningún cambio y, por consiguiente, conocido a lo largo del tiempo con igual verdad, en una palabra, las*

*palavra, as Ideias...*¹⁶

5. O autor em questão avança no terreno da *intuição estética* indo além da estética de Kant, para quem o julgar as coisas belas não está subdito ao trabalho do conhecê-las, mas ao jogo entre maquinação e entendimento que surge pela apresentação do objeto enquanto tal, isto é, sua representação.
6. Schopenhauer vê, no Belo, a Ideia platônica, “a qual advém do ato originário da Vontade como *coisa-em-si*, logo, do substrato imanente do mundo”¹⁷ Para este extraordinário autor, a filosofia de Kant é o melhor comentário da filosofia de Platão. O que um chama de *coisa-em-si*, o outro nomeia *ideia*.
7. Sobre o estado estético, Schopenhauer nos dirá que, assim como nas ideias, vamos encontrar uma hierarquia nas artes. Assim, a arquitetura representa, das Ideias, suas construções mais primitivas, tais como o jogo de luzes, a rigidez e a gravidade em luta, dentre outras: “a arquitetura permite que a luz desenvolva plenamente sua natureza, uma vez que a massa

*Ideas...*¹⁶

En el terreno de la *intuición estética*, el autor en cuestión avanza al ir más allá de la estética de Kant, para quien juzgar las cosas bellas no se supedita al trabajo de conocerlas, sino al juego entre maquinación y entendimiento que surge por la presentación del objeto como tal, esto es, su representación.

Schopenhauer ve en lo Bello la Idea platónica “que adviene del acto originario de la Voluntad como *cosa en sí*, luego, de substrato inmanente del mundo”.¹⁷ Para este extraordinario autor, la filosofía de Kant es el mejor comentario a la filosofía de Platón. Lo que uno llama *cosa en sí*, el otro lo denomina *idea*.

Sobre el estado estético Schopenhauer dirá que, al igual que en las ideas, encontraremos una jerarquía en las artes. Así, la arquitectura representa, de las Ideas, sus construcciones más primitivas, tales como el juego de luzes y la lucha contra la rigidez y la gravedad, entre otras: “la arquitectura permite que la luz desarrolle plenamente su

¹⁶ Barbosa, Jair. Apresentação. In: *Schopenhauer, Arthur. Metafísica do Belo*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 15.

Barbosa, Jair. Apresentação. In: *Schopenhauer, Arthur. Metafísica do Belo*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 15.

¹⁷ Idem.

Ídem.

volumosa, opaca do edifício a interceptá-la, trava-a e a reflete, desdobrando assim sua natureza íntima”.¹⁸

8. Em seguida à arquitetura, o autor dá lugar ao estudo da jardinagem e da pintura paisagística, dizendo-nos que, neste terreno, o Belo apresenta-se pela Natureza.
9. A hierarquia das artes, em Schopenhauer, é ditada pelo *tema* usado para exprimi-las e não depende do material ou da técnica usada. Assim, na pirâmide de importância, o homem ocupa o topo:
10. “Beleza humana é uma expressão objetiva: ela significa a objetivação mais perfeita da Vontade no grau mais avançado de sua cognoscibilidade: portanto, a Ideia geral de homem plenamente expressa na forma intuitiva. Nenhum objeto nos atrai tão rápido para a intuição estética quanto a figura e o belo rosto do homem, cuja visão nos arrebatava instantaneamente com uma satisfação inexprimível e nos eleva sobre nós mesmos e sobre tudo o

natureza, una vez que la masa voluminosa, opaca del edificio que la intercepta, la traba y la refleja, desdoblando así su naturaleza íntima”.¹⁸

Después de la arquitectura, el autor se dedica al estudio de los jardines y de la pintura paisajística y nos dice que, en ese terreno, lo Bello se presenta por la Naturaleza.

En Schopenhauer, la jerarquía de las artes la dicta el *tema* que se usa para expresarlas, y no depende del material o de la técnica. Así, en la pirámide de importancia, el hombre ocupa el tope:

“Cuando hablamos de *belleza humana* [*Menschliche Schönheit*] empleamos una expresión objetiva, que significa la más perfecta objetivación de la voluntad en el grado más alto de su cognoscibilidad, esto es, la idea genérica del ser humano, completamente expresada en la forma intuitiva. [...] ningún objeto nos arrebatava tan rápidamente a la pura contemplación estética como un rostro y una figura humanos sumamente bellos –cuya visión nos

¹⁸ Ibidem, p. 19.

Ibidem, p. 19.

que nos atormenta.”¹⁹

11. Ainda na vertente investigativa sobre a arte, o autor nos dá uma definição bastante interessante quanto à diferença entre conceito e ideia, que nos parece importante ressaltar.

12. Para ele, o conceito é sempre abstrato e discursivo, possível de ser abordado por qualquer indivíduo, portanto, dependente das palavras e da razão. A ideia, não. Ela é intuitiva, apesar de representar o conceito. Ela nunca pode ser conhecida pelo simples indivíduo, mas somente por aqueles que se destituíram completamente de sua individualidade alcançando o lugar do puro sujeito. Para Schopenhauer, a ideia nunca pode ser inteiramente comunicável; “pois a ideia apreendida pelo artista e repetida em sua obra só pode dizer algo a alguém de acordo com a medida de seu próprio valor intelectual”.²⁰

conmueve mediante un goce instantáneo e inexpresable, elevándose por encima de nosotros mismos y sobre todo aquello que nos puede atormentar.”¹⁹

Seguindo su investigación sobre el arte, el autor nos da una definición bastante interesante sobre la diferencia entre concepto e idea que sería importante resaltar.

Para él, el concepto es siempre abstracto y discursivo, plausible de ser abordado por cualquier individuo y, por lo tanto, dependiente de las palabras y de la razón. La idea no; esta es intuitiva, a pesar de representar el concepto; nunca puede ser conocida por el simple individuo, sino solamente por aquellos que se destituyeron completamente de su individualidad y alcanzaron el lugar del puro sujeto. Para Schopenhauer, la idea nunca puede ser comunicada en su totalidad; “pues cada cual responde ante la idea, que capta y reproduce el artista a través de su obra, únicamente en función de su propia *capacidad intelectual*

¹⁹ Schopenhauer, Arthur. *Metafísica do Belo*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 160.

²⁰ Idem, p. 176.

Schopenhauer, Arthur. *Metafísica do Belo*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 160. [Schopenhauer, Arthur. Lecciones sobre metafísica de lo bello. Traducción e introducción de Manuel Pérez Cornejo. Valencia, Universitat de València, 2004, p. 218].

Ídem, p. 176 [234].

13. É importante observar, na *Metafísica do Belo*, o lugar privilegiado que Schopenhauer dedica à arte poética.
14. Ele vai afirmar que, na poesia, o conceito é dado de saída pelas palavras. O intuitivo é o que procede e está na dependência da fantasia do ouvinte.
15. O objeto da arte poética é a Ideia como meio de exposição do homem em suas ações. A poesia é necessária porque ela dá a conhecer a experiência particular no universal da humanidade. O poeta assemelha-se ao matemático construindo, a partir da Ideia, em pura intuição, as proporções perfeitas para fazer com que a verdade poética, a verdade da Ideia de humanidade seja alcançada. Pela poesia vemos, em espelho límpido segurado pelo poeta, o que há de significação e de verdade naquilo que se diz.
16. “A exposição da Ideia de humanidade, que cabe ao poeta, pode ser executada de duas maneiras: ou aquilo a ser exposto é também simultaneamente o expositor, o que ocorre na *poesia lírica* — na canção propriamente dita — na qual o poeta apenas intui vivamente seu estado e o objetiva, pelo que uma certa subjetividade é própria a esse gênero, ou a exposição é inteiramente diferente

[*intellektualen Werthes*]”.²⁰

Es importante observar que em sus *Lecciones* Schopenhauer coloca al arte poético en un lugar privilegiado.

El afirma que en la poesía el concepto es ya de entrada dado por las palabras. Lo intuitivo es lo que procede y está en dependencia con la fantasía del oyente.

El objeto del arte poético es la Idea como medio de exposición del hombre en sus acciones. La poesía es necesaria porque da a conocer la experiencia particular de lo universal de la humanidad. El poeta se asemeja al matemático construyendo, a partir de la Idea, por pura intuición, las proporciones perfectas para que la verdad poética, la verdad de la Idea de la humanidad, sea alcanzada. Por la poesía vemos, en espejo límpido sujetado por el poeta, lo que hay de significación y de verdad en aquello que se dice.

“La exposición de la idea de la humanidad que incumbe al poeta puede ejecutarla de tal modo que, o lo expuesto es a la vez también el que expone, como sucede en la *poesía lírica* [*lyrischen Poessie*], en la *canción* [*lied*] propriamente dicha, donde el que poetiza intuye y objetiva vivazmente su propio estado, con lo que a este género le resulta esencial cierta subjetividad; o que el que expone es

do expositor, como nos demais gêneros, nos quais o expositor se oculta em maior ou menor grau, ao fim desaparecendo por completo. Na *romança* expositor ainda expressa seu próprio estado mediante o tom e o desenvolvimento do todo. Ela é muito mais objetiva do que a canção, porém ainda possui algo subjetivo, o qual já desaparece mais no *idílio*, mais ainda no *romance*, quase por completo na epopéia, até os últimos vestígios no *drama*, que é o gênero mais objetivo e na maioria dos aspectos, o mais perfeito e difícil gênero de poesia.”²¹

completamente distinto del objeto expuesto, como sucede en los demás géneros, donde el que expone se oculta en mayor o menor medida tras lo expuesto, hasta que finalmente desaparece. Así, en el *romance* [*Romanze*] el que expone expresa algo de su propio estado mediante el tono y la disposición global: resultando mucho más objetivo que la canción, tiene aún algo de subjetivo, si bien este factor va desapareciendo paulatinamente en el *idilio* [*Idyll*] y en la *novela* [*Roman*], hasta casi desvanecerse en el *poema épico* [*Epos*]; en el *drama* [*Drama*], en fin, no es posible encontrar de él, ya que se trata del género más objetivo, en muchos aspectos el más perfecto, y también el más difícil.”²¹

17. Assim, Schopenhauer divide e explica os gêneros poéticos para transmitir o que podemos nomear de estrutura poética, isto é, a trama da fantasia convocada em cada um ao escutar uma poesia.

18. O poeta convoca, em cada ouvinte, o lugar do sujeito em sua fantasia, levando-o a reconhecer, no texto universal, o que lhe é particular.

19. Podemos entender porque a tragédia, como arte poética, ocupa uma posição privilegiada no texto deste autor fornecendo o bilhete de

Assí, Schopenhauer separa y explica los géneros poéticos para transmitir lo que podemos llamar estructura poética, esto es, la trama de la fantasía convocada en cada uno al escuchar una poesía.

El poeta convoca en cada oyente el lugar de sujeto en su fantasía y lo lleva a reconocer, en el texto universal, lo que le es particular.

Podemos entender por qué la tragedia, como arte poética, ocupa una posición privilegiada en el texto de este autor e indica la

²¹ Idem, p. 211.

Ídem, p. 211 [268 – 269].

entrada do homem na realidade do inconsciente sob a forma do *destino* na *dor de existir*.

20. A existência do sujeito é marcada, desde o início, pela experiência de sua divisão. “Porque seu ser tem de se fazer representar alhures, no signo, e o próprio signo está num lugar terceiro”.²² Assim, a tragédia vem mostrar, sob o modo poético, toda a miséria e fatalidade do homem pelo fato de ele falar.
21. Para Schopenhauer, a essência da tragédia está no fato de que ela mostra a infelicidade causada pela vida subjetiva ser o destino terrível e solitário de todo homem. No pensamento deste filósofo, a renúncia, a resignação, a negação da Vontade de vida fazem com que o herói e o próprio espectador possam aceitar a morte bravamente, como salvação à miséria da dor de existir.
22. Quanto à comédia, Schopenhauer é enfático ao afirmar que ela exprime o oposto da tragédia, isto é, a Vontade de Vida,

puerta de entrada del hombre en la realidad del inconsciente bajo la forma de *destino* en el *dolor de existir*.

La existencia del sujeto es marcada, desde el inicio, por la experiencia de su división. “Porque su ser ha de hacerse representar en otra parte, en el signo, y el propio signo está en un tercer lugar”.²² Así, la tragedia muestra, en forma poética, toda la miseria y fatalidad propia del ser hablante.

Para Schopenhauer, la esencia de la tragedia radica en el hecho de que muestra la infelicidad causada por ser la vida subjetiva el destino terrible y solitario de todo hombre. En el pensamiento de este filósofo, la renuncia, la resignación, la negación de la Voluntad de Vida, hacen que el héroe y el propio espectador puedan aceptar la muerte con bravura, como salvación ante la miseria del dolor de existir.

Sobre la comedia, Schopenhauer es enfático al afirmar que ésta expresa lo opuesto a la tragedia, esto es, la Voluntad

²² Lacan, Jacques. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. p. 266.

Lacan, Jacques. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. p. 266. [Lacan, Jacques. *El seminario, libro 5: Las formaciones del inconsciente*. Traducción de Enric Berenguer. Buenos Aires: Paidós, 2011. p. 264].

mesmo se ela ainda expõe sofrimento na cena. Mas ela o faz sem levá-lo ao fim,

23. “[...] mostrando-o como passageiro e dissolvendo-se na alegria — para a qual o sofrimento apenas abriu caminho —, em parte mostrando-o misturado com alegrias, o insucesso transformado em êxito, o medo neutralizado pela esperança, a luta recompensada com a vitória; a alegria triunfa, e a mensagem final é que a vida em seu todo, e até mesmo os sofrimentos a ela atados, sempre contém muito estofo e prazer que podem nos levar ao riso [...] a comédia expõe até os caracteres mais odiosos e os eventos mais transtornantes, sempre realçando seu lado risível. A comédia, portanto, como o oposto da tragédia, diz em suas figuras variadas que a vida em seu todo é boa, é um passatempo ótimo, sem exceção [...]. Visto que no decorrer do tempo a afirmação da Vontade de vida, via de regra, fortifica-se cada vez mais, as pessoas de idade avançada tendem a gostar mais de comédias, evitando as tragédias; o contrário ocorre com os jovens.”²³

de Vida, incluso si lo que se expone en la escena es sufrimiento. Pero la comedia lo hace sin llevarlo al fin,

“La comedia muestra tales padecimientos [...] únicamente como algo pasajero, que termina disolviendo en alegrías, previa-mente preparadas por las citadas penalidades; en otras ocasiones muestra también las penas mezcladas con goces, alternando los fracasos con los logros, compensando el temor con las esperanza y recompensando la lucha con la victoria; pero siempre con un predominio general de la alegría; finalmente, siempre se muestra la totalidad de la vida, incluidas las mismas penas que en ella se intercalan, como materia de diversión y de risa [...] la comedia representa siempre los caracteres más odiosos y las circunstancias más contrariantes desde su vertiente más jocosa. Contrapuesta al drama, por tanto, la comedia con sus múltiples figuras, pretende decirnos que la vida tomada en conjunto, es buena y admirablemente entretenida [...]. Dado que, por regla general, con el transcurso del tiempo la afirmación

²³ Schopenhauer, Arthur. *Metafísica do belo*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 226.

Schopenhauer, Arthur. *Metafísica do belo*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 226. [Schopenhauer, Arthur. Lecciones sobre metafísica de lo bello.

- de la voluntad de vivir va acentuándose más y más, los ancianos muestran casi siempre mayor inclinación por la comedia que por la tragedia; a los jóvenes, en cambio, les suele suceder lo contrario.”²³
24. A comédia explicita, no risível, a fragilidade humana; revela/velando o trágico da existência. Comédia e tragédia apresentam íntima relação quanto ao que concerne à vida como resposta ao destino mortífero de todo sujeito.
25. Para Lacan, a comédia surge como uma tentativa do homem (e do sujeito) de tomar a palavra de outro modo que o trágico:
26. “[...] a comédia é qualquer coisa como a representação do fim do banquete comunal a partir do qual a tragédia foi evocada [...] A comédia manifesta a relação do sujeito com seu próprio significado, como resultado, como fruto da relação significante [...] ela assume, colhe, desfruta da relação com um efeito que está fundamentalmente relacionado com a ordem significante, qual seja, o aparecimento do significado
- La comedia explica, en lo risible, la fragilidad humana; revela/velando lo trágico de la existencia. Comedia y tragedia presentan una relación íntima en lo que concierne a la vida como respuesta al destino mortífero de todo sujeto.
- Para Lacan, la comedia surge como un intento del hombre (y del sujeto) de tomar la palabra de un modo diferente a lo trágico:
- “La comedia [...] es algo así como la representación del final del banquete de comunión a propósito del cual nos hemos referido a la tragedia [...] la comedia manifiesta, por una especie de necesidad interna, la relación del sujeto con su propio significado como resultado, fruto de la relación significante [...] la comedia asume, recoge, goza de la relación con un efecto fundamentalmente relacionado con

chamado falo.”²⁴

27. O psicanalista aprende com o artista que, para liberar o gozo represado no simbólico, é necessário não recusar a verdade como causa. Esta só surge porque o saber que se possa produzir (simbólico) não pode dizer toda a verdade (real) que o Belo vela e, ao mesmo tempo, revela.

28. Quando o artista logra produzir esse efeito siderante, sua produção alcança o valor de obra, e seu objeto, acolhido e reconhecido socialmente é elevado a dignidade de *Coisa –Das Ding*, que no real padece dessa relação inicial do homem com o significante. Esta é a definição que se dá, em psicanálise, ao destino da pulsão chamado sublimação.

29. É possível dizer deste conceito que ele oferece uma representação do estético – do efeito Belo – no lugar onde o fazer do artista transmuta o que seria esperado da relação sexual enquanto impossível no exercício

el orden significante, a saber, la aparición de aquel significante llamado el falo.”²⁴

El psicoanalista aprende con el artista que, para liberar el goce represado en lo simbólico, es necesario no rechazar la verdad como causa. Esta solo surge porque el saber que se pueda producir (simbólico) no puede decir toda la verdad (real) que lo Bello vela y, al mismo tiempo, revela.

Quando un artista logra producir este efecto anonadante, su producción alcanza el valor de obra, y su objeto, acogido y reconocido socialmente, es elevado a la dignidad de *Cosa, Das Ding*, que en lo real padece de esa relación inicial del hombre con el significante. En psicoanálisis, esta es la definición que se da al destino de la pulsión llamado sublimación.

Se puede decir que este concepto ofrece una representación de lo estético –del efecto Belo– en el lugar donde el hacer del artista transmuta lo que sería esperado de la relación sexual como imposible en el ejercicio fálico en pasión del

²⁴ Lacan, J. *As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. p. 273.

Lacan, J. *As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. p. 273. [Lacan, Jacques. El seminario, libro 5: Las formaciones del inconsciente. Traducción de Enric Berenguer. Buenos Aires: Paidós, 2011. p. 264].

fálico em paixão do significante. Portanto, a sublimação é uma forma elegante de se evitar a castração. O artista é quem pode dar o testemunho de uma outra forma de gozar.

30. O vazio que estimula a criação, e que é a própria falta-a-ser do sujeito é vivido por este como este como castração, isto é, como perda. O envoltório egoico, especular, não dá conta deste vazio. É assim que o neurótico cria um objeto para tentar obturar esse vazio, para contê-lo, para lhe dar lugar.

31. Lacan oferece-nos uma fórmula para isso: $a/-\phi^{25}$, a qual representa o $-\phi$ como o equivaleria ai sujeito encarnado. Podemos entender a fórmula da criação produzida pelo inconsciente quando o significante fundamental, o significante que produz a significação fálica, cria o objeto com o qual se envolve o sujeito, e que é sua própria imagem no espelho. Esta fórmula da criação evidencia em seu fundo, em perspectiva, a castração sofrida pelo sujeito quando sua divisão se apresenta na sua fragmentação na

significante. La sublimación es, por lo tanto, una forma elegante de evitar la castración. El artista es alguien que puede dar testimonio de otra forma de gozar.

El vacío que motiva la creación, y que es la propia falta-de-ser del sujeto, es vivido por él como castración, esto es, como pérdida. La envoltura yoica especular no da cuenta de este vacío. Es así que el neurótico crea un objeto para intentar obturar ese vacío, para contenerlo, para darle lugar.

Lacan nos ofrece una fórmula para eso: $a/-\phi^{25}$, en la cual el $-\phi$ equivaldría al sujeto encarnado. Podemos entender la fórmula de la creación producida por el inconsciente cuando el significante fundamental, el significante que produce la significación fálica, crea el objeto con el cual se envuelve el sujeto, y que es su propia imagen en el espejo. En el fondo, esta fórmula de la creación evidencia, en perspectiva, la castración sufrida por el sujeto cuando su división se presenta en su fragmentación en la

²⁵ ‘ $-\phi$ ’ é a escrita lacaniana para o falo imaginário, isto é, o que, no momento da apreensão da criança na imagem do corpo próprio, não é especularizável, mas recai na presença do pênis.

‘ $-\phi$ ’ es la escritura lacaniana para el falo imaginario, es decir, lo que el niño en el momento de la aprehensión de la imagen de su cuerpo, no logra especularizar, y que recae sobre la presencia del pene.

tela. A este efeito de criação do inconsciente chamamos *sinthoma*.

pantalla. A este efecto de creación del inconsciente lo llamamos *sinthome*.

32. A IDEIA HEGELIANA DO BELO: ARTICULAÇÃO ENTRE “ESPÍRITO” E NATUREZA.

LA IDEA HEGELIANA DE LO BELLO: ARTICULACIÓN ENTRE “ESPÍRITU” Y NATURALEZA.

33. Quando Hegel escreveu sobre a arte em geral, ele privilegiou o “reino do belo” a partir da estética – suas lições sobre tal assunto são detalhadas e rigorosas e pretendem resgatar, do grego, a própria definição de *aisthetikos* que significa “o que é capaz de percepção”.

Quando Hegel escribió sobre el arte en general privilegió el “reino de lo bello” a partir de la estética; sus lecciones sobre el asunto son detalladas y rigurosas, y pretenden rescatar del griego la exacta definición de *aisthetikos*, que significa “lo que es capaz de percepción”.

34. Perceber o belo é dar liberdade à fantasia em relação ao pensamento. Para Hegel, num primeiro momento, o belo desperta a imaginação criadora rompendo a rigidez do pensamento científico. Seu compromisso não é com a razão em seu espaço regrado, mas com a liberdade de exprimir o divino que habita cada sujeito. Assim, para alguns povos antigos, a arte era o único meio de dar representação à sabedoria e à religião.

Percibir lo bello es darle libertad a la fantasía en relación con el pensamiento. Para Hegel, en un primer momento, lo bello despierta la imaginación creadora y rompe la rigidez del pensamiento científico. Su compromiso no es con la razón en su espacio reglado, sino con la libertad de expresar lo divino que habita en cada sujeto. Así, para algunos pueblos antiguos, el arte era el único medio de dar representación a la sabiduría y a la religión.

35. “Trata-se da profundidade de um mundo suprassensível no qual penetra o pensamento e o apresenta primeiramente como um além para a consciência imediata e para a sensação [Empfindung] presente; trata-se da liberdade do conhecimento pensante, que

“Se trata de la profundidad de un mundo suprasensible en el que el pensamiento penetra y en principio lo erige como un más allá frente a la consciencia inmediata y el sentimiento presente; se trata de la libertad del conocimiento pensante que se sustrae al más acá

desobriga do aquém, ou seja, da objetividade sensível e da finitude. Este *corte*, porém, para o qual o espírito se dirige, ele próprio sabe o modo de curá-lo; ele gera a partir de se mesmo as obras da arte bela como o primeiro elo intermediário entre o que é meramente exterior, sensível e passageiro e o puro pensar, entre a natureza e a efetividade finita e a liberdade infinita do pensamento conceitual.”²⁶

36. No entendimento de Hegel, a arte não se reduz à satisfação das necessidades espirituais que antigos povos procuravam e encontravam em um tipo de satisfação que passava pela estruturação mítica, como nos gregos ou pela religião na Idade Média. A chamada cultura reflexiva, da razão, à qual pertenceu Hegel, tinha como traço principal uma forma de expressão artística pautada pela necessidade de manter pontos de vista universais e, ao mesmo tempo, de regular o particular da relação do homem com esses pontos universais, tanto no que se referia ao gozo quanto ao que se referia ao

que llamamos realidad efectiva y finitud sensibles. Pero el espíritu sabe igualmente curar esta brecha abierta por él mismo; crea a partir de sí mismo las obras del arte bello como el primer término medio conciliador entre lo meramente exterior, sensible y pasajero, y el pensamiento puro, entre la naturaleza y la finita realidad efectiva, y la infinita realidad del pensamiento conceptual.”²⁶

Para Hegel, el arte no se reduce a la satisfacción de las necesidades espirituales que pueblos pretéritos buscaban y encontraban en un tipo de satisfacción que pasaba por la estructuración mítica, como en los griegos, o por la religión en la Edad Media. La llamada cultura reflexiva, de la razón, a la que él perteneció, tenía como rasgo principal una forma de expresión artística pautada por la necesidad de mantener puntos de vista universales y, al mismo tiempo, de regular lo particular de la relación del hombre con esos puntos universales, tanto en lo que se refería al goce, como en lo que se

²⁶ Hegel, Georg W. F. *Cursos de estética*. São Paulo: Ed. USP, 1999. Vol. I. p. 32.

Hegel, Georg W. F. *Cursos de estética*. São Paulo: Ed. USP, 1999. Vol. I. p. 32. [Hegel Georg W. F. *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal, 1989. p. 11].

juízo.

37. Hegel tinha o entendimento da arte que lhe era contemporânea como algo que não estava submetido apenas à satisfação desinteressada, mas obedecia às exigências da razão na direção de uma formalização científica. Para ele a ciência da arte tornou-se uma necessidade: “a arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é a arte”.²⁷

38. Quando comenta a importância da contribuição de Kant para a reflexão sobre o belo, Hegel explica o comprazimento necessário diante deste, mostrando que necessidade é uma categoria abstrata que indica dois lados. O belo não está na dependência do conceito, ele escapa as categorias do entendimento, mais vai buscar na universalidade a resposta para aquilo que é percebido no particular; daí a problemática da bilateralidade para que o belo seja percebido.

39. A ideia hegeliana no belo, pelo menos do belo artístico, reconduz a uma articulação entre o que ele nomeia “espírito” e a natureza. Podemos apreender o espírito como a voz do inconsciente, esta outra cena que

referia al juicio.

Hegel entendía el arte que le era contemporáneo como algo que no estaba sometido apenas a la satisfacción desinteresada, sino que obedecía a las exigencias de la razón dirigida a una formalización científica. Para él, la ciencia del arte se convirtió en una necesidad: “el arte nos invita a la consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte nuevo, sino de conocer científicamente qué es el arte”.²⁷

Al comentar la importancia de la contribución de Kant para la reflexión sobre lo bello, Hegel explica la complacencia necesaria ante este, al mostrar que la necesidad es una categoría abstracta que indica dos lados. Lo bello no depende del concepto, escapa a las categorías del entendimiento, pero va a buscar en la universalidad una respuesta para aquello que es percibido en lo particular; de allí la problemática de la bilateralidad para que lo bello sea percibido.

La idea hegeliana de lo bello, por lo menos de lo bello artístico, reconduce a una articulación entre lo que él denomina “espíritu” y la naturaleza. Podemos aprehender el espíritu como la voz del

²⁷ Idem, p. 35.

Ídem, p. 35 [14].

insiste em mostrar ao homem que ele está fora da natureza, já que pode contemplá-la. A partir desta afirmação, podemos entender porque o “juízo” estético é a faculdade de pensar o particular no contexto de um universal: o homem vê a cena do mundo e nela se inclui a partir de seu olhar interior. A escopia deste olhar, que depende do modo como o sujeito se constitui subjetivamente, se inscreve no universal dos falantes que, em sendo sujeitos, necessitam de um outro a quem manifestar sua experiência do belo; representação sem conceito, sem categorias de entendimento, objeto de um comprazimento universal, tal como afirmou Kant. Para este, o belo artístico permitia que o particular de cada experiência do belo se adequasse ao conceito.

40. Em seus *Cursos de Estética*, Hegel comenta outros estudiosos do belo que vale citar: Schiller, Winckelmann e Schelegel.

41. O primeiro tem o mérito de ter trazido algo novo à teorização kantiana, na medida em que rompeu com a subjetividade e abstração do pensamento. Ele comparou o interesse pelo belo artístico com os princípios filosóficos, o que lhe propiciou a escrita de poemas em que a profunda interrogação do sujeito sobre a existência está presente.

inconsciente, esta outra cena que insiste em mostrar al hombre que él está fuera de la naturaleza ya que puede contemplarla. Con esta afirmación, podemos entender por qué el “juicio” estético es la facultad de pensar lo particular en el contexto de un universal: el hombre ve la escena del mundo y, a partir de su mirada interior, se incluye en ella. La escopia de esta mirada, que depende del modo como el sujeto se constituye subjetivamente, se inscribe en lo universal de los hablantes quienes, siendo sujetos, necesitan al otro para manifestarle su experiencia de lo bello; representación sin concepto, sin categorías de entendimiento, objeto de una complacencia universal, tal como lo afirmó Kant. Para él, lo bello artístico permitía que lo particular de cada experiencia de lo bello se adecuara al concepto.

- En sus *Cursos de Estética*, Hegel comenta sobre otros estudiosos de lo bello que podemos citar: Schiller, Winckelmann y Schlegel.

- El primero tiene el mérito de haber traído algo nuevo a la teorización kantiana, en la medida en que rompió con la subjetividad y la abstracción del pensamiento. Él comparó su interés por lo bello artístico con principios filosóficos, lo que le propició la escritura de poemas en los cuales la profunda interrogación del sujeto sobre su existencia está presente.

42. Wincklemann, antes de Schiller, já havia se preocupado com os ideais dos antigos, exigindo que se encontrasse a Ideia da arte nas obras e na história da arte. Ele estava capturado pela problemática do espírito; quer dizer, falar de arte ou apreciar o belo implicava em mergulhar em si mesmo, em buscar as respostas para a criação artística na fantasia, fosse a criação plástica ou poética.

43. Já Friedrich Von Schegel tinha especial interesse na vertente crítica, mais do que possibilitou estar mais próximo da Ideia do belo e desenvolver, a partir da filosofia de Fichte, uma definição de *ironia*, conceito tão caro ao campo das artes, já que permite dizer, nas entrelinhas e com a beleza, a verdade nua e crua da experiência do homem com o real.

44. Para Schlegel, o homem só se realiza enquanto consciente de um eu que o torna efetivamente vivo em seu agir, ultrapassando a aparência de um campo ilusório (a imagem) e assumindo a seriedade de uma vida voltada para sua verdade, sua ética etc. O compromisso do artista não se apresenta exatamente assim. Ele se utiliza da fantasia para, diante dos outros, oferecer até mesmo algo sério, porém driblando o compromisso com a seriedade esperada, brincando com sua própria existência do vazio sem ter que evidenciá-la cruamente. Ele inventa um brilho próprio para sua

Winckelmann, antes de Schiller, ya se había preocupado por los ideales de los antiguos, exigiendo que se encontrara la Idea del arte en las obras y en la historia del arte. Él estaba capturado por la problemática del espíritu, es decir, hablar de arte o apreciar lo bello implicaba sumergirse en sí mismo, buscar respuestas para la creación artística en la fantasía, sea creación plástica o poética.

Por su parte, Friedrich von Schlegel tenía especial interés en la vertiente crítica, lo que le permitió estar cerca de la Idea de lo bello y desarrollar, a partir de la filosofía de Fichte, una definición de *ironía*, concepto muy caro al campo de las artes ya que permite decir, en las entrelíneas y con la belleza, la verdad pura y dura de la experiencia del hombre con lo real.

Para Schlegel, el hombre solo se realiza como consciente de un yo que lo hace efectivamente vivo en su acción, por lo que supera así la apariencia de un campo ilusorio (la imagen) y asume la seriedad de una vida dedicada a su verdad, su ética, etc. El compromiso del artista no se presenta exactamente así. Él se hace de la fantasía para, ante los otros, ofrecer incluso algo serio, aunque sea evitando el compromiso con la seriedad esperada, jugando con su propia experiencia de vacío sin tener que evidenciarla crudamente. Él inventa un brillo propio para su

- criação, a despeito do sentido que dá a sua existência. Ironicamente transforma a percepção da tristeza, da perda, em alegria de cores, sons, palavras, etc. O ganho obtido fornece-lhe um gozo extraído da própria perda.
45. Este é a ironia artística, virtuosidade concebida como *genialidade divina*: liberdade para criar e/ou destruir sua obra quebrando regras, conceitos, relacionando-se com tudo e com todos ironicamente, modo que o artista tem de ver e escutar o impossível, transliterando-o em obra bela.
46. Hegel critica essa maneira de lidar com a ironia porque, para ele, no que tange ao artista, não é possível ficar no gozo restrito de si mesmo proposto por Schlegel. Para alcançar sua verdade, o artista necessita expandir sua percepção do objeto vazio não podendo, pois, ficar na nostalgia surgida da insatisfação percebida pela experiência do vazio. Num movimento de expansão que possibilita o surgimento da obra, o artista tenta dar forma ao impossível. É deste conflito entre a experiência do vazio e a necessidade de lhe dar forma que nasce a arte. Hegel levanta a discussão sobre a ironia transformada em “forma de arte” para mostrar que o artista contorna o vazio e a nostalgia que este provoca através de sua criação
- creación, a pesar del sentido que da a su existencia. Irónicamente transforma la percepción de la tristeza, de la pérdida, en alegría de colores, sonidos, palabras, etc. Lo que se obtiene como ganancia es un goce extraído de la propia pérdida.
- Esta es la ironía artística, virtuosismo concebido como *genialidad divina*; libertad para crear o destruir su obra rompiendo reglas, conceptos, relacionándose irónicamente con todo y con todos, modo que el artista tiene de ver y escuchar lo imposible, transliterándolo en obra bella.
- Hegel critica esta manera de lidiar con la ironía porque, para él, en lo que respecta al artista, no es posible quedarse en el goce restricto de sí mismo como propone Schlegel. Para alcanzar su verdad, el artista necesita expandir su percepción de objeto vacío sin poder, así, permanecer en la nostalgia que surge de la insatisfacción percibida por la experiencia de vacío. En un movimiento de expansión que possibilita el surgimiento de la obra, el artista intenta dar forma a lo imposible. De este conflicto entre la experiencia de vacío y la necesidad de darle forma nace el arte. Hegel levanta la discusión sobre la ironía transformada en “forma de arte” para mostrar que el artista contorna el vacío y la nostalgia que este provoca a través

artística. Ultrapassagem particular e subjetiva na direção da Ideia universal do belo artístico enquanto ideal que vela/revela o buraco do vazio.

IV. A POESIA COMO ARTE DISCURSIVA E SEUS EFEITOS: A PROSA E A LITERATURA

de su creación artística. Superación particular y subjetiva en dirección de la idea universal de lo bello artístico como ideal que vela/revela el agujero del vacío.

IV. LA POESÍA COMO ARTE DISCURSIVO Y SUS EFECTOS: LA PROSA Y LA LITERATURA

1. Nas artes, se o templo da arquitetura clássica é expressão do belo divino que habita seu interior, se a escultura fornece as Formas exteriores da interioridade subjetiva, se a pintura está no princípio das artes plásticas rebaixando o que há de real no exterior da forma ao fenômeno ideal da cor, dando expressão à experiência do vazio interior, se a música trouxe o exterior para o interior subjetivo articulando a percepção externa à experiência interior, é preciso dizer que a poesia, como arte discursiva, é o que contém, em si mesma, unificadas, todas estas outras artes. Desse modo, Hegel nos traz uma dimensão nova da experiência do sujeito, em que a relação deste com o Outro, como o campo simbolicamente estruturado, necessita ser dita em palavras, palavras que exigem a voz mais íntima, a do inconsciente. Assim,
2. “[...] a arte da poesia, tal como a música, contém o princípio

- En las artes, si el templo de la arquitectura clásica es expresión de lo bello divino que habita su interior, si la escultura proporciona las Formas exteriores de la interioridad subjetiva, si la pintura está en el principio de las artes plásticas y rebaja lo que hay de real en el exterior de la forma al fenómeno ideal del color, y le da expresión a la experiencia de vacío interior, si la música trajo lo exterior hacia lo interior subjetivo articulando la percepción externa a la experiencia interior, es preciso decir que la poesía, como arte discursivo, contiene en sí misma, unificadas, todas las otras artes. De ese modo, Hegel nos trae una dimensión nueva de la experiencia del sujeto en la cual, la relación de este con el Otro, como el campo simbólicamente estructurado, necesita ser dicho en palabras, palabras que exigen la voz más íntima, la del inconsciente. Así,
- “[...] por una parte, la poesía contiene, como la música, el

de perceber-se a si do interior enquanto interior o qual escapa à arquitetura, à escultura e à pintura; por outro lado, expande-se no campo do representar interior, do intuir e do sentir [...] o seu princípio [da poesia] é em geral o da *espiritualidade*, que não se volta mais para fora para a matéria pesada como tal, a fim de formá-la simbolicamente, como a arquitetura, em um entorno análogo do interior, ou, tal como a escultura, configurar a forma natural pertencente ao espírito na matéria real como exterioridade espacial, mas expressa imediatamente para o espírito com todas as suas concepções da fantasia e da arte, sem ressaltá-las visíveis e corporalmente para a intuição exterior.”²⁸

3. Para Hegel, a poesia seria a arte de fazer ressoar, melodicamente, a experiência interior do vazio, impossível parcialmente abordável com o recurso da fantasia, transfiguração de um interior que se mostra para além de um audível ideal.

4. “[...] se não pode ser o som,

principio del percibirse lo interno como interno que les falta a la arquitectura, a la escultura y a la pintura; por otra, en el campo del representar, intuir y sentir internos mismos [...] su principio –de la poesía– en general es el de la *espiritualidad* que ya no retorna a la materia pesada como tal para formarla, como la arquitectura, simbólicamente, en el entorno análogo de lo interno, o, como la escultura, conformar como exterioridad espacial en la materia real la figura natural perteneciente al espíritu, sino que expresa inmediatamente para el espíritu con todas sus concepciones de la fantasía y del arte, sin emerger éstas visibles y corpóreamente para la intuición externa.”²⁸

Para Hegel, la poesía sería el arte de hacer resonar, melódicamente, la experiencia interior del vacío, imposible parcialmente abordable con el recurso de la fantasía, transfiguración de un interior que se muestra más allá de un audible ideal.

“[...] surge al punto la

²⁸ Hegel, Georg W. F. *Cursos de estética*. São Paulo: Ed. USP, 1999. Vol.I. p. 12-13.[Vol. iv]

Hegel, Georg W. F. *Cursos de estética*. São Paulo: Ed. USP, 1999. Vol.IV. p. 12-13. [Hegel, Georg W. F. *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal. 1989. p. 696].

o que constituirá agora na poesia a exterioridade e a objetividade propriamente ditas? Podemos responder simplesmente: o representar e o intuir interiores mesmos. São as formas espirituais que se colocam no lugar do sensível e que fornecem o material a ser configurado como anteriormente o mármore, o cobre, a cor e os sons musicais. Pois não devemos nos deixar confundir aqui pelo fato de que se pode dizer que as representações e as intuições são o conteúdo da poesia.”²⁹

pregunta sobre qué constituirá, pues, ahora en la poesía la exterioridad y la objetividad propriamente dichas, si no debe serlo el sonido. Simplemente podemos responder: el *representar* e *intuir internos mismos*. Las formas *espirituales* son las que sustituyen lo sensible y ofrecen el material que ha de configurarse, tal como antes el mármol, el bronce, el color y los sonidos. Pues no debemos aquí dejarnos extraviar por el hecho de que pueda decirse que sean en efecto representaciones e intuiciones el *contenido* de la poesía.”²⁹

5. Hegel nomeia o conteúdo de *a coisa* (*Sache*), objeto que passa, que pode ser transmitido como pura perda, mas que, justamente por essa propriedade de não ser mais que um oco de sentido, ecoa no vazio interior, no lugar que cabe ao sujeito.

Hegel nombra el contenido de *la cosa* (*Sache*), objeto que pasa, que puede ser transmitido como pura pérdida, pero que, justamente por esa propiedad de no ser más que hueco de sentido, hace eco en el vacío interior, en el lugar que compete al sujeto.

6. “Por isso permanece também indiferente para o poético propriamente dito se uma obra de poesia é lida ou ouvida, podendo ser inclusive traduzida para outras línguas sem um comprometimento essencial do seu valor, ser vertida do verso para a prosa e com isso ser levada a relações intimamente diferentes do ressoar.”³⁰

“Por eso también para lo propriamente hablando poético resulta indiferente si una obra poética es leída o escuchada, y ésta puede ser también, sin desmedro esencial de su valor, traducida a otras lenguas, vertida en prosa y puesta por tanto en relaciones sonoras totalmente diferentes.”³⁰

²⁹ Idem. p. 16

Ídem. p.16 [p. 698].

³⁰ Idem. p. 16

Ídem. p. 16 [p. 699].

7. Hegel ressalta o fato de que a poesia é capaz de se apresentar em todos os diversos gêneros que a obra de arte pode assumir. Nesse sentido, o poético pode estar presente em múltiplos modos de apresentação da arte.

8. A palavra vem no lugar da perda do objeto; também ela é um buraco e, por isso, no campo das artes, ela é o objeto plástico mais perfeito criado pelo homem. Originalmente, a poesia é responsável pelo surgimento dos múltiplos sentidos, uma vez que mantém a própria estrutura da linguagem como matriz da qual o sujeito se serve na invenção da sua alíngua. Para isso, o sujeito opera com a fantasia para criar seu objeto belo.

9. Hegel fala do gênio de talento artístico, particularmente daquele que se ocupa em produzir a arte da poesia da prosa. Ele diz que o artífice das palavras se diferencia dos outros porque o objeto que ele produz não necessita de uma imagem e material particulares capazes de serem corporificados. Melhor dizendo, seu objeto estabelece uma sutil complicitade com a fantasia do artista e do leitor, de modo a surgir secretamente na cena privada de cada um.

10. Para Hegel,

Hegel subraya el hecho de que la poesía es capaz de presentarse en los diversos géneros que la obra de arte puede asumir. En ese sentido, lo poético puede estar presente en múltiples modos de presentación del arte.

La palabra viene en el lugar de la pérdida del objeto; ella también es un agujero y, por eso, en el campo de las artes, es el objeto plástico más perfecto creado por el hombre. Originalmente, la poesía es responsable por el surgimiento de los múltiples sentidos, ya que mantiene la estructura propia del lenguaje como matriz de la cual el sujeto se sirve en la invención de su lalengua. Para eso, el sujeto opera con la fantasía para crear su objeto bello.

Hegel habla del genio de talento artístico, particularmente de aquel que se ocupa de producir el arte de la poesía, de la prosa. Él dice que el artífice de las palabras se diferencia de los otros porque el objeto que produce no necesita imagen y material particulares capaces de ser corporificados. Para decirlo mejor, su objeto establece una sutil complicitad con la fantasía del artista y del lector, para surgir secretamente en la escena privada de cada uno.

Para Hegel,

11. “[...] a palavra e o som da palavra não são nem um símbolo de representações espirituais, nem uma exterioridade espacial adequada do interior, tal como as Formas corporais da escultura e da pintura, tampouco um soar musical da alma inteira, e sim um mero signo”.³¹

12. Para a psicanálise, a palavra é significante na medida em que é sustentada por um sujeito em seu discurso, articulando o simbólico e o real da fantasia ao imaginário das representações de sentido.

13. O poético é imagético porque convoca em nós não a essência abstrata, mas a concretude da coisa mesma, o conceito no interior da representação.

14. “O que a representação imagética nos fornece é distinto dos outros modos de expressão. Algo semelhante ocorre na leitura. Se vemos as letras que são signos para os fonemas, entendemos na sua consideração imediatamente o lido, sem que se fizesse necessário ouvir os sons; e apenas leitores pouco habituados devem pronunciar para si primeiro os sons isolados, a fim de poder entender as palavras. O que aqui é uma falta de prática torna-se o belo e o excelente, na medida em que ela

“La palabra y los sonidos verbales no son ni un símbolo de representaciones espirituales, ni una adecuada exterioridad espacial de lo interno como las formas corpóreas de la escultura y la pintura, ni un sonido musical de toda alma, sino un mero *signo*”.³¹

Para el psicoanálisis la palabra es significante en la medida en que un sujeto la soporta en su discurso, y articula allí lo simbólico y lo real de la fantasía con el imaginario de las representaciones de sentido.

Lo poético remite a la imagen porque convoca en nosotros no la esencia abstracta, sino lo concreto de la cosa misma, el concepto en el interior de la representación.

“Hay a este respecto una gran diferencia entre lo que nos da la representación figurativa y lo que nos deviene claro por otros medios de expresión. Sucede con ello algo parecido a lo que sucede con la lectura. Si vemos las letras que son signos de los sonidos lingüísticos, al contemplarlas comprendemos al punto lo leído sin que tengamos necesidad de oír los sonidos uno a uno para poder comprender las palabras. Pero lo que aquí es una falta de práctica deviene en la poesía lo bello y

³¹ Ibidem. p. 49

Ibidem. p. 49 [p. 722].

não se satisfaz com o entendimento abstrato e só evoca os objetos em nós, tal como eles são em geral em nossa recordação na Forma de pensamento e da universalidade destituída de imagens, mais deixa chegar a nós o conceito em sua existência, o gênero em individualidade determinada.”³²

15. A prosa se distingue da poesia, muito embora aquela possa constituir uma representação poética. Se a origem do discurso é poética, o uso repetido e o costume a transformaram em prosa. O que antes era poético porque novo o inusitado, ao ser banalizado no discurso, deixa de sê-lo.

16. Seria preciso muito para fazermos uma distinção apurada entre representação poética e prosaica. Podemos dizer, com Hegel, que a poesia é o representar original do verdadeiro sobre a verdade da criação; um saber que não distingue a razão universal de sua existência viva em singularidades. Ela não se apresenta em imagem corporificada senão na subjetivação do real da experiência. Pois a poesia nasce da necessidade do homem de expressar o que experimenta em si mesmo. “Quando o homem, mesmo no interior da atividade e

excelente, pues esta no se contenta con la comparación abstracta no sólo evoca en nosotros los objetos tal como éstos están en general en nuestra memoria en forma de pensamientos de universalidad sin imágenes, sino que deja que nos llegue el concepto en su ser—ahí, la especie en determinada individualidad.”³²

A pesar de que pueda ser una representación poética, la prosa se distingue de la poesía. Si el origen del discurso es poético, el uso repetido y la costumbre lo transformaron en prosa. Lo que antes era poético por nuevo e inusitado, al ser banalizado en el discurso, deja de serlo.

Mucho sería preciso para llegar a una distinción detallada entre representación poética y prosaica. Podemos decir, con Hegel, que la poesía es el representar original de lo verdadero sobre la verdad de la creación; un saber que no distingue la razón universal de su existencia viva en singularidades. Ella no se expresa en imagen corporificada sino en la subjetivación de lo real de la experiencia. Pues la poesía nace de la necesidad del hombre de expresar lo que experimenta en sí mismo. “Cuando el hombre mismo, en medio de la actividad y de la menesterosidad prácticas,

³² Idem. p. 50.

Ídem. p. 50 [p. 723-724].

necessidade práticas, passa uma vez para a reunião teórica e se comunica, então surge imediatamente uma expressão formada, uma ressonância ao poético”.³³

pasa al recogimiento teórico y se comunica, al punto aparece una expresión culta, un eco en la poesía”.³³

17. A poesia se distingue do falar habitual, da prosa, porque busca o inominável do sujeito. Ela é um trabalho reflexivo sobre o vazio, de onde surge a inspiração do sujeito.

La poesía se distingue del habla habitual, de la prosa, porque busca lo innombrable del sujeto. Es un trabajo reflexivo sobre el vacío desde el cual surge la inspiración del sujeto.

18. A poesia, enquanto tradição oral, necessitava da rima, na música da fala, para ser memorizada e transmitida pela repetição. Com o advento da escrita propriamente dita, a humanidade fez o avanço de não necessitar tanto dos versos para ser eternizada. Contudo, a poesia ainda é a forma de escrita mais próxima da enunciação do sujeito, porque joga diretamente com o *nonsense* do real.

La poesía, como tradición oral, necesitaba de la rima, de la música del habla para ser memorizada y transmitida en su repetición. Con la llegada de la escritura propiamente dicha, la humanidad ya no necesitó tanto de los versos para ser eternizada. Sin embargo, la poesía aún es la forma de escritura más cercana a la enunciación del sujeto, porque juega directamente con el *sinsentido* de lo real.

19. A prosa e, dentro dela, o romance, é o gênero literário característico da Modernidade, indicando que a escrita possibilitou ao homem estar sozinho com seu outro interior para escutar as palavras do autor enquanto que, na poesia, é preciso ler em voz alta para extrair desta toda a riqueza das homofonias e transmiti-las ao ouvinte. Shakespeare, no entanto, para ser apreendido em todo o

La prosa, y dentro de esta la novela, es el género literario característico de la Modernidad; ilustra cómo la escritura le permitió al hombre estar solo con su otro interior para escuchar las palabras del autor mientras que, en la poesía, es necesario leer en voz alta para extraerle toda la riqueza de homofonías y transmitirlas al oyente. Shakespeare, sin embargo, para ser aprehendido en todo el

³³ Ibidem. p.25

Ibidem. p.25 [p. 705].

esplendor de sua obra, necessita da leitura em voz alta. Deste modo, “a abundância dos jogos de palavras, as ambigüidades léxicas e trocadilhos de sua obra [...] este artifícios devem ser e foram interpretados no contexto da retórica e *ars* poética elizabetanas”.³⁴

V. A PSICANÁLISE NO CAMPO DAS ARTES

1. A psicanálise encontra, na literatura, um lugar de pesquisa e elaboração para as questões sobre o inconsciente. Isso não quer dizer que devamos usar a psicanálise para entender o fazer literário e vice-versa, mas para saber que a estrutura da fantasia, organizadora da cena do inconsciente, participa do escrito e nele produz efeitos. Exemplo disso é a identificação de um leitor com um determinado texto.
2. A psicanálise não pretende interpretar as artes nem o fazer literário, mas reconhecer, neles, o campo fértil para os estudos psicanalíticos. É nessa direção que

esplendor de su obra necesita ser leído en voz alta. De este modo, la “abundancia e importancia de los juegos de palabras, las ambigüidades léxicas y los retruécanos [...] estos recursos deben ser interpretados –y lo han sido– en el contexto de la retórica y *ars poética* isabelinas.”³⁴

V. EL PSICOANÁLISIS EN EL CAMPO DE LAS ARTES

El psicoanálisis encuentra en la literatura un lugar de investigación y elaboración para las cuestiones del inconsciente. Eso no quiere decir que debemos utilizar el psicoanálisis para entender el quehacer literario y viceversa, sino para saber que la estructura de la fantasía, organizadora de la escena del inconsciente, participa de lo escrito y lo afecta. Ejemplo de ello es la identificación de un lector con un determinado texto.

El psicoanálisis no pretende interpretar las artes ni el quehacer literario, sino reconocerlos como campo fértil para los estudios psicoanalíticos. Es en esa dirección

³⁴ Jakobson, Roman. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p.114.

Jakobson, Roman. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p.114. [Jakobson, Roman. *Ensayos de poética*. Traducción de Juan Almela. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1977. p. 105].

elaboramos nossos escritos.

3. VISCISSITDES DA ESCRITA

4. Mesmo não sabendo a causa da transferência provocada em seus leitores, o poeta, bem como o escritor, dá corpo ao sujeito que o habita através do uso e manejo da linguagem. É esta maestria sobre a linguagem que faz o encanto da obra.

5. Dizer isso não é suficiente para entender o motivo e a importância de uma escrita, seja ela literal sobre a folha de papel seja sobre a tela de um pintor. A escrita é feita da letra que se multiplica em letras de alfabeto, letras como as abelhas “que juntas formam palavras, e palavras são pensamentos”.³⁵

6. Se há algo que faz o homem único no meio dos vivos é justo o fato de ele pensar e isto ser traduzido em palavras que podem se eternizar porque há escrita. A evolução da escrita é um livro fascinante. Conta a invenção dos alfabetos, o desenvolvimento e a sofisticação das muitas formas de escrita que acompanharam o homem desde seus primeiros passos até hoje.

que elaboramos nuestros escritos.

VISCICITUDES DE LA ESCRITURA

Aunque desconozca la causa de la transferencia provocada en sus lectores, el poeta, así como el escritor, da cuerpo al sujeto que lo habita a través del uso y dominio del lenguaje. Es esta maestría sobre el lenguaje lo que hace el encanto de la obra.

Decir esto no es suficiente para entender el motivo y la importancia de una escritura, sea ella literal, sobre la hoja de papel, sea sobre la tela de un pintor. La escritura está hecha de la letra que se multiplica en las letras de alfabeto, letras como abejas “que juntas forman palabras, y palabras son pensamiento”.³⁵

Si hay algo que hace al hombre único en el medio de los vivos es justamente el hecho de que piensa, y de que esto es traducido en palabras que pueden eternizarse porque hay escritura. La evolución de la escritura es un libro fascinante. Relata la invención de los alfabetos, el desarrollo y la sofisticación de las muchas formas de escritura que acompañaron al hombre desde sus primeros pasos hasta hoy.

³⁵ Horcades, Carlos M. *A evolução da escrita*. Rio de Janeiro: SENAC-Rio, 2007. p. 15.

Horcades, Carlos M. *A evolução da escrita*. Rio de Janeiro: SENAC-Rio, 2007. p. 15.

7. Somente para ilustrar, vale a pena citar alguns tipos de escrita: a pictográfica, feita de imagens que simbolizam palavras; a cuneiforme, feita em cunhas pressionadas sobre o barro mole, são sinais que pretendem representar sílabas e palavras misturadas à pictogramas; a fonética (refiro-me à nossa ocidental e contemporânea), feita símbolos que representam sons; a ideográfica (ideogramas orientais), feita de símbolos que representam idéias.
8. Todas essas escritas, mesmo diferentes na forma, na estética, visavam a (e ainda pretendem) uma mesma estratégia: imortalizar a experiência do homem em sua vida e para além dela, e transmitir às gerações ulteriores o sentido maior da civilização que é a ultrapassagem do ato de sobreviver para o ato de pensar: entre a ação e a reação, uma palavra se interpõe estabelecendo os limites entre um homem e seu semelhante. Essa linguagem “domesticada” nos discursos dá ao homem a sua singularidade.
9. O manejo e o domínio da linguagem são questões para os escritores desde o início da escrita. Em sua forma bruta e primitiva, a escrita se espalhou pelo mundo conhecido como um enigma sobre as coisas existentes. Mas dela deu origem, rapidamente, a outras

A modo de ilustración, vale la pena citar algunos tipos de escritura: la pictográfica, hecha de imágenes que simbolizan palabras; la cuneiforme hecha en cuñas presionadas sobre el barro blando, marcas que pretenden representar sílabas y palabras mezcladas con pictogramas; la fonética (me refiero a la nuestra, occidental y contemporánea), hecha de símbolos que representan sonidos; la ideográfica (ideogramas orientales), hecha de símbolos que representan ideas.

Todas esas escrituras, aunque diferentes en la forma, estéticamente buscaban (y todavía lo pretenden) una misma estrategia, inmortalizar la experiencia del hombre en su vida y más allá de ella, y transmitir a las generaciones venideras el sentido fundamental de la civilización que consiste en ir más allá y pasar del acto de sobrevivir al acto de pensar: entre la acción y la reacción, una palabra se interpone estableciendo los límites entre un hombre y su semejante. Ese lenguaje “domesticado” en los discursos le proporciona al hombre su singularidad.

Desde el inicio de la escritura, el manejo y el dominio de las lenguas han sido temas importantes para los escritores. En su forma bruta y primitiva, la escritura se difundió por el mundo conocido como un enigma sobre las cosas existentes. Pero ella dio

formas de discurso (o comentário e o texto) acabando por modificar-se inteiramente no fim do Renascimento.

origen, rápidamente, a otras formas de discurso (el comentario y el texto), y terminó de modificarse completamente al final del Renacimiento.

10. No século XVII aparece o questionamento sobre a função do signo, designando ou não o que significava. A essa questão, diz-nos M. Foucault em *As palavras e as coisas*:

En el siglo XVII surge el cuestionamiento sobre la función del signo, si designaba o no lo que significaba. Sobre esto, nos dice M. Foucault en *Las palabras y las cosas*:

11. “[...] a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação [...]. O primado da escrita está suspenso. Desaparece, então, essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente *o visto* e *o lido*, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado somente a ver. O ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz”.³⁶

“[...] la época clásica dará respuesta por medio del análisis de la representación; y a la que el pensamiento moderno responderá por el análisis del sentido y de la significación [...]. Se ha terminado el primado de la escritura. Desaparece, pues, esta capa uniforme en la que se entrecruzaban indefinidamente lo *visto* y lo *leído*, lo visible y lo enunciable. Las cosas y las palabras van a separarse. El ojo está destinado a ver y sólo a ver; la oreja sólo a oír. El discurso tendrá como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que dice”.³⁶

12. Essa cultura que advém da Idade Clássica só se apresenta pela

Esta cultura proveniente de la Edad Clásica solo se presenta

³⁶ Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 59.

Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 59. [Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Una arqueología de las ciencias humanas. Traducción de Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 1968. p. 50].

via literária, tendo-se em conta o fato de que a literatura toma, na Idade Moderna, o rumo de uma arte de nomear. Mais tarde, esse modo de operar com a literatura sofrerá uma mudança radical, já que sua essência será alcançada através do que deve ser pensado, não através de uma teoria da significação, mas através do fato de que chamamos *literatura* a arte de passar da significação à forma da representação.

13. “A partir do século XIX, a literatura repõe à luz a linguagem no seu ser: não, porém, tal como ela aparecia ainda no final do Renascimento. Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia-a-dia, o texto da literatura.”³⁷

14. SOBRE A LETRA E O SIGNIFICANTE

15. Começemos por uma orientação *literal*, isto é, uma orientação de leitura baseada e remetida à articulação lacaniana entre o significante e letra.

16. Falar em orientação literal

por la vía literaria si tenemos en cuenta el hecho de que, en la Edad Moderna, la literatura se encamina hacia un arte del nombrar. Más tarde, ese modo de operar con la literatura sufrirá un cambio radical, ya que su esencia será alcanzada a través de lo que debe ser pensado, no por una teoría de la significación, sino a través del hecho de llamar *literatura* al arte de pasar de la significación a la forma de representación.

- “A partir del siglo XIX la literatura vuelve a sacar a la luz al lenguaje en su ser: aunque no en la forma en la que aparecía a fines del Renacimiento. Pues ahora ya no existe aquella palabra primera, absolutamente inicial, que fundamentaba y limitaba el movimiento infinito del discurso; de aquí en adelante el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa. El texto de la literatura traza día a día el recorrido de este espacio vano y fundamental.”³⁷

SOBRE LA LETRA Y EL SIGNIFICANTE

- Comencemos por una orientación *literal*, es decir, una orientación de la lectura basada y remitida a la articulación lacaniana entre significante y letra.

- Hablar de orientación literal

³⁷ Idem. p. 60

Ídem. p. 60 [52].

implica considerar o próprio registro do simbólico em que o sujeito, enquanto sujeito do inconsciente, faz sua entrada.

17. Na origem está a letra que, designando a estrutura da linguagem em que o sujeito está mergulhado, dá o suporte material ao discurso que comparece na fala, localizando o sujeito como “presente-ausente”, no momento em que se endereça a alguém.

18. Numa definição simples, diríamos que o significante baliza todas as possibilidades de discursos evidenciando um sujeito descentrado, fora da pregnância da imagem que ele pode ter de si mesmo quando busca um sentido no enunciado do que diz e/ou escreve. Assim, a *leitura do significante* tem por base desprezar o significado e privilegiar o funcionamento do jogo significantes no que estes aportam de *diferença*, de ausência de qualidade, de ausência de identidade e indestrutibilidade. È mesmo de um jogo que se trata quando lemos um texto ou quando escutamos alguém falar. É verdade que a fala se presta melhor à atividade deste brincar, uma vez que ela está exposta às vicissitudes que lhe são próprias, sobretudo as que dizem respeito às formações do inconsciente, como o ato falho e o chiste. Mas a escrita literária, cuja estrutura gira em torno de alguns significantes privilegiados

implica considerar el propio registro de lo simbólico en el cual el sujeto, como sujeto del inconsciente, hace su entrada.

- En el origen está la letra que, al designar la estructura del lenguaje en la que el sujeto está sumergido, le da el soporte material al discurso que comparece en el habla, y localiza al sujeto como “presente-ausente” en el momento en el que se dirige a alguien.

- En una definición simple diríamos que el significado baliza todas las posibilidades de discursos y evidencia a un sujeto descentrado, fuera de la pregnancia de la imagen que puede tener de sí mismo cuando busca un sentido en el enunciado de lo que dice o escribe. Así, la *lectura del significante* tiene como base desprezar el significado y privilegiar el funcionamiento del juego de los significantes en lo que estos aportan de *diferencia*, de ausencia de cualidad, de ausencia de identidad y de indestructibilidad. Realmente es de un juego de lo que se trata cuando leemos un texto o cuando escuchamos hablar a alguien. Es verdad que, por estar expuesta a vicisitudes que le son propias, el habla se presta mejor al juego, sobre todo cuando está relacionada a formaciones del inconsciente como el acto fallido y el chiste. Pero la escritura literaria, cuya estructura gira alrededor de

- que a constituem e que fundam seu encadeamento discursivo, surpreende pelo modo como a mensagem do texto explicita, por via indireta, a *letra* do autor. Para tal fim, é preciso saber escutar o texto a partir dos seus furos de sentido, pois é em torno destes que a letra circula, apontando o lugar *do sujeito*, autor do texto. A letra do autor é sua marca essencial, ela não produz semblante, mas a mesma coisa. Ela dá acesso à verdade do desejo bem como à do gozo.
19. A letra é o gesto, o circuito em torno do objeto impossível de ser apreendido na rede de significantes, daí seu outro nome ser *pulsão*. Ela indica a estrutura como “uma linguagem”³⁸ do inconsciente. Por ela o desejo pode ser *lido* e se fazer reconhecer nos sonhos. Ela dá acesso à verdade do desejo, e também permite que se toque a verdade do gozo. Por exemplo, quando se produz um

algunos significantes privilegiados que la constituyen y fundan su encadenamiento discursivo, sorprende por el modo en que el mensaje del texto explicita, por via indirecta, la *letra* del autor. Para ello, es necesario saber escuchar el texto a partir de sus agujeros de sentido, pues es en torno a ellos que la letra circula, señalando el lugar *del sujeto*, autor del texto. La letra del autor es su marca esencial, no produce semblanza, sino la cosa misma. Ella da acceso a la verdad del deseo, así como a la del goce.

La letra es el gesto, el circuito alrededor del objeto imposible de ser aprehendido en la red de significantes, de allí que su otro nombre sea *pulsión*. Ella indica la estructura como “un lenguaje”³⁸ del inconsciente. Por ella el deseo puede ser *leído* y hacerse reconocer en los sueños; da acceso a la verdad del deseo y también permite que se toque la verdad del goce. Por ejemplo,

³⁸ Lacan, Jacques. A instância da Letra no inconsciente ou a Razão desde Freud. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 498.

Lacan, Jacques. A instância da Letra no inconsciente ou a Razão desde Freud. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 498. [Lacan, Jacques. La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. *Escritos I*. Traducción de Tomás Segovia. México/Madrid: Siglo XXI, 1994, p. 474-475. Decimoséptima edición de la edición corregida y aumentada].

dito espirituoso que faz com que o sujeito vislumbre sua verdade pelo levantamento do recalque secundário. Além da metáfora e da metonímia, a cadeia simbólica, onde se articula a linguagem, obedece à lei de impossibilidade da escrita real, determinada pela letra. É essa impossibilidade de escrita do real que se repete cada vez que um novo significante se inscreve. A verdade do desejo, bem como a do gozo, onde objeto causa se apresenta como perda, são marcadas pela letra. Nesse sentido, sua função é a de vir representar o objeto *a*, o real que o significante não pode representar, sendo, por essa razão, o que constitui o “buraco no simbólico”.

20. Para Nancy e Lacoue-Labarthe, em *O título da letra*, a definição de letra inclui a ideia de que se trata de uma matéria sem substância, isto é, ela só existe porque, em psicanálise, dá a literalidade do que chamamos de sujeito. Literalidade é o próprio simbólico, enquanto lugar. É nele que pode surgir e inscrever-se na cultura um sujeito, primeira e antecipadamente, pela via do nome próprio pré-inscrito no discurso dos pais e, depois, na assunção de

quando se produce un dicho espirituoso que hace que el sujeto vislumbre su verdad por el levantamiento de la represión secundaria. Más allá de la metáfora y de la metonimia, la cadena simbólica, donde se articula el lenguaje, obedece a la ley de imposibilidad de la escritura real determinada por la letra. Es esa imposibilidad de la escritura de lo real lo que se repite cada vez que un nuevo significante se inscribe. La verdad del deseo, así como la del goce, en el cual el objeto causa se presenta como pérdida, son marcadas por la letra. En ese sentido, su función es la de representar al objeto *a*, lo real que el significante no puede representar, por esa razón termina siendo lo que constituye el “agujero en lo simbólico”.

Para Nancy y Lacoue-Labarthe, en *El título de la letra*, la definición de letra incluye la idea de que se trata de una materia sin substancia, es decir, que sólo existe porque, en psicoanálisis, da la literalidad a lo que llamamos sujeto. Literalidad es el propio sujeto simbólico como lugar. Es en él que puede surgir e inscribirse en la cultura un sujeto, primera y anticipadamente, por la vía del nombre propio pre-inscrito en el discurso de los padres y, después,

uma singularidade discursiva³⁹.

21. Desde o início em seu ensino, Lacan menciona a letra e o significante como elementos fundamentais para a psicanálise. A princípio ele não distingue as duas coisas, mas na medida em que sua elaboração avança, percebe a necessidade de separar esses dois conceitos. Vai, então, da definição de letra como “estrutura localizada”, ou suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem”, à ideia de que letra designa a impossibilidade de escrita real que ela aborda. Isso quer dizer que o que se escreve é o significante.

22. Jean-Claude Milner, em *A obra clara*⁴⁰, nos diz com muita propriedade que Lacan trata, em vários momentos, tanto nos *Escritos* quanto no *Seminário*, de

em la asunción de una singularidad discursiva.³⁹

Desde el inicio de su enseñanza, Lacan menciona la letra y el significante como elementos fundamentales para el psicoanálisis. Al principio no distingue las dos cosas, pero a medida en que avanza su elaboración, se da cuenta de la necesidad de separar los dos conceptos. Entonces, va de la letra entendida como “estructura localizada, o soporte material que el discurso concreto le presta al lenguaje”, a la idea de que la letra designa la imposibilidad de la escritura de lo real que ella aborda. Eso quiere decir que lo que se escribe es el significante.

Jean-Claude Milner, en *La Obra Clara*⁴⁰, dice con mucha propiedad que Lacan en varios momentos, tanto en los *Escritos* como en el *Seminario*, trata de

³⁹ Nancy, J. L. e Lacoue-Labarthe. *O título da letra*. São Paulo: Escuta, 1991. p. 34.

Nancy, J. L. e Lacoue-Labarthe. *O título da letra*. São Paulo: Escuta, 1991. p. 43. [Nancy, J. L.; Lacoue-Labarthe. *El título de la letra*. Traducción de Marco Galmarini. Serie Analítica. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1981].

⁴⁰ Milner, Jean Claude. *A obra clara*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1966.

Milner, Jean Claude. *A obra clara*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1966. [Milner, Jean-Claude. *La obra clara*. Lacan, la ciencia, la filosofía. Traducción de Diana Rabinovich. Buenos Aires: Manantial, 1996].

conceituar diferentemente letra e significante. É verdade que, inicialmente, ambos se misturam. Por exemplo, em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*⁴¹, texto que vem em seguida ao Seminário sobre “A carta roubada”⁴², Lacan apresenta a letra sob a égide do significante, considerando-se o fato de que, aí, ela privilegia sua equivalência com a estrutura fonemática tendo o simbólico como foco principal no que se refere à fala.

23. Há uma oposição entre fala e escrito. O inconsciente se manifesta na fala por seus equívocos, isto é, os tropeços de sentido que constituem o sonho, o

conceptualizar de forma diferente letra y significante. Es verdad que, inicialmente, ambos se mezclan. Por ejemplo, en *La Instancia de la Letra en el inconsciente o la razón desde Freud*⁴¹, texto que está después del Seminario sobre “La carta robada”⁴², Lacan presenta la letra bajo la égida del significante, considerándose el hecho de que allí se privilegia su equivalencia con la estructura fonemática, colocando al signo como foco principal en lo que se refiere al habla.

Hay una diferencia entre oral y escrito. Lo inconsciente se manifiesta en el habla por sus equívocos, esto es, los tropiezos de sentido que constituyen el sueño, el

⁴¹ Lacan, Jacques. A instância da Letra no inconsciente o a Razão desde Freud. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

Lacan, Jacques. A instância da Letra no inconsciente o a Razão desde Freud. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. [Lacan, Jacques. La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. *Escritos I*. Traducción de Tomás Segovia. México/Madrid: Siglo XXI, 1994. Decimoséptima edición de la edición corregida y aumentada].

⁴² Lacan, Jacques. O seminário sobre “A carta roubada”. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

Lacan, Jacques. O seminário sobre “A carta roubada”. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. [Lacan, Jacques. Seminario sobre *La carta robada*. *Escritos I*. Traducción de Tomás Segovia. México/Madrid: Siglo XXI, 1994. Decimoséptima edición de la edición corregida y aumentada].

ato falho, o sintoma e o chiste. Cada um destes acontecimentos constitui um modo de escrita do inconsciente no real da experiência de cada sujeito.

24. A linguagem esclarece a estrutura do inconsciente quando, numa primeira conjugação do verbo (voz), é demarcado um signo como tal. Isso significa que o inconsciente subsiste como saber na dimensão de um dizer que se escreve no dito, na primeira apreensão do objeto: a voz enquanto traço de identificação ao semelhante, traço este que inclui a criança numa condição humana de falante e, portanto, simbolicamente inscrita numa série geracional.

25. Segundo Allouch, “por o objeto em função de significante consiste em atribuir-lhe valor de cifra”⁴³, pois o sintoma é um ciframento, e todo o trabalho analítico implica extrair dele a letra, liberando o objeto causa de desejo.

26. Ao recorrer a Claude Lévi-Strauss, Lacan separa o significante da letra a partir do

acto fallido, el síntoma y el chiste. Cada uno de estos acontecimientos constituye un modo de escritura del inconsciente en lo real de la experiencia de cada sujeto.

El lenguaje aclara la estructura del inconsciente cuando, en una primera conjugación del verbo (voz), es demarcado un signo como tal. Eso significa que el inconsciente subsiste como saber en la dimensión de un decir que se escribe en lo dicho, en la primera aprehensión del objeto: la voz como rasgo de identificación con el semejante, rasgo que incluye al niño en una condición humana de hablante y, por lo tanto, simbólicamente inscrito en una serie generacional.

Según Allouch, “poner el objeto en función de significante consiste en darle valor de cifra”⁴³, ya que el síntoma es un cifrado, y todo trabajo analítico consiste en extraerle la letra, y liberar al objeto causa de deseo.

Al recurrir a Lévi-Strauss, Lacan separa el significante de la letra a partir del concepto de mito

⁴³ Allouch, Jean. *Letra a letra*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1995. p. 83.

Allouch, Jean. *Letra a letra*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1995. p. 83. [Allouch, Jean. *Letra por letra*. Traducir, transcribir, transliterar. Traducción de Marcelo, Nora y Silvia Pasternac. México: EPEELE, 2009. p. 99].

conceito de mito e sua função.

27. Para Lévi-Strauss, o mito é um modo de leitura do real, uma construção com *alingua*⁴⁴ do encontro do sujeito com o objeto siderante de sua causa.

28. Diante do desamparo, o *infans* se lança no precipício das palavras que lhe são endereçadas para, desesperadamente, encontrar aí o bom porto da significação que lhe dará existência. É nesse primeiro momento inaugural que a perda do objeto é transliterada em criação metafórica, nomeando o sujeito como sintoma para um outro. O modo como o *infans* será acolhido dará as coordenadas de seu sintoma, isto é, seu estilo de ser conforme o significante que o nomeia.

29. O nome dado a cada ser falante faz sintoma porque é a instituição da falta, na medida em que ele é dado antes que o ‘falar’ possa proferi-lo. Todo nome carrega, pois, um voto de morte do Outro, já que o sujeito não é causa de si, mas consequência da perda de ser no Outro. O nome é, assim, a letra da carta de amor do Outro, vazio pleno de sentido por onde o

y su función.

Para Lévi-Strauss, el mito es un modo de lectura de lo real, una construcción con *lalengua*⁴⁴ del encuentro del sujeto con el objeto anonadante de su causa.

Ante el desamparo, el *infans* se lanza en el precipicio de las palabras que le son dirigidas para, desesperadamente, encontrar allí el buen puerto de la significación que le dará existencia. Es en ese primer momento inaugural que la pérdida del objeto se translitera en creación metafórica, nombrando al sujeto como síntoma para otro. El modo en que el *infans* será acogido le dará las coordenadas de su síntoma, es decir, su estilo de ser conforme al significante que lo nombra.

El nombre dado a cada ser hablante hace síntoma porque es la institución de la falta, en la medida en que se le otorga antes de que el ‘hablante’ pueda proferirlo. Así, todo nombre acarrea un voto de muerte del Otro, ya que el sujeto no es causa de sí, sino consecuencia de la pérdida de ser en el Otro. El nombre es, así, la letra de la carta de amor del Otro,

⁴⁴ *Alingua* – escrita como uma única palavra – designa o modo singular como cada sujeito apreende o significante que vem do campo simbólico deixando-se por ele ser marcado.

Lalengua – escrita em uma sola palavra – designa el modo como cada sujeto aprehende y se deja marcar por el significante que viene del campo del otro.

desejo pode ser lido e reconhecido. Trata-se do furo do desejo que a demanda de amor cava no real. O nome de cada um forja o furo no simbólico que cada sujeito terá que suportar com sua fantasia.

30. O nome próprio instaura a incidência do significante primordial S_1 , traço unário da inscrição de todo sujeito no campo do simbólico, arrancando-o da natureza e dando-lhe existência no campo da fala e da linguagem. O nome é, então, traço distintivo, marca já aberta à leitura que será lida sempre da mesma forma, em todas as línguas. O nome próprio não tem tradução, é sempre o mesmo.

31. “O nome mesmo de ‘fala-ser’ só pode subsistir como falta, visto que, no tempo que precede a proferição do nome, falta o ‘fala-ser’ que o profere. O conjunto de locuções onde o nome do ‘fala-ser’ deveria advir será, pois, estruturalmente falho [...] este conjunto é não-todo: o ‘fala-ser’ só saberia especificar-se daquilo que nomeia o não-todo das nomações –alíngua”.

32. “É neste registro de resto

vacio pleno de sentido por donde el deseo puede ser leído y reconocido. Se trata del agujero del deseo que la demanda de amor cava en lo real. El nombre de cada uno forja el agujero en lo simbólico que cada sujeto tendrá que soportar con su fantasía.

El nombre propio instaura la incidencia del significante primordial S_1 , rasgo unario de la inscripción de todo sujeto en el campo de lo simbólico, que lo arranca de la naturaleza y le da existencia en el campo del habla y del lenguaje. El nombre es, entonces, rasgo distintivo, marca ya abierta a la lectura que será leída siempre de la misma forma, en todas las lenguas. El nombre propio no tiene traducción, es siempre el mismo.

“[...] el nombre mismo de «hablente»— no puede subsistir sino como carencia, puesto que, en el tiempo que precede a la enunciación del nombre, falta el hablente que lo enuncia. El conjunto de locuciones en donde debería de acontecer el nombre del hablente será, pues, estructuralmente desfalleciente; [...] ese conjunto es el no-todo: el hablente no sería capaz de especificarse sino a través de lo que nombra el no-todo de las nominaciones –lalengua”.

“Este es el registro sonoro,

que soa o próprio *Witz* (chiste) ‘fala-ser’, indica-ção suficiente da relação: alíngua é aquilo através do que um ser pode ser dito falante.”⁴⁵

33. Para Lacan, a materialidade do significante designa o fato de este ser localizável sempre como ausência no lugar onde é esperado como substância. Podemos entender, então, que a estreita relação do significante com o corpo implica tomar este último não em sua consistência orgânica, mas em seu valor simbólico de corpo significante.

34. Lacan deixou claro que o que se escreve sobre uma folha de papel apresenta elementos estruturais equivalentes aos que se podem resgatar da fala. Assim, apoiando-se nas diferenças entre letra e significante, Milner apresenta-nos uma distinção outra, dizendo-nos que a letra é transmissível, deslocável, passível de sofrer permutações e apagamentos. Ela transmite, num discurso, aquilo de que ela é o suporte, razão pela qual aporta a um autor, seu estilo. O estilo é a escrita de um artifício pelo ato da

de hecho, del *Witz*, que es el mismo «hablente», suficiente indicación de la relación: *lalengua es aquello que permite que un ente pueda ser denominado hablante.*”⁴⁵

Para Lacan, la materialidad del significante designa el hecho de que este es localizable siempre como ausencia en el lugar donde se le espera como substancia. Podemos entender, entonces, que la estrecha relación del significante con el cuerpo implica tomarlo a este último, no en su consistencia orgánica, sino en su valor simbólico de cuerpo significante.

Lacan dejó claro que lo que se escribe sobre una hoja de papel presenta elementos estructurales equivalentes a los que se pueden rescatar en el habla. Así, apoyándose en las diferencias entre letra y significante, Milner nos presenta otra distinción al decirnos que la letra es transmisible, desplazable, pasible de sufrir permutaciones y apagamientos. Ella transmite, en un discurso, aquello de lo que es soporte, razón por la cual aporta a un autor su estilo. El estilo es la escritura de un artifício por el acto de la palabra.

⁴⁵ Milner, Jean-Claude. *O amor da língua*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987. p. 62.

Milner, Jean-Claude. *O amor da língua*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987. p. 62. [Milner, Jean-Claude. *El amor de la lengua*. Traducción de Lydia Vázquez. Madrid: Visor, 1998. p. 65].

- palavra.
35. Trata-se de escrever uma diferença primordial veiculada pelo significante unário, sem a qual não há nada que garanta o sujeito. O estilo marca o modo como, numa obra, é colocado em evidência o *traço unário*, o qual é marca significante do que não pode se escrever senão como significante de uma falta. O Nome-do-Pai vem no lugar do que não teve entrada no simbólico. Advindo no lugar do Desejo-da-Mãe, o Nome-do-Pai é Lei para todo falante. Então, o traço unário é repetição de falta. Repetição através da qual o sujeito emerge (S₂) pela inscrição de uma letra que apaga, rasura o significante primordial (S₁). O traço unário é suporte de diferença, traço distintivo, diz-nos Lacan em diversas ocasiões de seu *Seminário*.
36. Este é o cerne da questão crucial da psicanálise: o inconsciente responde pelo fato de um sujeito falar portando um discurso. Não se trata, pois, de uma suposta maturação cognitiva que pressupõe o tempo cronológico como determinante. Com a descoberta do inconsciente e suas formações, a psicanálise vem mostrar que a razão da fala de um sujeito é uma razão lógica e estritamente dependente das contingências que o cercam. Seu estilo em dizer refere-se à

Se trata de escribir una diferencia primordial vehiculada por el significante unario, sin la cual no hay nada que le dé garantía al sujeto. El estilo marca el modo como en una obra se coloca en evidencia el *rasgo unario*, que es marca significante de lo que no puede escribirse sino como significante de una falta. El Nombre-del-Padre viene en el lugar de lo que no tuvo entrada en lo simbólico. Advenido en el lugar del Deseo-de-la-Madre, el Nombre-del-Padre es Ley para todo hablante. Entonces, el rasgo unario es repetición de la falta. Repetición a través de la cual el sujeto emerge (S₂) por la inscripción de una letra que borra, rasura el significante primordial (S₁). En diversas ocasiones en su *Seminario*, Lacan nos dice que el rasgo unario es soporte de la diferencia, el rasgo distintivo.

Este es el cerne de la cuestión crucial del psicoanálisis: el inconsciente responde por el hecho de que un sujeto habla portando un discurso. No se trata, pues, de una supuesta madurez cognitiva que presupone el tiempo cronológico como determinante. Con el descubrimiento del inconsciente y de sus formaciones, el psicoanálisis nos demuestra que la razón del habla de un sujeto es una razón lógica y estrictamente dependiente de las contingencias que lo cercan. Su estilo de decir se

particularidade dos significantes privilegiados e ditos no seu entorno. Esta será a marca que irá acompanhar o sujeito em toda a sua trajetória, desde os primórdios de sua existência. Quando falamos, repetimos a letra em instância que em nós calou a voz do supereu materno permitindo o acesso à palavra do Pai.

VI. SUBLIMAÇÃO – A ESTÉTICA DO SUJEITO

1. A SUBLIMAÇÃO

2. Não é simples conceituar a sublimação. Tanto que Freud decidiu destruir, por volta de 1916, junto com outros artigos, o texto referente a este assunto. Ainda assim, ele nos deixou várias indicações para manejar este conceito. É o que fazem vários autores que se interessam pelas articulações entre o campo da psicanálise e o campo das artes. A sublimação é um dos avatares da pulsão, inibido quanto ao seu fim. Segundo Freud, as pulsões são sexualizadas e percorrem os orifícios do corpo privilegiando este ou aquele buraco na estrita dependência do que se estrutura no Édipo. Podemos dizer que, ao assujeitar-se à cultura, representada pela célula familiar onde se estabelece sua dependência amorosa, a criança apreende um discurso próprio que arranca da ação selvagem do puramente

refiere a las particularidades de los significantes privilegiados y dichos en su entorno. Esta será la marca que acompañará al sujeto en toda su trayectoria desde el origen de su existencia. Cuando hablamos, repetimos la letra en instancia que en nosotros calló la voz del superyó materno, lo que permitió el acceso de la palabra del Padre.

VI. SUBLIMACIÓN. LA ESTÉTICA DEL SUJETO

LA SUBLIMACIÓN

No es simple conceptualizar la sublimación. Tanto es así que Freud, alrededor de 1916, decidió destruir, junto con otros artículos, el texto que se refería a este asunto. A pesar de ello, dejó pistas que permiten trabajarlo; eso es lo que hacen varios autores interesados en las articulaciones entre el psicoanálisis y las artes. La sublimación es uno de los avatares de la pulsión, inhibida en cuanto a su meta. Según Freud, las pulsiones son sexuales y recorren los orificios del cuerpo privilegiando uno u otro agujero en estricta dependencia con lo que se estructura en el Edipo. Podemos decir que al sujetarse a la cultura, representada por la célula familiar donde se establece su dependencia amorosa, el niño apprehende un discurso propio que lo arranca de la acción salvaje, de lo puramente pulsional. Este verdadero

- pulsional. Este verdadeiro aprendizado civilizatório implica, estruturalmente, uma dependência amorosa envolvendo a criança e o casal parental, acarretando a neurose familiar.
3. A inibição pulsional advinda da estruturação da neurose pode, também, resultar numa fixação que é a base de todo sintoma. Deixemos de lado esta vicissitude para estudarmos melhor o que ocorre na sublimação.
 4. Sabemos que a inibição é uma manifestação que privilegia todo o corpo ou partes dele e que estaria, de algum modo, relacionada a uma situação sexual na qual, como uma memória, o corpo ficaria inibido. Quer dizer, o corpo seria impedido de realizar sua função habitual, já que haveria o risco de trazer de volta a situação erotizada e bloqueada. A sublimação tem origem num certo impedimento do corpo em relação à função sexual semelhante a que ocorre na inibição, só que sem recalçamento, contornando ou suspendendo o fator sexual. Para o campo da psicanálise, a arte está diretamente ligada à questão da sublimação. Ela é exercício da sexualidade desviada dos fins de reprodução e usa a linguagem para fazer surgir o vazio da criação. Toda vez que uma obra tem êxito significa que, no lugar da hiância, surge um objeto imaginário da fantasia do autor. Entre o que se apresenta e o que fica por se

aprendizaje civilizatorio, estruturalmente, implica una dependencia amorosa que envuelve al niño y a la pareja parental, acarreado la neurosis familiar.

La inhibición pulsional proveniente de la estructuración de la neurosis también puede resultar en una fijación que es la base de todo síntoma. Dejemos de lado esa vicisitud para estudiar mejor lo que ocurre en la sublimación.

Sabemos que la inhibición es una manifestación que privilegia todo el cuerpo o algunas de sus partes y que, de algún modo, estaría relacionada a una situación sexual en la cual, como una memoria, el cuerpo quedaría inhibido. Es decir, el cuerpo estaría impedido de realizar su función habitual, ya que correría el riesgo de traer de regreso la situación erotizada y bloqueada. La sublimación se origina por un cierto impedimento del cuerpo en relación a la función sexual semejante a lo que ocurre en la inhibición, pero sin represión, contornando o suspendiendo el factor sexual. Para el psicoanálisis, el arte está directamente vinculado al tema de la sublimación; es ejercicio de la sexualidad desviado de la meta de reproducción, y usa el lenguaje para hacer surgir el vacío de la creación. El éxito de una obra significa que, en el lugar de la oquedad, surge un objeto imaginario de la fantasía del autor.

representar, marca-se o que faz gozar da obra, tanto o artista quanto os outros.

5. Qual o mecanismo que está no centro do processo de sublimação?

6. Lacan, ao introduzir a noção de significante e objeto causa de desejo, avança nesse terreno. Ele dá ao termo *sublimação* uma função precisa, a partir da distinção entre pulsão e desejo e entre letra e significante. Para ele, o ser falante sempre está às voltas com o real e com o fato de o significante confrontá-lo com isso.

7. Então, uma outra definição possível para a sublimação é dizer que ela oferece uma representação do estético no lugar onde – ao invés da “relação” sexual esperada no exercício fálico – o fazer do artista transmuta-a em paixão do significante. O artista é alguém que pode dar o testemunho de uma outra forma de gozar além da que goza o corpo como corpo sexuado. É pela via daquele que agencia a falta – o vazio presente na obra e que o artista toma como seu sintoma – que ele pode cernir o furo do real, tornando a imagem narcísica de seu corpo prescindível e suspensa à escrita da fantasia, sob a forma desse objeto substituto que é o olhar sobre a obra, olhar sem especularidade.

Entre lo que presenta y lo que queda por representarse, se marca lo que de la obra hace gozar tanto al artista como a otros.

¿Cuál es el mecanismo que está en el centro del proceso de sublimación?

Lacan avanza en ese terreno al introducir la noción de significante y de objeto causa de deseo. Le da al término *sublimación* una función precisa a partir de la distinción entre pulsión y deseo, y entre letra y significante. Para él, el ser hablante siempre está rondando lo real y con el hecho de que el significante lo confronta con ello.

Entonces, otra definición posible para la sublimación consiste en decir que ofrece una representación de lo estético en el lugar donde –al contrario de la “relación” sexual esperada en el ejercicio fálico– el quehacer del artista la transmuta en pasión del significante. El artista es alguien que puede dar el testimonio de otra forma de gozar más allá del goce del cuerpo como sexuado. Es por la vía de aquel que agencia la falta –el vacío presente en la obra y que el artista toma como su sintoma– que puede cernir el agujero de lo real, y transformar la imagen narcisista de su cuerpo prescindible y suspendida en la escritura de la fantasía, bajo la forma de ese objeto sustituto que es la mirada sobre la obra, mirada sin especularidad.

8. Aquele que faz arte, que produz uma obra merecedora de ser assim chamada, o faz sem deixar aparecer a academia, a técnica ou regra na qual se baseou para produzi-la. Do ponto de vista do observador, o produto final parecerá sem intencionalidade, como se obedecesse à Natureza. No entanto, o que se vê é a perspectiva do olhar do artista, aquele que deu à arte sua regra, talento em produzir o que não obedece a nenhuma regra pré-determinada senão à de sua própria fantasia. O olhar do autor se faz, então, olhar do espectador através do artifício da obra. Nesse saber-fazer com a criação, o artista é alguém de *espírito*, isto é, ele expõe sua ideia estética, sua representação simbólico-imaginária, ao mesmo tempo em que aponta o lugar do fracasso, o furo na tela ou no texto. É isso que impede todo e qualquer espelhamento.

9. O que da arte é íntimo – mas pode ser partilhado – organiza-se em torno de um buraco que deve ser abordado como tal. Trata-se de valorizar a hiância como *agalma*, destacando-a como causa de um estilo, em qualquer modalidade de apresentação da arte. Como o estilo que se obtém pela invenção de um significante novo, a obra confere um nome de artista, seu estilo de dizer “através” do ato de criação *ex-nihilo*. É o que Lacan nos ensina ao articular o desejo com o

Aquel que hace arte, que produce una obra merecedora de ser llamada así, lo hace sin dejar aparecer la academia, la técnica o la regla en la cual se basó para producirla. Desde el punto de vista del observador, el producto final aparecerá sin intencionalidad, como si obedeciera a la Naturaleza. Sin embargo, lo que se ve es la perspectiva de la mirada del artista, aquel que dio al arte su regla, talento para producir lo que no obedece a ninguna regla determinada sino a la de su propia fantasía. La mirada del autor se hace, entonces, mirada del espectador a través del artifício de la obra. En ese saber hacer con la creación, el artista es alguien de *espíritu*, es decir, aquel que expone su idea estética, su representación simbólico-imaginaria, al mismo tiempo en que señala el lugar del fracaso, el agujero en la tela o en el texto. Eso es lo que impide todo y cualquier reflejo.

Lo que del arte es íntimo – aunque puede ser compartido – se organiza alrededor de un agujero que como tal debe ser abordado. Se trata de valorar la oquedad como *agalma*, destacándola como causa de un estilo en cualquier modalidad de presentación del arte. Como el estilo que se obtiene por la invención de un significante nuevo, la obra le confiere un nombre al artista, su estilo de decir “a través” del acto de creación *ex nihilo*. Es lo que Lacan nos enseña

belo.

10. “[...] há certa relação do belo com o desejo”.
11. “Essa relação singular é ambígua. Por um lado, parece ser possível que o horizonte do desejo seja eliminado do registro do belo. E, no entanto, por um outro lado, ele não deixa de ser manifesto [...] o belo tem por efeito suspender, rebaixar, desarrumar, diria eu, o desejo. A manifestação do belo intimida, proíbe o desejo”.
12. “Não quer dizer que o belo não possa, em tal momento, se conjugar com o desejo, porém muito misteriosamente, é sempre sob essa forma – que não posso designar de outra maneira senão chamando-a por um termo que traz em si a estrutura da passagem de não sei que linha invisível – o ultraje. Parece, todavia, que é da natureza do belo permanecer, como se diz, insensível ao ultraje, e isso, não é um dos elementos menos significativos de sua estrutura.”⁴⁶
13. E aí somos lançados no estético.

al articular el deseo con lo bello.

- “[...] hay una relación de lo bello con el deseo”.
- “Esa relación es singular, es ambigua. Por un lado parece que el horizonte del deseo podría ser eliminado de lo bello. Y, no obstante, por otro lado, no es menos manifiesto [...] que lo bello tiene como efecto el suspender, el disminuir, el desarmar, diría, el deseo. La manifestación de lo bello intimida, prohíbe el deseo.”
- “Esto no quiere decir que lo bello no pueda conjugarse, en determinado momento, con el deseo, pero, muy misteriosamente, es siempre en esa forma que no puedo designar mejor que llamándola con un término que lleva en él la estructura del cruce de no sé qué línea invisible –el ultraje. Parece por lo demás, que la naturaleza de lo bello es permanecer, como se dice, insensible al ultraje y éste no es uno de los elementos menos significativos de su estructura.”⁴⁶
- Y ahí somos arrojados a lo estético.

⁴⁶ Lacan, Jacques. *O Seminário, Livro 7: A ética da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988. p. 290.

Lacan, Jacques. *O Seminário, Livro 7: A ética da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988. p. 290. [Lacan, Jacques. *El Seminario, Libro 7. La Ética del Psicoanálisis*. Traducción de Diana S. Rabinovich. Buenos Aires: Paidós. 1988. p. 287].

14. O ESTÉTICO/A ESTÉTICA

15. O fenômeno estético, pelo que pode ser identificável ao belo, funciona como uma barreira frente ao campo inominável do desejo. Pela *mostraçãodo belo*, em seu brilho e esplendor, evita-se o mal radical que é o campo dedestruição, o campo do desejo.

16. A *estética* é um termo inicialmente utilizado em relação ao discurso sobre o corpo. Foi descrita por Alexander Baumgarten como um modo de perceber e sentir do homem em contraste com a razão conceitual. Portanto, a primeira referência à estética não se reduz à arte, mas define-a a partir da *aisthesis* grega.

17. “A estética concerne a essa mais grosseira e palpável dimensão do humano que a filosofia pós-cartesiana, por um curioso lapso de atenção, conseguiu, de alguma forma, ignorar. Ela representa assim os primeiros tremores de um materialismo primitivo – de uma longa e inarticulada rebelião do corpo contra a tirania do teórico”⁴⁷.

LO ESTÉTICO/LA ESTÉTICA

El fenómeno estético, por poder identificarse con lo bello, funciona como una barrera frente al campo innominable del deseo. Por la *mostración de lo bello* en su brillo y esplendor, se evita el mal radical que es el campo de la destrucción, el campo del deseo.

La *estética* es un término inicialmente utilizado en relación al discurso sobre el cuerpo. Fue descrita por Alexander Baumgarten como un modo de percibir y sentir del hombre en contraste con la razón conceptual. Por lo tanto, la primera referencia a la estética no se reduce al arte, sino que se define a partir de la *aisthesis* griega.

“Lo estético se ocupa de esta dimensión vasta y palpable de lo humano que la filosofía poscartesiana, a causa de una sorprendente falta de atención, de algún modo se las arregló para pasar por alto. La estética trata, por tanto, de los primeros impulsos de un materialismo primitivo, de esa larga rebelión del cuerpo que,

⁴⁷ Eagleton, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 17.

Eagleton, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 17. [Eagleton, Terry. *La estética como ideología*. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Ed. Trotta, 2006. p. 65].

18. A questão, ao mesmo tempo, atravessa a história da filosofia.

19. Para uns, a estética está intimamente ligada à lógica. Outros vão redefinir o conceito de estética tentando vinculá-lo à problemática da razão moral, do julgamento moral, sendo, portanto, um conceito estritamente ligado à definição de cultura.

20. Em Kant, a estética está referida ao fato de o homem estar num compromisso perene com a Natureza. Na *Crítica da faculdade do juízo* (2005)⁴⁸, Kant definiu a bela-arte como o que busca não a simples fruição sensorial, mas o que visa ao prazer da reflexão, convocando o pensamento em sua articulação com o sujeito que lhe dá lugar.

21. Para Hegel, a estética ocupará um curso inteiro em que ele discorrerá sobre a função da arte como organizadora do pensamento. Kierkegaard, por sua vez, não toma a estética como

desprovida de voz durante mucho tiempo, pasa a revelarse ahora contra la tiranía de lo teórico”.⁴⁷

El tema, al mismo tiempo, atraviesa la historia de la filosofía.

Para unos, la estética está íntimamente vinculada a la lógica. Otros definirán el concepto de estética intentando vincularlo con el problema de la razón moral, del juicio moral, siendo, por lo tanto, un concepto estrechamente ligado a la definición de cultura.

En Kant, la estética se refiere al hecho de que el hombre está en un compromiso perene con la naturaleza. En la *Crítica de la facultad de juzgar* (1991),⁴⁸ Kant definió el arte bello como lo que busca no la simple frucción sensorial, sino como lo que apunta al placer de la reflexión, convocando el pensamiento en su articulación con el sujeto que le da lugar.

Hegel se ocupará de la estética durante un curso entero en el que discurrirá sobre la función del arte como organizadora del pensamiento. Kierkegaard, por su parte, pese a considerarla, no la

⁴⁸ Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.

Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005. [Kant, Immanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Avila, 1991].

- questão fundamental para o homem, ainda que a considere. Schopenhauer, no entanto, fará do belo uma maneira de desenvolver seu estudo metafísico sobre as ideias. Nietzsche toma a estética como um valor superior.
22. Em Marx, Freud, Heidegger, Adorno e Lacan a estética é o estudo do homem em seu pensamento e sua elaboração de saber, isto é, uma forma de elaborar as ideias sobre este valor maior que é a cultura como modo de circunscrever a ação do pulsional em nossos atos, sobretudo no que diz respeito à arte de criar e transmitir através da escrita e da fala.
23. No pensamento moderno,
24. “[...] com o nascimento da estética, a esfera da arte começa também a sofrer algo da abstração e formalização características da teoria moderna em geral. No entanto, na estética, ainda se pensa reter uma carga de particularidade irreduzível, provendo-nos de uma espécie de paradigma do que um modo não-alienado de cognição poderia se assemelhar. A estética é, assim, sempre uma espécie de projeto contraditório e autodestrutível, pois, ao promover o valor teórico de seu objeto, arrisca-se a esvaziá-lo exatamente da sua especificidade ou inefabilidade, considerados seus
- coloca como tema fundamental para el hombre. Schopenhauer, sin embargo, hará de lo bello una manera de desarrollar su estudio metafísico sobre las ideas. Nietzsche toma la estética como un valor superior.
- En Marx, Freud, Heidegger, Adorno y Lacan, la estética es el estudio del hombre en su pensamiento y su elaboración de saber, esto es, una forma de elaborar las ideas sobre este valor superior que es la cultura como modo de circunscribir la acción de lo pulsional en nuestros actos, sobre todo en lo que se refiere al arte de crear y transmitir a través de la escritura y del habla.
- En el pensamiento moderno, “Con el nacimiento de lo estético, por tanto, la propia esfera del arte empieza a padecer en alguna medida la misma abstracción y formalización idiosincrática de la teoría moderna en general, por mucho que lo estético se conciba justamente para hacerse cargo de la irreductible particularidad, brindándonos un tipo de paradigma de lo que podría ser algo así como un modo de conocimiento no alienado. De ahí que la estética siempre construya una especie de proyecto contradictorio, ya minado desde sus propios fundamentos, un proyecto que en la misma medida

aspectos mais preciosos.⁴⁹”

25. Ao escrever ou produzir uma obra de arte, deixa-se de fora algo que não encontra representação, mas organiza a cena representada. O que escapa ao visto é o olhar opaco, sem especularidade,⁵⁰ o objeto pulsional olhar. O resultado obtido com a obra tem valor estético tanto para quem a produz quanto para quem a observa.

26. Em Antônio Sérgio Mendonça, lemos que

27. “Tanto para Freud que o definia como uma 2ª representação da Morte, quanto para Lacan que o

en que promueve el valor teórico de su objeto se arriesga a vaciarlo de aquella especificidad o inefabilidad que en un principio fue encumbrada como uno de sus rasgos más valiosos.”⁴⁹

Al escribir o al producir una obra de arte, algo que no encuentra representación queda afuera, pero eso organiza la escena representada. Lo que escapa a lo que se ve es la mirada opaca, sin especularidad,⁵⁰ el objeto pulsional mirada. El resultado que se obtiene con la obra tiene un valor estético tanto para quien la produce como para quien la observa.

En Antônio Sérgio Mendonça lemos que

“Tanto para Freud que lo definía como una 2ª representación de la Muerte, como para Lacan que

⁴⁹ Eagleton, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 8.

Eagleton, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 17. [Eagleton, Terry. *La estética como ideologia*. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Ed. Trotta, 2006. p. 53].

⁵⁰ Quando falamos de olhar sem especularidade, estamos nos referindo ao que está num plano psíquico virtual e, por tanto, inconsciente. Antonio Quinet, no seu livro, *Um olhar a mais* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002), faz um rigoroso estudo sobre a pulsão escópica e sua relação com a criação artística e sua importância para o campo psicanalítico.

Cuando hablamos de mirada sin especularidad, nos referimos a lo que está en un plano psíquico virtual y, por lo tanto, inconsciente. Antonio Quinet, en su libro *Um olhar a mais* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002), elabora un estudio riguroso sobre la pulsión escópica y su relación con la creación artística, y su importancia para el campo psicoanalítico.

- vê, desde o erotismo narcísico, em R.S.I., como próprio do campo do gozo, o Estético não se reduz à Estética. O Estético é uma razão de fato, é a obra, sua gênese e seu efeito, e a Estética é um suposto saber sobre a Arte, isto é, sobre o fazer estético.”⁵¹
28. O fenômeno estético é fundamentalmente sublimatório, porque na impossibilidade de nomear o desejo – campo de destruição absoluta –, ele manifesta a verdade em seu esplendor pela presentificação do belo. Este é o que mais se aproxima do campo de destruição que está no centro do desejo. O belo não é uma imagem, mas o afeto ligado à fantasia que permite toda obra de arte provocar gozo. O gozo é, para Lacan, o real do simbólico, eco da representação do que falta ao sujeito.
29. As criações artísticas introduzem-nos, por isso, na relação paradoxal da fantasia *como significante*. Elas representam o que escapa às paixões do narcisismo do artista – seu desejo sendo esvaziado de todo o sentido que conduz o gesto para o encontro com o que, do real da fantasia, rege seu sinthoma. E o que é o sinthoma
- lo ve desde el erotismo narcisista en R.S.I, perteneciendo al campo del goce, lo Estético no se reduce a la Estética. Lo estético es una razón de hecho, es la obra, su génesis y su efecto, y la Estética es un supuesto saber sobre el Arte, es decir, sobre el quehacer estético.”⁵¹
- El fenómeno estético es fundamentalmente sublimatorio porque en la imposibilidad de nombrar el deseo –campo de destrucción absoluta–, manifiesta la verdad en su esplendor por la presencia de lo bello. Esto es lo que más se acerca al campo de destrucción que está en el centro del deseo. Lo bello no es una imagen sino un afecto vinculado a la fantasía que permite a toda obra de arte provocar el goce. Para Lacan, el goce es lo real de lo simbólico, eco de representación de lo que le falta al sujeto.
- Por eso las creaciones artísticas nos introducen en la relación paradójal de la fantasía *como significante*. Ellas representan lo que escapa a las pasiones del narcisismo del artista: su deseo siendo vaciado de todo el sentido que conduce el gesto hacia el encuentro con lo que, de lo real de la fantasía, rige su sinthome. ¿Y

⁵¹ Mendonça, Antônio Sérgio. *Vocabulário de Termos Psicanalíticos*. (Jornal eletrônico). Porto Alegre: s/d. p. 36 a 42.

Mendonça, Antônio Sérgio. *Vocabulário de Termos Psicanalíticos*. (Publicación electrónica). Porto Alegre: s/d. p. 36 a 42.

do artista? Podemos dizer que é o que o faz padecer dessa forma de escrita significativa que está no cerne do ato de criar: um vazio constitutivo onde vem alojar-se o objeto letra – objeto *a* –, furo em torno do qual se organiza toda representação.

30. O objeto que permite ao artista criar é o mesmo que nos mobiliza numa direção oposta à da satisfação obtida no encontro erótico com um parceiro. A relação do artista com o que ele cria não é uma relação idêntica à busca repetitiva que se estabelece na relação de dependência com o desejo veiculado na barganha das demandas.

31. O artista é alguém que, da intimidade da sua produção, cerca o objeto e acerca-se dele destacando-o como objeto de gozo e efetuando-o como marca e presença de seu desejo numa experiência pública do belo.

32. O ESTILO

33. A questão da estética suscita a do estilo.

34. Podemos dizer que o estilo é comemoração da escrita de um traço significativo já inscrito — mas apagado — que o sujeito lê como perda no momento em que fala e/ou escreve. *A borda do*

qué es el sinthome del artista? Podemos decir que es aquello que lo hace padecer de esa forma de escritura significativa que está en el centro del acto de crear: un vacío constitutivo donde va alojarse la letra –objeto *a*– agujero alrededor del cual se organiza toda representación.

El objeto que permite al artista crear es el mismo que nos mueve en una dirección opuesta a la de la satisfacción que se obtiene en el encuentro erótico con una pareja. La relación del artista con su creación no es una relación idéntica a la búsqueda repetitiva que se establece en la relación de dependencia con el deseo vehiculado en el cambalache de las demandas.

El artista es alguien que, desde la intimidad de su producción, cerca al objeto y se acerca a él destacándolo como objeto de goce y efectuándolo como marca y presencia de su deseo en una experiencia pública de lo bello.

EL ESTILO

El tema de la estética suscita el del estilo.

Podemos decir que el estilo es la celebración de la escritura de un rasgo significativo ya inscrito – aunque apagado– que el sujeto lee como pérdida en el momento en el que habla o escribe. *El borde del*

- buraco no saber* desenhada pela Letra, nos diz Lacan, faz com que ela seja litoral entre real e simbólico: “Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. *Litura* pura é o literal. Produzi-la é reproduzir essa metade ímpar com que o sujeito subsiste. Esta é a façanha da caligrafia”.⁵²
35. Entre saber e gozo, o litoral da letra é o destino de castração do sujeito que, em sua relação com o saber inconsciente, traz inscrito sob o couro cabeludo, tal como o mensageiro da antiguidade, sua sentença de morte, ao mesmo tempo em que é por sua boca que chega a notícia da vida. O mensageiro/ sujeito nada sabe sob a inscrição, traço unário escrito no corpo selando seu destino. Esse pequeno fragmento de escrita que o sujeito carregou – objeto *a*, letra – incita-o à escrita num lugar vazio, onde se espera uma obra acabada. Quando isso é alcançado, aparece a marca do corte significativo sofrido na carne, mas transliterado no ato da escrita de um Nome-autor-de-obra, — termo

agujero en el saber dibujado por la Letra, dice Lacan, es lo que permite que este sea litoral entre real y simbólico. “Tachadura de ninguna huella que esté de antemano, es lo que hace tierra del litoral. *Litura* pura, es lo literal. Producirla es reproducir esa mitad sin par por la que subsiste el sujeto. Tal es la hazaña de la caligrafía”.⁵²

Entre saber y goce el litoral de la letra es el destino de castración del sujeto que, en su relación con el saber inconsciente, trae inscrito bajo el cuero cabelludo, tal como el mensajero de la antigüedad, su sentencia de muerte, al mismo tiempo que es por su boca como llega la noticia de la vida. El mensajero/sujeto nada sabe sobre la inscripción, rasgo unario inscrito en el cuerpo sellando su destino. Ese pequeño fragmento de escritura que el sujeto cargó –objeto *a*, letra– lo incita a la escritura en un lugar vacío, donde se espera una obra acabada. Cuando eso se alcanza, aparece la marca del corte significativo sufrido en la carne, pero transliterado en el acto de la

⁵² Lacan, Jacques. *Lituraterra*. In: _____ . *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 21.

Lacan, Jacques. *Lituraterra*. In: _____ . *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 21. [Lacan, Jacques. *Lituratierra*. Trad. Graciela Esperanza y Guy Torbas. *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2012. p. 24-25].

referente ao estilo de cada autor que, por sua singularidade, designa-o no texto lido, mesmo sem assinatura formal. Assim, por exemplo, uma Clarice, um Joyce, um Guimarães Rosa, um Machado de Assis, um Freud, um Lacan são reconhecidos por seu estilo de escrita.

36. Nome-autor-de-obra, portanto, refere-se à escrita autoral, sublinha a singularidade de um sujeito possibilitando uma nomeação pública, distinta da que se deu no privado da família e, muitas vezes, produzindo um efeito de nomeação primordial, como é o caso, por exemplo, em James Joyce.

37. Na aula de 11 de maio de 1976, do Seminário *Le Sinthome*⁵³, Lacan afirma que Joyce, ao escrever sua obra, renodula seu psíquico produzindo, assim, uma escrita com valor de ego. Desse modo, o autor constrói seu próprio enigma para que os interessados o decifrem por mais de trezentos anos: Joyce, o sinthoma (*le symptôme*) ou o santo-homem (*sinthome* ou *saint-homme*).

escritura de un Nombre-autor-de-obra, término referido al estilo de cada autor que, por su singularidad, lo designa en el texto leído, incluso sin firma formal. Así, por ejemplo, una Lispector, un Joyce, un Guimarães Rosa, un Machado de Assis, un Freud, un Lacan, son reconocidos por su estilo de escritura.

Nombre-autor-de-obra se refiere, así, a la escritura autoral, subraya la singularidad de un sujeto posibilitándole un nombre público, distinto del que recibió en lo privado de la familia y, muchas veces, produciendo, como en el caso de James Joyce, un efecto de nominación primordial.

En la clase del 11 de mayo de 1976, en el Seminario *Le Sinthome*⁵³, Lacan afirma que Joyce al escribir su obra renodula su psique y produce, así, una escritura con valor de *yo*. De ese modo, el autor construye su propio enigma para que los interesados lo descifren por más de trescientos años: Joyce, el sinthome (*le symptôme*) o el santo-hombre (*sinthome* o *saint-homme*).

⁵³ Lacan, Jacques. *O Seminário, livro 23: O Sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

Lacan, Jacques. *O Seminário, livro 23: O Sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. [Jacques, Lacan. *El Seminario, libro 23. El sinthome*. Traducción de Nora A. González. Buenos Aires: Paidós, 2996].

38. Em *Finnegans Wake*, sua obra fundamental, Joyce nos mostra o que é seu *sinthoma* puro: a relação à linguagem reduzida ao *sinthoma*, letra a letra até a perda do sentido. Por isso Joyce *é* o *sinthoma*. Ele não o porta, mas *faz* o *sinthoma*. Por esse escrito, pode ser lido sem ser compreendido. Ele é um verdadeiro artífice da linguagem: decompõe as palavras até reduzi-las ao seu osso. A letra sustenta sua produção, privilegiando o gozo ao invés do sentido. Privilegiar o gozo no lugar do sentido significa experimentar e/ou levar alguém a experimentar para além da capacidade de encontrar a forma certa para expressar uma ideia, fazer comparecer do lado do outro o mesmo estado de reflexão que convoca a posição do sujeito em sua fantasia, levando-o a despojar-se de seus pré-conceitos e deixar-se “olhar” pela obra em questão.
39. O inconsciente estruturado como uma linguagem, o *sinthoma* que condiciona a *alíngua* é, em Joyce, algo que se apresenta com valor de linguagem, com a mesma potência. Gozar da língua é o que este escritor sabe fazer como ninguém: *jouir*, *jouissance*, *joyce-sens*, lembra-nos Lacan.
40. Joyce produz a desconstrução do sentido *colado* à
- En *Finnegans Wake*, su obra fundamental, Joyce nos muestra lo que es su *sinthome* puro: la relación con el lenguaje reducida al *sinthome*, letra a letra hasta la pérdida de sentido. Por eso Joyce *es* el *sinthome*. Él no lo porta, sino *hace* el *sinthome*. Por ese escrito puede ser leído sin ser comprendido. Él es un verdadero artífice del lenguaje: descompone las palabras hasta reducirlas a su hueso. La letra sostiene su producción, privilegiando el goce en lugar del sentido. Privilegiar el goce en vez del sentido significa experimentar o llevar a alguien a experimentar más allá de la capacidad de encontrar la forma adecuada para expresar una idea, permitir que comparezca del lado del otro el mismo estado de reflexión que convoca su posición de sujeto en su fantasía, llevándolo a despojarse de sus prejuicios y a dejarse “ver” por la obra en cuestión.
- El inconsciente estructurado como un lenguaje, el *sinthome* que condiciona *lalengua* es, en Joyce, algo que se presenta con valor de lenguaje, con la misma potencia. Gozar de la lengua es lo que este escritor sabe hacer como nadie: *jouir*, *jouissance*, *Joyce-sens*, recuerda Lacan.
- Joyce produce la desconstrucción del sentido

língua inglesa para extrair dessa operação o gozo que lhe convém. Sua obra se sustenta como o que lhe confere um nome — seu *sinthome*⁵⁴ — marca indelével da inscrição de seu nome na cultura.

41. Para a psicanálise, o sintoma não é a única resposta que o inconsciente pode dar enquanto efeito de sentido. Nessa direção orientou-se a teoria lacaniana quando apontou a arte como algo que pode ser investigado pela via do *sinthoma*. A arte produz o vazio parasitado pelo gozo e ela, especialmente a literária, contribui para a psicanálise no sentido de uma mostraçõ do que ocorre no inconsciente. O psicanalista aprende com o artista que, para liberar o gozo represado no simbólico, é necessário não recusar a verdade como causa. Esta surge quando o saber (simbólico) rateia, pois, em sendo real, a verdade é velada pelo Belo. Quando um artista consegue produzir esse efeito siderante da produção do Belo, seu objeto, acolhido e reconhecido socialmente, alcança o valor de obra e é elevado à dignidade de objeto privilegiado que, em psicanálise, nomeamos como *das Ding*, a coisa perdida. Esta que do real padece de

pegado a la lengua inglesa para extraer de esta operación el goce que a él le conviene. Su obra se sostiene como lo que le da un nombre —su *sinthome*⁵⁴— marca indeleble de la inscripción de su nombre en la cultura.

Para el psicoanálisis, el síntoma no es la única respuesta que el inconsciente puede dar como efecto de sentido. En esa dirección se orientó la teoría lacaniana cuando señaló al arte como algo que puede investigarse por la vía del *sinthome*. El arte produce el vacío parasitado por el goce y, especialmente en la literatura, contribuye con el psicoanálisis en el sentido de mostrar algo que ocurre en el inconsciente. El psicoanalista aprende con el artista que para liberar el goce represado en lo simbólico, es necesario no rehusar la verdad como causa. Esta surge cuando el saber (simbólico) ratea, pues tratándose de lo real, la verdad es velada por lo Bello. Cuando un artista logra producir ese efecto anonadante de producción de lo Bello, su objeto acogido y reconocido socialmente alcanza el valor de obra y es elevado a la dignidad de objeto privilegiado que, en psicoanálisis, llamamos *das Ding*, la cosa

⁵⁴ Sinthome – forma antiga de escrever *sintoma* que data de 1503.

Sinthome –forma antigua que data de 1503 de escribir en francés *sintoma*–.

significante e deixa-nos, portanto, sem palavras e siderados. Esta é uma primeira definição para o destino da pulsão enquanto sublimação.

42. Os escritores, e sobretudo os poetas, são “artesãos” que produzem o objeto *a*, elemento precioso da teorização lacaniana. Este objeto é implícito ao vazio que se mostra pelo fato de se instrumentalizar a língua, que faz *sinthoma*.

43. Uma obra elevada à condição de produção artística evidencia o contorno do vazio ocupado pelo furo que é o objeto *a*. Toda a criação de uma obra de arte gira em torno deste objeto.

44. Um significante quando em estado puro, isolado, nada transmite. Necesita estar encadeado a outro (ou outros) para transmitir algo. Quanto mais um significante estiver funcionando como letra, mais ele nos trará o efeito de significância tão fundamental à produção poética.

45. Devido à importância das sequências de raízes que resultam no termo *Lituraterre* proposto por Lacan, vamos nos basear na explicação dada em seu Seminário (1971) intitulado *Deum discurso que não seria do semblante*,

perdida. Esta que de lo real padece el significante y, por eso, nos deja sin palabras y anonadados. Esta es una primera definición para la sublimación como destino de la pulsión.

Los escritores, y sobre todo los poetas, son “artesanos” que producen el objeto *a*, elemento precioso de la teorización lacaniana. Este objeto es implícito al vacío que se muestra por el hecho de instrumentalizar la lengua, que hace *sinthome*.

Una obra elevada a la condición de producción artística evidencia el contorno del vacío ocupado por el agujero que es el objeto *a*. Toda la creación de una obra de arte gira alrededor de ese objeto.

Un significante cuando está en estado puro, aislado, nada transmite. Necesita encadenarse a otro (u otros) para transmitir algo. Mientras más funcione como letra un significante, más nos traerá ese efecto de significancia que es fundamental en la producción poética.

Considerando la importancia que tienen las consecuencias del uso del término *Lituraterre* proposto por Lacan, vamos a basarnos en la explicación que da en la clase del 12 de mayo de su Seminario (1971) titulado *De*

inédito, aula de 12 de maio⁵⁵ Lacan situa seu termo a partir do *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*, de Alfred Ernout e Antoine Meillet.⁵⁶

46. Ele nos pede para procurar em *lino*, *litura*, e depois em *liturarius*. Diz-nos que este termo nada tem a ver com *littera* (a letra). A raiz latina *lino* vai originar *litura*, com o sentido de cobertura, bem como rasura. Daí vai surgir *liturarius* que quer dizer um escrito com rasuras. A partir deste último termo Lacan cunhará *lituraterre*. Este termo advém do desenvolvimento teórico que Lacan fez sobre James Joyce, quando este foi de *letter* (letra) a *litter* (porcaria) para mostrar que a linguagem, e o que esta produz do semblante, não encerra todo o valor do escrito. Há um litoral que separa estes dois territórios, e é nela que mora a letra. Ela é real e se apresenta no escrito. A linguagem que está na rede de significante é abordada

un discurso que no fuera del semblante.⁵⁵ Lacan situa su vocablo a partir del *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*, de Alfred Ernout y Antoine Meillet.⁵⁶

Nos pide que busquemos en *lino*, *litura*, y después en *liturarius*. Nos dice que este término no tiene nada que ver con *littera* (la letra). La raíz latina *lino* originará *litura*, en el sentido de cobertura, así como de tachadura. De allí va a surgir *liturarius* que quiere decir, un escrito con tachaduras. A partir de este último término Lacan acuñará *lituraterre*. Este término proviene del desarrollo teórico que Lacan hizo sobre James Joyce, cuando este fue de *letter* (letra) a *litter* (basura) para mostrar que el lenguaje y lo que este produce de semblanza, no abarca todo el valor de lo escrito. Hay un litoral que separa estos dos territorios, y es allí donde se localiza la letra. Ella es real y se presenta en lo escrito. El lenguaje que está en la red de significante se aborda

⁵⁵ Lacan, Jacques. *De um discurso que não seria de semblante*, inédito, aula de 12 de maio de 1971.

Lacan, Jacques. *De um discurso que não seria de semblante*, inédito, aula de 12 de maio de 1971. [Lacan, Jacques. *El Seminario, libro 18. De un discurso que no fuera del semblante*. Traducción de Nora A. González. Buenos Aires: Paidós, 2009].

⁵⁶ Idem.

Ídem.

simbolicamente. A letra é um instrumento que permite a escrita de um discurso. No entanto, por sua matéria real, ela resiste à sua mensagem.

47. Na tradução para o português, o termo *lituraterre* perde as digressões de origem. Na explicação escrita do termo *lituraterre*, Lacan ressaltou o jogo da palavra que permite fazer chiste, chamando-nos a atenção para o fato do que aí se trata: “a aliteração nos lábios, a inversão no ouvido”.⁵⁷

VII. O FAZER LITERÁRIO E SUAS RELAÇÕES COM O INCONSCIENTE OU O ESCRITOR/ARTISTA, SEU AMOR E SUA CRIAÇÃO

1. O artista é alguém que elabora uma nova realidade fora do princípio de realidade que rege a fixidez do sintoma e da neurose. Ele constrói seu objeto elevado à dignidade da coisa perdida, objeto inconsciente, impossível de conhecer.

simbolicamente. La letra es un instrumento que permite la escritura de un discurso. Sin embargo, por su materia real, resiste a su mensaje.

En la traducción al portugués, el término *lituraterre* pierde las digresiones de origen. En la explicación escrita del término *lituraterre*, Lacan resaltó el juego de palabras que permite el chiste, y señala el hecho de que allí se trata de que: “la transposición de letras recae en los labios, la inversión en el oído”.⁵⁷

VII. EL QUEHACER LITERARIO Y SUS RELACIONES CON EL INCONSCIENTE O EL ESCRITOR/ARTISTA, SU AMOR Y SU CREACIÓN

El artista es aquel que, fuera del principio de realidad que rige la fijación del síntoma y de la neurosis, elabora una nueva realidad. Construye su objeto elevado a la dignidad de la cosa perdida, objeto inconsciente, imposible de conocer.

⁵⁷ Lacan, Jacques. *Lituraterra*. In: _____. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 15.

Lacan, Jacques. *Lituraterra*. In: _____. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 15. [Lacan, Jacques. *Lituratierra*. Trad. Graciela Esperanza y Guy Torbas. In: *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós. 2012. p. 9].

2. Passar ao ato de criação é fazer de si mesmo o objeto, e não pensar para agir na construção do lugar que é a obra, onde o sujeito pode se escrever como objeto/obra. É esse o sentido real da arte. E se o ato de criação se opõe ao de obra é porque esta se coloca, antes de tudo o que virá, como ficção no lugar da verdade.

3. O amor toma emprestado no mundo um objeto para ser seu depositário. É disso que é feita sua impossibilidade, já que o amor é uma miragem duplicada que encontra uma pequena ancoragem sobre o corpo. Quando se ama, o que é suposto saber sobre o desejo (sexual) é insuficiente para dar conta do enigma proposto pelo objeto que causa interesse, pois o que nele pode-se ver não dá a resposta sobre o que sobredeterminou aí um olhar. Há aqui algo in-visível, traumatismo da própria constituição do sujeito, momento em que se é receptor de um olhar desconhecido. Será preciso conquistar seu próprio olhar para que o sujeito possa ver-se apartado do que lhe causa sideração.

4. Trata-se de ultrapassar as amarras da rede de significantes indo em direção ao vazio da criação, que é invenção de um olhar não especularizado no espelho do semelhante, impossível semblante do ser. Esta é a escrita

Passar al acto de creación es hacer de sí mismo el objeto, y no pensar para actuar en la construcción del lugar que es la obra, donde el sujeto puede escribirse como objeto/obra. Ese es el sentido real del arte. Si el acto de creación se opone al de la obra es porque esta se coloca, antes de todo lo que vendrá, como ficción en el lugar de la verdad.

El amor toma prestado del mundo un objeto para ser su depositario. De eso está hecha su imposibilidad, ya que el amor es un espejismo duplicado que encuentra en el cuerpo su pequeña ancla. Cuando se ama, lo que es el supuesto saber sobre el deseo (sexual) es insuficiente para dar cuenta del enigma propuesto por el objeto que causa interés, pues lo que en él puede verse no da la respuesta sobre lo que sobredeterminó allí una mirada. Hay aquí algo invisible, traumatismo de la propia constitución del sujeto, momento en el que se es receptor de una mirada desconocida. Es necesario que el sujeto conquiste su propia mirada para que pueda verse apartado de lo que le causa anonadación.

Se trata de superar las ataduras de la red signficante dirigiéndose al vacío de la creación, que es invención de una mirada no especular en el espejo del semejante, imposible semblanza del ser. Esta es la

- do invisível, quando o significante não transmite senão uma significância sem nenhum significado. É preciso crer no que não pode ser compreendido, “ver” quando nada é visível, “ouvir” o silêncio da pulsão, fazer a travessia do abismo entre saber e crer para chegar à vontade que articula receptor e emissor: o sujeito recebendo do Outro sua própria mensagem, invertida.
5. O que motiva a criação é a falta-a-ser do sujeito, isto é, o fato de cada um ser um vazio com um envoltório. Este vazio é vivido como castração, perda que funciona como motor, através da angústia para a criação.
 6. O neurótico cria seu objeto a partir do vazio para contê-lo, para dar-lhe um lugar. Lacan oferece-nos uma fórmula para isso: $a-\varphi$ e apresenta o $(-\varphi)$ como o que equivaleria ao sujeito encarnado. Esta fórmula da criação apresenta, ao fundo, a castração.
 7. No entanto, uma obra literária é arte – mesmo que a isto possa resistir – se, ao invés de se tornar o significante com valor de verdade, ela for tratada como objeto.
 8. “Existe um descompasso entre o escrito e o ato; entre a aparência do que está escrito e o que é colocado em ato por aquele que escreve ou por aquele que

escritura de lo invisible, cuando el significante no transmite sino una significancia sin ningún significado. Es necesario creer en lo que no puede comprenderse, “ver” cuando nada es visible, “oír” el silencio de la pulsión, atravesar el abismo entre saber y creer para llegar a la voluntad que articula receptor y emisor: el sujeto recibiendo del Otro su propia imagen invertida.

Lo que motiva la creación es la falta-de-ser del sujeto, es decir, el hecho de que cada uno es un ser vacío con una envoltura. Este vacío es vivido como castración, pérdida que funciona como motor a través de la angustia para la creación.

El neurótico crea su objeto a partir del vacío para contenerlo y darle un lugar. Lacan nos ofrece una fórmula para eso: $a-\varphi$, y presenta el $(-\varphi)$ como lo que equivaldría al sujeto encarnado. Esta fórmula de la creación presenta, en el fondo, la castración.

Sin embargo, una obra literaria es arte –aunque a ello pueda resistirse– si en vez de hacerse significativa con valor de verdad, es tratada como objeto.

“Hay un desfasaje entre lo escrito y el acto, entre la apariencia de lo que está escrito y lo que se coloca en acto por aquel que escribe o lee”.⁵⁸ Escribir y leer son

lê”.⁵⁸ Escrever e/ou ler são atividades que convocam a fantasia – isto é, não podem ocorrer sem que a fantasia opere fornecendo os elementos que sustentam o sujeito na sua relação com o inconsciente. Mas não é só disso que se trata. É também do agenciamento do real do ato (de escrever e ler). Disso que articula coisas distintas (o corpo e a percepção deste). Pois o corpo sexuado, erotizado pelas palavras que o animam, evidencia um impossível no ato da escrita à medida que os ditos escritos brotam do gesto e colocam em questão o que não pode se escrever (o real do corpo). O escritor vive um paradoxo marcado pelo assentimento dado à escrita, qual seja: conjuga a dimensão de sua mortalidade física com a promessa de imortalidade de sua obra. A vida pode concluir-se, então, numa escrita que se eterniza.

actividades que convocan la fantasia, es decir, que no pueden ocurrir sin que opere la fantasía proporcionando los elementos que sostienen al sujeto en su relación con el inconsciente. Pero no se trata solo de eso, sino también de la tramitación de lo real del acto (de escribir y leer), de eso que articula cosas distintas (el cuerpo y su percepción). Pues el cuerpo sexuado, erotizado por las palabras que lo animan, hace evidente un imposible en el acto de la escritura en la medida en que los dichos escritos brotan del gesto y ponen en jaque lo que no puede escribirse (lo real del cuerpo). El escritor vive una paradoja marcada por el asentimiento de la escritura que consiste en conjugar la dimensión de su mortalidad física con la promesa de inmortalidad de su obra. La vida, entonces, puede concluirse en una escritura que se eterniza.

9. O real desexualizado, o que Freud chamou *instinto*, está presente enquanto pura necessidade de preservação da vida como imortal. Mas a vida subjetiva depende da pulsão enquanto Pulsão de Morte porque, perene e insistente, garante que haja perda, que o objeto do qual se trata na

Lo real desexualizado, que Freud llamó *instinto*, está presente como pura necesidad de preservación de la vida como imortal. Pero la vida subjetiva depende de la pulsión como Pulsión de Muerte porque, perenne e insistente, garantiza la pérdida; que el objeto del que se trata en el

⁵⁸ Lacan, Jacques. *Écriture et sexuation, Scilicet*, nº 6/7, Paris : Seuil, 1976. p. 343.

Écriture et sexuation, Scilicet, nº 6/7, Paris : Seuil, 1976. p. 343. [Traducido del portugués].

- manutenção do desejo seja um objeto que não pode ser tomado e consumido por nenhuma necessidade.
10. Instala-se, assim, entre o sujeito e seu Outro, um erotismo que gira em torno do gozo de escamoteação da falta. A perda do mito da imortalidade no nascimento do sujeito como falante mostra que a vida sexuada é marcada pela morte.
11. Há uma distância entre o que move a alguém ao ato de escrever e o que este alguém consegue colocar sobre uma folha de papel. Quem lê reconhece no escrito o que o torna diferente. Ao mesmo tempo, dá-se conta de algo familiar que lhe retorna quando se identifica com o texto lido.
12. A causa do prazer da leitura está na cena inconsciente da fantasia, já que é nela que se encontram os pontos de identificação com o que é apresentado no escrito. Esse lugar onde aquele que lê, movido pela sua própria fantasia, se aproxima daquele que escreve, podemos nomear como lugar privilegiado, borda inventada sobre uma superfície para o confronto com o real da escrita que tanto o escritor quanto o leitor desconhecem.
13. O escritor não sabe a causa de seu ofício. Ele desconhece o motivo da sua arte produzir efeitos de transferência nos demais. Seu ato cria uma obra para tentar superar a finitude do corpo, o
- mantenimiento del deseo sea un objeto porque no puede ser tomado y consumido por ninguna necesidad.
- Así, se instala entre el sujeto y su Otro un erotismo que gira alrededor del goce que escamotea la falta. La pérdida del mito de inmortalidad en el nacimiento del sujeto como hablante muestra que la vida sexuada está marcada por la muerte.
- Hay una distancia entre lo que mueve a alguien al acto de escribir y lo que ese alguien logra colocar sobre una hoja de papel. Quien lee reconoce en lo escrito aquello que lo hace diferente. Al mismo tiempo se da cuenta de algo familiar que le retorna cuando se identifica con el texto leído.
- La causa del placer de la lectura está en la escena inconsciente de la fantasía, ya que es en ella que se encuentran los puntos de identificación con lo que se presenta en lo escrito. Ese lugar donde el que lee, movido por su propia fantasía se acerca al del que escribe, lo podemos referir como lugar privilegiado, borde inventado en una superficie para confrontarse con lo real de la escritura que tanto el lector como el escritor desconocen.
- El escritor no sabe la causa de su oficio. Desconoce el motivo por el cual su arte produce efectos de transferencia en los demás. Su acto crea una obra para intentar superar la finitud de su cuerpo, el

embarço da morte. Escrever tem o valor inestimável de inventar um outro lugar, ponto de inserção e também cicatriz de uma representação que falta, prescindindo do corpo físico e contando apenas com o corpo significante.

14. Esta separação entre o corpo real e o corpo simbólico cria um espaço vazio onde a letra vem se inscrever. Lacan já teria dito que é a posição subjetiva – na qual alguém se reconhece no que convém chamar de “corpo da linguagem ocupando o corpo real” – que encarna a função de objeto da pulsão. O que neste tem valor de objeto *a*, objeto causa de desejo, é o que cai do sujeito em angústia, relegado ao lugar de não-ser. É, pois, esse ponto de acossamento causado pela angústia o que leva o escritor ao seu ato.

15. A separação entre o corpo real e o corpo da linguagem cava o buraco recoberto pela fantasia. É a este vazio que um sujeito se identifica. Os elementos mediadores são os dois objetos pulsionais, *olhar* e *voz*, que articulam o real do objeto impossível à realidade da fantasia. Articulam, então, o que não é significante ao campo dos significantes. A causa da escrita é um vazio interior intrassubjetivo, que não encontra representação no mundo dos objetos perceptíveis. Este buraco interno ao pensamento

embarazo de la muerte. Escribir tiene el valor inestimable de inventar otro lugar, punto de inserción y, también, cicatriz de una representación que falta, prescindiendo del cuerpo físico y contando solo con el cuerpo significante.

- La separación entre el cuerpo real y el cuerpo simbólico crea un espacio vacío donde la letra se inscribirá. Lacan ya había expresado que la posición subjetiva –en la cual alguien se reconoce en lo que conviene llamar “cuerpo del lenguaje ocupando el cuerpo real”– es la que encarna la función de objeto de la pulsión. Lo que en este tiene valor de objeto *a*, objeto causa de deseo, es lo que cae del sujeto en angustia, relegado al lugar de no-ser. Así, es ese punto de acosamiento causado por la angustia lo que lleva al escritor a su acto.

- La separación entre el cuerpo real y el cuerpo del lenguaje cava el agujero recubierto por la fantasía; el sujeto se identifica con este vacío. Los elementos mediadores son los dos objetos pulsionales, *mirada* y *voz*, articuladores de lo real del objeto imposible con la realidad de la fantasía; así, articulan lo que no es significante al campo de los significantes. La causa de la escritura es un vacío interior intrasubjetivo que no encuentra representación en el mundo de los objetos perceptibles. Este agujero

- agencia a busca das palavras que mais se aproximam desta experiência de vazio; a escolha dos modos de dizer é orientada pela articulação das cadeias significantes a partir da letra em instância no inconsciente.
16. O inconsciente, estruturado como uma linguagem, engancha-se no corpo pelo viés da pulsão invocante, conjugada ao olhar. Este se apresenta como “dado a ver” sem que o vejamos, já que ele está aquém do que pode ser capturado como imagem refletida no espelho. Somos “olhados” antes de vermos; primeiro somos um objeto composto pelas diversas partes do nosso corpo.
17. A ação da palavra promove a projeção do sujeito para a tela emoldurada do Outro, de onde ele é visto ver-se ultrapassando seu próprio investimento autoerótico. O narcisismo primordial, matriz do eu, é o lugar, o ponto de partida onde o olhar é a voz que nomeia fixando o sujeito numa imagem unificada a partir de sons, fonemas formadores das partes do corpo. O corpo é uma imagem acústica que brilha e ancora o ser (perdido) do sujeito numa superfície onde nem tudo se reflete. O objeto *a* que foi arrancado antes da formação da imagem especular não é nem simbólico, nem imaginário. Não é audível, nem visível, é não-representado, não reflexivo. Ele é apenas movimento que introduz
- interno al pensamiento tramita la búsqueda de las palabras que más se acercan a esta experiencia de vacío; la elección de los modos de decir está orientada por la articulación de las cadenas significantes a partir de la letra en instancia en el inconsciente.
- El inconsciente, estructurado como un lenguaje, se engancha en el cuerpo por el sesgo de la pulsión invocante, conjugada a la mirada. Este se presenta como “dado a ver” sin que lo veamos, por estar de este lado de lo que puede ser capturado como imagen reflejada en el espejo. Somos “mirados” antes de vernos, primero somos un objeto compuesto por las diversas partes de nuestro cuerpo.
- La acción de la palabra promueve la proyección del sujeto hacia la pantalla enmarcada del Otro desde donde él es visto verse excediendo su propio investimento autoerótico. El narcisismo primordial –matriz del yo– es el lugar, el punto de partida donde la mirada es la voz que nombra fijando al sujeto a una imagen unificada a partir de sonidos, fonemas formadores de las partes del cuerpo. El cuerpo es una imagen acústica que brilla y ancla al ser (perdido) del sujeto en una superficie donde no todo se refleja. El objeto *a*, que fue arrancado antes de la formación de la imagen especular, no es ni simbólico ni imaginario. No es audible, ni visible, es no representado, ni

atividade na passividade.

18. O Objeto *a* como causa do desejo pode vir representado sob a forma de um olhar que se manifesta de variados modos. Mas o olhar do outro também pode provocar angústia. O que se dá nessas situações?

19. No jogo especular algo deixa de funcionar. O espelho não envolve uma imagem plena, e sim um olhar vazio que invade e ameaça. Nesses casos a imagem não barra o olhar, mas deixa-o a mostra; daí o horror que surge no sujeito. É nessa desorganização visual, o que deveria estar fora da realidade porque real, retorna invadindo-a. Nesse caso, o objeto toma o lugar de um olhar observador e aniquilante, que angustia.

20. Diante a folha em branco o escritor experimenta uma angústia. Alguns escritores utilizam-se da escrita como uma alternativa de estabelecer um anteparo entre eles e o Outro, invasor e causa de sua angustia. Existe distinção entre ler o texto e fazer análise crítica do mesmo. Se uma obra se presta à finalidade estética, uma delas é a do estilo, quer dizer, “uma metáfora, uma equação entre a intenção literária e a estrutura

reflexivo. Es solo movimiento que introduce actividad en la pasividad.

El objeto *a* como causa del deseo puede venir representado en la forma de una mirada que se manifiesta de varias maneras. Pero la mirada del otro también puede provocar angustia. ¿Qué es lo que sucede en esas situaciones?

En el juego especular algo deja de funcionar. El espejo no envuelve una palabra plena, sino una mirada vacía que invade y amenaza. En esos casos la imagen no detiene la mirada, por el contrario, la muestra, y esto le causa horror al sujeto. Es en esa desorganización visual que lo que debería estar fuera de la realidad por ser real retorna invadiéndola. En ese caso, el objeto toma el lugar de una mirada observadora y aniquiladora que angustia.

Ante la hoja en blanco el escritor experimenta angustia. Algunos escritores se valen de la escritura como alternativa para establecer una forma de protección entre ellos y el Otro, invasor y causa de su angustia. Existe una diferencia entre leer el texto y hacer un análisis crítico de este. Si una obra tiene fines estéticos, uno de ellos será el estilo, es decir, “una metáfora, una ecuación entre la intención literaria y la estructura

- carnal do autor”⁵⁹.
21. Quando nos debruçamos sobre qualquer obra literária que mereça assim ser chamada, buscamos repetir o efeito produzido pelas primeiras leituras, isto é, um misto de gozo e surpresa com infinitas formas de se deparar com *o estranho* que há em cada um de nós. Há, portanto, tanto para o autor quanto para o leitor, o uso de processos inconscientes, antes recalcados, que permitem a elaboração/leitura o texto.
22. Em *Os escritores criativos e devaneios*,⁶⁰ texto freudiano do ano 1908, fica explicitado o método de criação do mundo através do brincar. A linguagem mantém a relação entre o que é a produção poética e o brincar infantil.
23. Nesse mesmo artigo, Freud

carnal del autor”⁵⁹.

Cuando nos sumergimos en una obra literaria que merezca tal denominación, buscamos repetir el efecto producido por las primeras lecturas, esto es, una mezcla de goce y sorpresa con infinitas formas de encontrarse con *lo extraño* [lo ominoso] que hay en cada uno de nosotros. Surgen, así, tanto en el autor como en el lector, procesos inconscientes, antes reprimidos, que permiten la elaboración/lectura del texto.

En *El creador literario y el fantaseo*,⁶⁰ texto freudiano de 1908, queda claro el método de creación del mundo a través del juego. El lenguaje mantiene la relación entre lo que es la producción poética y el juego infantil.

En ese mismo artículo,

⁵⁹ Barthes, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1953. p. 21.

Barthes, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1953. p. 21. [Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Traducción de Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI. 2011. p. 21].

⁶⁰ Freud, Sigmund. Os escritores criativos e devaneios. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 19ª. ed. V. IX. p. 149 – 158.

Freud, Sigmund. Os escritores criativos e devaneios. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 19ª. ed.V. IX. P. 149 – 158. [Freud, Sigmund. *El creador literario y el fantaseo*. Traducción de José L. Etcheverry. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993. IX. p. 127 - 147].

nos diz que o recurso à fantasia, presente em todo adulto, é um modo de resgatar algo do brincar na infância. Nas obras literárias, os escritores apresentam suas próprias fantasias elaboradas de modo tal que estas nos levam a gozar da fonte – também, para ele, escritor – de um prazer estético.

Freud nos dice que la fantasía como recurso presente en todo adulto, es un modo de rescatar algo del juego en la infancia. En las obras literarias, los escritores presentan sus propias fantasías elaboradas de modo tal que estas nos llevan a gozar de la fuente de un placer estético que también lo es para el escritor.

24. Portanto, as fantasias estão no centro do empuxo à criação literária. As linhas que se enlaçam organizando os pensamentos inconscientes constituem o processo mental que permite às fantasias terem um enredo temporalmente articulado, finalizando na produção poética ou na prosa. Passado, presente e futuro se enlaçam pelo desejo indestrutível que encontra, assim, uma vicissitude que não seja destruição, mas criação.

Por consiguiente, las fantasías están en el centro de lo que empuja a la creación literaria. Las líneas que se enlazan organizando los pensamientos inconscientes constituyen el proceso mental que les permite a las fantasías tener una trama temporalmente articulada, y que finalizan en la producción poética o en la prosa. Pasado, presente y futuro se enlazan por el deseo indestructible que encuentra, de esta forma, una vicisitud que no sea destrucción, sino creación.

25. ‘Criação’. Eis uma palavra que nos convoca ao trabalho com aqueles que se ocuparam em bem dizer (e bem fazer) com seu *sinthoma*. Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Machado de Assis podem ser nossos primeiros guias nessa pequena investigação sobre o fazer literário e suas relações com o inconsciente, a partir da literatura brasileira. A construção da escrita literária, embora guarde alguns pontos de aproximação com o percurso de uma análise, tem finalidades diferentes. Toda arte exige um

‘Creación’. He aquí una palabra que nos convoca al trabajo con aquellos que se ocuparon del bien decir (y bien hacer) con su *sinthome*. Clarice Lispector, Guimarães Rosa y Machado de Assis pueden ser nuestros primeros guías en esta pequeña investigación sobre el quehacer literario y sus relaciones con el inconsciente, a partir de la literatura brasileña. La construcción de la escritura, aunque se acerque en algunos puntos al recorrido de un análisis, tiene finalidades diferentes. Todo

- saber fazer, mas este não implica que, ao final, o artista saiba o que o leva a produzi-la; o mesmo acontece na literatura. O autor/artista sabe, da sua produção, o resultado com o qual se surpreende e, às vezes, é por ela ultrapassado. Isso talvez ajude a explicar porque uma obra pode afetar tantos, a despeito das sintomáticas serem tão distintas umas das outras.
26. A letra, enquanto pulsão, agencia a escrita da fantasia e o escritor tece sua obra em um trabalho de elaboração, de recriação da fantasia. Os personagens criados são reinvenção do sujeito-escritor.
27. Se o *sinthoma* vem provar a eficácia da linguagem sobre o corpo real, a escrita mostra que se pode gozar da letra em outro território além da fala, isto é, na folha/tela de um escrito.
28. CLARICE LISPECTOR: O QUE A LITERATURA PODE INSTRUIR À PSICANÁLISE.
29. Podemos dizer que Clarice é alguém que realmente promoveu seu discurso através da própria obra. Melhor seria dizer que seu estilo é “lâmina cortante”, isto é, que a dor (e o gozo) da leitura advém só depois que o fio da narrativa é atravessado, tal como uma navalha na carne. Seu estilo é o modo como desenvolve sua história, numa estrutura de ficção
- arte exige un saber hacer, pero este no implica que, al final, el artista sepa qué lo lleva a producirlo; lo mismo sucede en la literatura. El autor/artista sabe de su producción el resultado con el cual se sorprende y, a veces, queda por ella sobrepasado. Esto tal vez ayude a explicar por qué una obra puede afectar a tantos, a pesar de que las sintomáticas sean tan diferentes unas de las otras.
- La letra, como pulsión, tramita la escritura de la fantasía y el escritor teje su obra en un trabajo de elaboración, de recreación de la fantasía. Los personajes creados son reinvencciones del sujeto-escritor.
- Si el *sinthome* prueba la eficacia del lenguaje sobre el cuerpo real, la escritura muestra que se puede gozar de la letra en un territorio que va más allá del habla, es decir, en la hoja/tela de un escrito.
- CLARICE LISPECTOR: CÓMO LA LITERATURA PUEDE INSTRUIR AL PSICOANÁLISIS.
- Podemos decir que Clarice es alguien que realmente promovió su discurso a través de la propia obra. Mejor sería decir que su estilo es “lâmina cortante”, es decir, que el dolor (y el goce) de la lectura advienen solo después que es atravesado el hilo de la narrativa, tal y como una navaja en la carne. Su estilo es el modo cómo desarrolla su historia en una

em que a fantasia, que é a realidade mesma, explícita a vida subjetiva. Assim, pela via do romance, Clarice diz da dor de existir, sua versão de uma experiência real, em carne viva e voltada unicamente para o ato da escrita. Por que escrever dói? Porque escrever significa lançar-se ao *jogo dos significantes* no inconsciente, em outra cena, desprovida da imagem que o som das palavras e a entonação da voz dão ao que fala a um outro. Quando escrevemos, estamos sós, na escuridão e no vazio do eco das nossas vozes. É a alteridade que nos habita que “sopra” as palavras a serem escritas.

30. Clarice sabe disso. Ela reconta sua falta-a-ser em cada frase. A questão do ser, o drama da existência, está no coração da problemática de Clarice e é nesta busca desesperada que ela vai se decepcionando. Porque ao avançar no processo de elaboração de sua obra, vai se dando conta da impossibilidade de ser. E é não sendo, revelando-se contra a tirania do teórico, do sentido fácil, que ela chega a tocar seu lugar evanescente de sujeito, isto é, vai trançando o gozo da letra com o gozo do sentido, sem saber que esse movimento de escrita irá conduzi-la ao esvaziamento, nas

estrutura de ficção em la cual la fantasia, que es la realidad misma, explícita la vida subjetiva. Así, por la vía de la novela, Clarice dice del dolor de existir, su versión de una experiencia real, en carne viva y dirigida únicamente al acto de la escritura. ¿Por qué duele escribir? Porque escribir significa lanzarse al *juego de los significantes* en el inconsciente en otra escena, despojada de la imagen que el sonido de las palabras y la entonación de la voz le dan al que le habla a otro. Cuando escribimos estamos solos, en la oscuridad y en el vacío del eco de nuestras voces. Es la alteridad que nos habita la que “sopla” las palabras que serán escritas.

Clarice lo sabe. Ella recuenta en cada frase su falta-de-ser. La cuestión del ser, el drama de la existencia, está en el corazón de la problemática de Clarice y en esa búsqueda desesperada ella se va decepcionando; porque al avanzar en el proceso de elaboración de su obra se va dando cuenta de la imposibilidad del ser. Y es no siendo, rebelándose contra la tiranía de lo teórico, del sentido fácil, que llega a tocar su lugar evanescente de sujeto, es decir, que va trenzando el goce de la letra con el goce del sentido sin saber que ese movimiento de escritura la conducirá a vaciar las palabras de

palavras, de toda significação. Tal vez seja por isso, que ao final da sua obra, o texto é mais poético, ainda que de difícil leitura. Ao avançar no processo de elaboração de sua escrita, Clarice faz surgir o não-senso estrutural de sua posição de sujeito. É por aí que se pode mencionar certa evanescência, no momento em que sua escrita cinge o objeto que a causa. O pensamento de Clarice *se escreve* de modo a buscar acercar-se de sua verdade; o tempo de construção de sua obra é o tempo de escrita da letra de seu sinthoma: o tempo do sujeito Clarice. Seu romance é de ruptura do enunciado, narrativa descontínua tal como o fluxo dos pensamentos inconscientes. Ele começa em *Perto do coração selvagem*⁶¹, toma corpo em *A maçã no escuro*⁶² para atingir a violência, o impacto da criação em

toda significación. Tal vez por eso, al final de su obra, su texto es más poético aunque de difícil lectura. Al avanzar en el proceso de elaboración de su escritura, Clarice hace surgir un *sinsentido* estrutural en su posición de sujeto. Por ese camino se puede hablar de cierta evanescencia en el momento en que su escritura ciñe el objeto que la causa. El pensamiento de Clarice *se escribe* para buscar acercarse a su verdad; el tiempo de construcción de su obra es el tiempo de la escritura de la letra de su sinthome: el tiempo del sujeto Clarice. Su novela es de ruptura del enunciado, narrativa discontinua tal como el flujo de los pensamientos inconscientes. Comienza en *Perto do coração selvagem*,⁶¹ toma cuerpo en *A maçã no escuro*⁶² para alcanzar la violencia, el impacto de la creación

⁶¹ Lispector, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

⁶² Lispector Clarice, *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1992.

Lispector, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Lispector Clarice, *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1992.

A paixão segundo G.H.,⁶³ em que descreve de modo contundente a perda das identificações imaginárias e a defrontação com o real do desejo. Mas o que deseja Clarice, através de G. H.? Cito-a:

31. “A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu”.⁶⁴

32. Assim, os caminhos do desejo em direção ao real são evidenciados pela escrita desta autora, que sabe querer o que deseja e reconhece em seu fazer a função do desejo como

em *A paixão segundo G.H.*,⁶³ en la que describe de modo contundente la pérdida de las identificaciones imaginarias y el enfrentamiento con lo real del deseo. Pero, ¿qué es lo que desea Clarice a través de G.H.? La cito:

“La realidad es materia prima, el lenguaje es el modo en que voy a buscarla y no la encuentro. Pero es del buscar y no encontrar que nace lo que no conocía, y que instantáneamente reconozco. El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino vuelvo con las manos vacías. Pero vuelvo con lo indecible. Lo indecible solo se me podrá otorgar a través del fracaso de mi lenguaje. Solo cuando falla la construcción es que obtengo lo que ella no consiguió”.⁶⁴

Así, los caminos del deseo en dirección a lo real se evidencian por la escritura de esta autora que sabe querer lo que desea, y reconoce en su hacer la función del deseo como íntimamente

⁶³ Lispector, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Lispector, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998. *La versión de este fragmento y de los restantes correspondientes a la autora son de mi responsabilidad. Existen en castellano traducciones de los libros citados.

⁶⁴ Idem. p. 176.

Idem. p. 176.

intimamente relacionado à morte, à perda do sentido, ao vazio. Em *Via crucis do corpo*⁶⁵, Clarice exprime em palavras a dor de existir, em seguida; em *Uma aprendizagem*,⁶⁶ toma o absurdo como meio para o absoluto do desejo, sua radicalidade. O silêncio está na raiz da escrita, o abismo do não-senso é vertigem; as paixões humanas: o amor, o ódio, a ignorância são também as descritas por Lacan.

33. Em a *Via Crucis do corpo*,⁶⁷ contos de 1974, Clarice desnuda o erotismo feminino num momento em que a literatura brasileira encontrava-se entorpecida pelo regime militar. Nessa época, a grande maioria dos escritores brasileiros tinha dificuldades para criar suas ficções. Na vigência da tentativa de morte do desejo por decreto, Clarice explicita as vias pelas quais o desejo é indestrutível. Liberta da censura instituída, ela “pensa” e elabora através de suas personagens, dando curso às suas fantasias eróticas. É profanando o

relacionado a la muerte, a la pérdida del sentido, al vacío. En *Via crucis do corpo*,⁶⁵ Clarice expresa en palabras el dolor de existir, luego, en *Uma aprendizagem*,⁶⁶ toma lo absurdo como medio para lo absoluto del deseo, su radicalidad. El silencio está en la raíz de la escritura, el abismo del *sinsentido* es vértigo; Lacan también describirá las pasiones humanas: el amor, el odio, la ignorancia.

En el *Via Crucis do corpo*,⁶⁷ cuentos de 1974, Clarice desnuda el erotismo femenino en un momento en que la literatura brasileña se encontraba entorpecida por el régimen militar. En esa época, la gran mayoría de los escritores brasileños tenía dificultades para crear sus ficciones. En la vigencia del intento de muerte del deseo por decreto, Clarice deja explícitas las vías por las cuales el deseo es indestructible. Libre de la censura instituida, “piensa” y elabora a través de sus personajes, dándole

⁶⁵ Lispector, Clarice. *Via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Lispector, Clarice. *Via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

⁶⁶ Lispector, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Lispector, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

⁶⁷ Lispector, Clarice. *Via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Lispector, Clarice. *Via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

corpo pela escrita, corpo sintomático de dura escritura, que a autora “pega” as palavras como se objetos fossem, arrancando delas o que não é oferecido de saída:

34. “[...] minhas desequilibradas palavras são o luxo do meu silêncio. Escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio... Quero a palavra última que também é tão primeira que se confunde com a parte integral do real... A invenção do hoje é meu único meio de instaurar o futuro. Desde já é futuro, e qualquer hora é hora marcada. Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais.”⁶⁸

35. Sua experiência com a palavra fez de seu discurso uma exorbitância que explicita a realidade fantasística em que o sujeito da ação é levado a despojar-se do sentido, a abandonar suas identificações imaginárias até

curso a sus fantasías eróticas. Es profanando el cuerpo por la escritura, cuerpo sintomático de dura escritura, que la autora “toma” las palabras como si fueran objetos y les arranca lo que, de entrada, no ofrecerían:

- “[...] mis desequilibradas palabras son el lujo de mi silencio. Escribo por profundamente querer hablar. Aunque escribir solo me esté dando la gran medida del silencio... Quiero la palabra última, que también es tan primera que se confunde con la parte integral de lo real... La invención del hoy es mi único medio de instaurar el futuro. Desde ya es futuro, y cualquier hora es hora acordada. ¿Qué mal hay en sin embargo apartarme de la lógica? Estoy lidiando con la materia prima. Estoy detrás de lo que está detrás del pensamiento. Inútil querer clasificarme: yo simplemente me escabullo no dejando, el género ya no me atrapa más.”⁶⁸

- Su experiencia con la palabra hizo de su discurso una exorbitancia que explicita la realidad de la fantasía en la que el sujeto de la acción es llevado a despojarse del sentido, a abandonar sus identificaciones imaginarias

⁶⁸ Lispector, Clarice. *Água viva*. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 12-13.

Lispector, Clarice. *Água viva*. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 12-13. [Mi traducción].

- chegar ao “osso” da letra.
36. “Com efeito, é pelo fato de todo significante, do fonema à frase, poder servir de mensagem cifrada (pessoal, dizia o rádio durante a guerra) que ele se destaca como objeto e que descobre o ser ele que faz com que no mundo, no mundo do ser falante, haja o UM, isto é, o elemento, o *stoikeion* do grego.”⁶⁹
37. Atando e desatando nós de significantes, na tentativa de capturar a letra, Clarice tece sua obra. Sua escrita avizinha à vida porque se inscreve no ato, no improvisado de um discurso que se caracteriza pela busca de uma neutralidade ativa, tal como um psicanalista na direção do tratamento. O tempo da narrativa é construído com a lógica de uma temporalidade outra: o narrador é também personagem, aquele que conta é contado na história. E o que se conta no contado é o encontro com o real, um acontecimento na busca de ruptura entre palavra e coisa, o que, efetivamente, Clarice não deixava de afirmar que buscava:
38. “Preciso ficar isenta de mim

hasta llegar al “hueso” de la letra.

“En realidad, puesto que todo significante, del fonema a la frase, puede servir de mensaje cifrado (mensaje personal, decía la radio durante la guerra), se desprende como objeto y se descubre que es él el que hace que en el mundo, mundo del ser hablante, haya Uno, es decir, elemento, el *στοιχείον* del griego.”⁶⁹

Atando y desatando nudos de significante, en el intento de capturar la letra, Clarice teje su obra. Su escritura se aproxima a la vida porque se inscribe en el acto, en lo improvisado de un discurso que se caracteriza por la búsqueda de una neutralidad activa, tal como un psicoanalista en la dirección del tratamiento. El tiempo de la narrativa se construye con la lógica de otra temporalidad: el narrador es también personaje, aquel que cuenta y es contado en la historia. Y lo que se cuenta en lo contado es el encuentro de lo real, un acontecimiento que busca la ruptura entre palabra y cosa, es eso lo que Clarice insistía en decir que buscaba:

“Necesito exentarme de mí

⁶⁹ Lacan, Jaques. *Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 24.

Lacan, Jaques. *Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 24. [Televisión. Traducción de Graciela Esperanza. En: Otros escritos. Paidós: Buenos Aires, 2012. p. 542]

para ver... O que os outros recebem de mim reflete-se, então, de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu... A outra – a incógnita e anônima – essa outra minha existência que era apenas profunda... Minha pergunta, se havia, não era: “quem sou”, mas “entre quais” eu sou.”⁷⁰

39. “Dá-me a tua mão: vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o *número dois* – entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato... por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço... nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio...”⁷¹

40. Entre a *verdade* que brota nas palavras e o saber que elas trazem deste lugar-morada do sujeito (o inconsciente), está a letra que marca o sujeito; “linha de mistério e fogo”,⁷² letra faltante

para ver... Lo que los otros reciben de mí se refleja, entonces, de regreso a mí y forma la atmósfera de lo que se llama: yo... La otra – la incógnita y anónima– esa otra mi existencia que era apenas profunda... Mi pregunta, si la había, no era: ‘quién soy’, sino ‘entre cuáles’ soy yo.”⁷⁰

“Dame tu mano: ahora voy a contarte como entré en lo inexpresivo que siempre fue mi búsqueda ciega y secreta. De cómo entré en aquello que existe entre el número uno y el *número dos*; entre dos notas de música existe una nota, entre dos hechos existe un hecho... por más que estén juntos, existe un intervalo de espacio... en los intersticios de la materia primordial está la línea de misterio y fuego que es la respiración del mundo, y la respiración continua del mundo es aquello que oímos y llamamos silencio...”⁷¹

Entre la *verdad* que brota en las palabras, y el *saber* que traen de este lugar-morada del sujeto (el inconsciente), está la letra que marca al sujeto; “línea de misterio y fuego”,⁷² letra hablante que le

⁷⁰ Lispector, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1964. p. 31 e 32.

⁷¹ Idem, p. 102.

⁷² Idem, *Ibidem*.

Lispector, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1964. p. 31 e 32.

Ídem, p. 102.

Ídem, *Ibidem*.

que dá orientação a todo e qualquer discurso. Ela é o que organiza (ao sujeito). A palavra se sustenta porque está referida à *verdade* do inconsciente e que, por ser o que é, é impossível de dizê-la toda.

41. É na enunciação de um discurso verdadeiro que se pode *entre-escutar* o jogo dos significantes, regido pelo referente real, que se faz letra. Foi assim que Clarice respondeu, quando lhe foi perguntado porque escrevia: “Não tem pessoas que cosem para fora? Eu coso para dentro”⁷³. “Já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com as palavras”⁷⁴.

42. “Escrevo sobretudo porque a vida é mortal mesmo antes de uma pessoa realmente morrer. Escrevo porque o que eu faria dessa onda de amor que às vezes existe em mim? Escrevo por amor?... Escrevo... o que mais poderia fazer se não escrevesse? Escrevo porque, se dói muito escrever, não escrever dói também e mais... Escrevo para saber porque nasci. E às vezes escrevo como quem dá de comer a mim e aos outros... ao escrever eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das

dará orientación a todo y cualquier discurso. Ella es lo que organiza (al sujeto). La palabra se sostiene porque está referida a la *verdad* del inconsciente y, por ser lo que es, es imposible decirla toda.

Es en la enunciación de un discurso verdadero que se puede *entre-escuchar* el juego de los significantes regido por el referente real que se hace letra. Fue así que respondió Clarice cuando le preguntaron por qué escribía: “¿No hay gente que cose para afuera? Yo coso para adentro”⁷³. “Ya que se ha de escribir, que al menos no se aplasten con las palabras”⁷⁴.

“Escribo sobre todo porque la vida es mortal incluso antes de que una persona realmente muera. Escribo porque ¿qué haría yo de esa ola de amor que a veces existe en mí? ¿Escribo por amor?... Escribo... ¿qué más podría hacer si no escribiera? Escribo porque, si duele mucho escribir, no escribir también duele, y más... Escribo para saber porqué nací. Y a veces escribo como quien da de comer a mí y a los otros... al escribir me doy las más inesperadas sorpresas. Y es a la hora de escribir que muchas veces estoy consciente de cosas de las cuales, siendo

⁷³ Waldman, Berta. *Clarice*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 7.

⁷⁴ Idem, *Ibidem*.

Waldeman, Berta. *Clarice*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 7.

Ídem, *Ibidem*.

quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia.”⁷⁵

43. Clarice escrevia sem querer saber o começo-meio-fim de seus romances e contos. Deixava que as palavras brotassem em livre associação, cercando o que ia dizer como numa análise, em que a verdade de um saber que não se sabe, “um saber que se baseia no significativo como tal”⁷⁶ que está por se dizer. Ela perseguia uma verdade que lhe escapava, mas que se tratava de continuar perseguindo para que pudesse seguir escrevendo: “enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever”⁷⁷. “Escrevo por motivo grave de *força-maior*, como se diz nos requerimentos oficiais, por *força-de-lei*”⁷⁸. A escrita era uma imposição da letra do *sinthoma*, imperativo categórico para que o sujeito Clarice

inconscientes, yo antes no sabía que sabía.”⁷⁵

Clarice escribía sin saber el inicio, medio, fin de sus novelas y cuentos. Dejaba que las palabras brotasen en libre asociación, cercando lo que iba a decir como pasa en un análisis, en el que la verdad de un saber que no se sabe, “un saber que tiene su soporte en el significativo como tal”⁷⁶ está por decirse. Ella perseguía una verdad que se le escapaba, pero que necesitaba seguir persiguiéndola para poder continuar escribiendo: “mientras yo tenga preguntas y no haya respuestas continuaré escribiendo”⁷⁷. “Escribo por motivo grave de *fuereza mayor*, como se dice en los requerimientos oficiales, por *fuerza de ley*”⁷⁸. La escritura era una imposición de la letra del *sinthome*, imperativo categórico para que el sujeto

⁷⁵ Idem, p. 13, 14, 15.

Ídem, p. 13, 14, 15.

⁷⁶ Lacan, Jacques. *O Seminário, livro 20: Mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1982, p. 192.

Lacan, Jacques. *O Seminário, livro 20: Mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1982, p. 192. [Lacan, Jacques, *El Seminario, libro 20: Aun*. Traducción de Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Bueno Aires: Paidós, 2009. p. 116]

⁷⁷ Waldeman, Berta. *Clarice*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 73.

Wadelman, Berta. *Clarice*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 73.

⁷⁸ Idem, p. 72.

Ídem, p. 72.

continuasse a existir.

44. A escrita, sobretudo a escrita poética e literária, tem poder de limitar os efeitos da pulsão de morte. Ela pacifica aquele que escreve bem como o que lê. Se a escrita conhece a morte, porque se avizinha da angústia, ela é amiga da vida, uma vez que fornece ao escritor um meio de perpetuar-se no escrito, de manter-se vivo, ainda que voz morta.
45. Por isso Clarice podia ter a convicção de que escrevia por necessidade, por “motivo grave de força-maior”. Ao escrever, aproximava-se de seus fantasmas, ao mesmo tempo em que não os deixava ultrapassar os limites de sua fantasia. Desse modo, acercava-se da morte sem morrer.
46. A questão da morte pode ser abordada a partir do discurso que a psicanálise oferece, considerando-se o fato de que morte e sexualidade estão intimamente relacionadas. Como sustentar a intimidade da morte com o sexual? Como entender que alguém possa dedicar-se a uma produção discursiva como tática de evitação de sua realidade mortífera? O que quer dizer a afirmação de que o homem só nasce, efetivamente, quando fala?
47. Ora, a psicanálise sustenta que o homem fala para encobrir o fato de que está morrendo desde o nascimento, e que este deve ser entendido como consequência do

Clarice continuara existindo.

La escritura, sobre todo la escritura poética y literaria, tiene el poder de limitar los efectos de la pulsión de muerte. Ella pacifica tanto al que escribe como al que lee. Si la escritura conoce la muerte porque se avecina a la angustia, también es amiga de la vida porque le proporciona al escritor un medio para perpetuarse en lo escrito, para mantenerse vivo a pesar de voz muerta.

Por eso Clarice podía tener la convicción de que escribía por necesidad, por “motivo grave de fuerza mayor”. Al escribir se acercaba a sus fantasmas y, al mismo tiempo, no los dejaba traspasar los límites de su fantasía. De ese modo se acercaba a la muerte sin morir.

El tema de la muerte se puede abordar desde lo que ofrece el discurso psicoanalítico, al considerar el hecho de que la muerte y la sexualidad están íntimamente relacionadas. ¿Cómo sostener la intimidad de la muerte con lo sexual? ¿Cómo entender que alguien pueda dedicarse a una producción discursiva como táctica de evitación de su realidad mortífera? ¿Qué quiere decir la afirmación de que el hombre solo nace, efectivamente, cuando habla?

Pues bien, el psicoanálisis sostiene que el hombre habla para encubrir el hecho de que está muriendo desde su nacimiento, y que hablar debe ser entendido

sexual. Na existência de alguém que fala, tudo é sexual. Esse é o escândalo que a Cultura guarda escondido sob os véus constituintes do liame social, corajosamente apontado por Freud.

48. Do ponto de vista psicanalítico, a reprodução não é um fim para garantir um sujeito, mas a constatação de que o ato sexual é falho, precário, dele resultando um produto que carrega a marca dessa insuficiência: o bebê. O ato sexual é falho porque não consegue de dois fazer um, mas três. Não há simbiose de corpos, mas a constatação dessa impossibilidade. A angústia que pode surgir no momento de maior tensão no ato é justamente o da constatação de serem dois corpos irremediavelmente distintos, separados. Dessa operação fracassada que é o ato sexual, o que se perde recebe o nome de gozo. Mas o que é isso? “O corpo é um instrumento para que se efetive o gozo sexual, ao mesmo tempo em que é o lugar ao qual o *sujeito designa a percepção deste gozo*”.⁷⁹

como consecuencia de lo sexual. Todo es sexual en la existencia de alguien que habla. Ese es el escándalo que la Cultura guarda escondido tras los velos constituyentes del vínculo social, como valientemente apuntaba Freud.

Desde el punto de vista psicoanalítico, la reproducción no es un fin para garantizar a un sujeto, sino la constatación de que el acto sexual es fallido, precario, y de eso resulta un producto que carga la marca de esa insuficiencia: el bebé. El acto sexual es fallido porque no logra hacer de dos uno, sino tres. No hay simbiosis de los cuerpos, sino constatación de esa imposibilidad. La angustia puede surgir en el momento de mayor tensión en el acto, justamente por la constatación de que los dos cuerpos son, irremediabilmente, distintos, separados. De esa operación fracasada que es el acto sexual, lo que se pierde se denomina goce. Pero, ¿qué es eso? “El cuerpo es un instrumento para que se realice el goce sexual y, al mismo tiempo, es el lugar en el que el *sujeito designa la percepción de*

⁷⁹ Silvestre, Michel. A questão da sublimação. In: *Ornicar?* Paris: 1980, n 20-21, p. 71.

Silvestre, Michel. A questão da sublimação. In: *Ornicar?* Paris: 1980, n 20-21, p. 71. [Mise en cause de la sublimation. In :*Ornicar ?* Paris : 1979, n. 19. p. 11-30] *Traducido del portugués.

49. O gozo acusa uma perda. Ele nos permite saber que a desentumescência é garantia de que um circuito pode ser refeito na busca de um objeto a ser reencontrado como falta.
50. Busca-se, a cada vez, algo que não se encontra senão como perda de sentido. O amor é disso a imagem perfeita. Talvez por isso, no amor cortês, tome-se como via o guardar o corpo da amada(o) idealizando-o sem tocá-lo. Isso porque a outra maneira de se gozar do corpo do Outro só nos permite um gozo parcial, recortado nas partes que se ama.
51. Se a arte é um modo de viver a sexualidade, ela o é pelo caminho da inibição pulsional. A pulsão toma, aqui, a via da sublimação: ela mantém o élan pulsional na esperança de que este possa ter como finalidade algo distinto dos outros destinos que a pulsão poderia tomar. Há uma inibição do fim pulsional sendo este, ainda assim, uma vicissitude possível da pulsão sexual.
52. Não há, na sublimação, o enaltecimento do objeto comum à idealização, mas sim um deslocamento contínuo, como busca do significante apropriado que possa definir um sentido único para o sujeito. É este, e não o corpo real, quem sustenta o não-senso do qual se sofre e ao que,

este goce".⁷⁹

El goce acusa una pérdida. Nos permite saber que el desentumecimiento es garantía de que el circuito puede rehacerse en la búsqueda de un objeto a ser reencontrado como falta.

Cada vez se busca algo que solo se encuentra como pérdida de sentido. El amor es la imagen perfecta de eso. Tal vez por eso, en el amor cortés, la vía sea el resguardo del cuerpo de la amada (o del amado) idealizándolo sin tocarlo. Eso porque la otra manera de gozar del cuerpo del Otro, solo nos permite un goce parcial, recortado en las partes que se aman.

Si el arte es un modo de vivir la sexualidad, lo es por el camino de la inhibición pulsional. La pulsión toma aquí la vía de la sublimación; ella mantiene el élan pulsional con la esperanza de que este pueda tener como finalidad algo distinto a los otros dos destinos que la pulsión podría tener. Hay una inhibición de la meta pulsional que, a pesar de ello, es una vicisitud posible de la pulsión sexual.

En la sublimación no hay enaltecimiento del objeto común a la idealización, sino un desplazamiento continuo, como búsqueda del significante apropiado que pueda definir un sentido único para el sujeto. Es este, y no el cuerpo real, el que sustenta el *sinsentido* del cual se

possivelmente, Freud nomeou de *pulsão de saber*, para explicar o desconforto da relação do sujeito ao significante. É isso, também, o que comparece no incessante remetimento à escrita que os escritores e artistas protagonizam.

53. A pulsão de saber é dirigida ao lugar da alteridade onde se funda a experiência do inconsciente enquanto tal. Freud a desenvolve em seu artigo sobre Leonardo da Vinci (1970), quando explica as pesquisas do gênio no campo da natureza e do homem como substitutiva da realização amorosa e sexual, já que a pulsão sexual pode ser sublimada.

54. Em verdade, neste artigo, Freud comenta que o interesse sexual infantil visa saber onde vêm os bebês. Porém, como o que conseguem concluir é insatisfatório – já que sua constituição sexual é ainda impeditiva para fazer bebês –, sua investigação resulta em fracasso e é abandonada. Quando isso ocorre, o impulso de pesquisa pode ter três vicissitudes fundamentais: a primeira faz parte do destino da sexualidade, isto é, resume-se na inibição neurótica influenciada pela educação. A segunda não sucumbe ao recalque e, depois das pesquisas sexuais infantis, investe o pensamento sexualizando-o a tal ponto que as operações intelectuais passam a produzir o prazer e a ansiedade

sufre y al que, posiblemente, Freud denominó *pulsión de saber* para explicar la incomodidad de la relación del sujeto con el significante. Es eso, también, lo que se presenta en la remisión incesante de la escritura que los escritores y artistas protagonizan.

La pulsión de saber es dirigida al lugar de la alteridad donde se funda la experiencia del inconsciente como tal. Freud la desarrolla en su artículo sobre Leonardo da Vinci (1970) cuando explica las investigaciones del genio en el campo de la naturaleza y del hombre como sustitutivas de la realización amorosa y sexual, ya que la pulsión sexual puede ser sublimada.

En realidad, Freud comenta en ese texto que el interés sexual infantil tiene como objetivo saber de dónde vienen los bebés. Sin embargo, como lo que consiguen concluir es insatisfactorio –porque su constitución sexual les impide hacer bebés– su investigación fracasa y la abandonan. Cuando esto ocurre, el impulso de investigación puede sufrir tres vicisitudes fundamentales: la primera forma parte del destino de la sexualidad, es decir, se resume a la inhibición neurótica influenciada por la educación. La segunda no sucumbe a la represión y, después de la experimentación infantil de la sexualidad, carga el pensamiento sexualizándolo a tal punto que las operaciones intelectuales

característicos das questões sexuais. Neste caso, a pesquisa torna-se, ela própria, uma atividade sexual.

55. A terceira e última possibilidade para o impulso à pesquisa tem um destino mais sofisticado e raro, fugindo à inibição do pensamento e à compulsão neurótica em pensar. Nela, embora haja recalque, o desejo sexual, a libido, se apresenta sublimada e fortemente ligada à investigação e pesquisa. A neurose não está presente, não há relação direta com os complexos primitivos da pesquisa sexual infantil; a pulsão está totalmente livre para agir na criação do interesse intelectual: plasticidade libidinal que possibilita a criação da coisa, do objeto de arte diretamente a partir da fantasia.

56. Onde há o trabalho de sublimação, podemos dizer que a pulsão teve sucesso em destacar o objeto de seu interesse, fora do recalqueamento.

comienzan a producir placer y ansiedad característicos de los asuntos sexuales. En ese caso, la experimentación se convierte, en sí misma, en una actividad sexual.

La tercera y última posibilidad para el impulso de la experimentación sexual tiene un destino más sofisticado y raro. Huye de la inhibición del pensamiento y de la compulsión neurótica de pensar. En ella, aunque haya represión, el deseo sexual, la libido, se presenta sublimada y fuertemente vinculada a la investigación. La neurosis no está presente, no hay relación con los complejos primitivos de la investigación sexual infantil; la pulsión está totalmente libre para actuar en la creación del interés intelectual: plasticidad libidinal que posibilita la creación de la cosa, del objeto de arte, directamente a partir de la fantasía.

Donde hay trabajo de sublimación, podemos decir que la pulsión tuvo éxito al destacar el objeto de su interés, fuera de la represión.

VIII. À LETRA D'A ROSA – O SINTHOMA⁸⁰

1. “O mais difícil não é ser bom e proceder honesto; dificultoso, mesmo é um saber definitivo o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra.”⁸¹
2. Se a existência tem algum sentido, ela certamente toma consistência na escrita da letra que singulariza um sujeito. No entanto, não se pode dizer que esta escrita esteja restrita à via do que se escreve numa folha de papel, uma parede de caverna, uma pedra coberta de escritos que se encontra no meio do deserto, etc. Existe um descompasso entre o ato da escrita –seja esta a de um dizer que advém

VIII. LA LETRA D'A ROSA – EL SINTHOME⁸⁰

- “Lo más difícil no es ser uno bueno y proceder honesto; lo dificultoso, de verdad, es saber uno definido lo que quiere, y tener el poder de ir hasta el rabo de la palabra.”⁸¹
- Si la existencia tiene algún sentido, ciertamente adquiere consistencia en la escritura de la letra que singulariza a un sujeto. Sin embargo, no puede decirse que esta escritura se restrinja a lo que se escribe en una hoja de papel, una pared en la caverna, una piedra cubierta de escrituras hallada en el medio del desierto, etc. Hay un descompás entre el acto de la escritura –sea la de un decir que

⁸⁰ Esse texto sobre Guimarães Rosa, com passagens de sua obra, serviu como base para uma apresentação de teatro na Aliança Francesa do Rio de Janeiro em 1999/2000, sob a direção da atriz, diretora de teatro e psicanalista Solange Jouvin.

⁸¹ Rosa, João G. *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 19ª Ed., 2001, p. 190. (todas as citações de GSV são tiradas desta edição).

Este texto sobre Guimarães Rosa, com fragmentos de su obra, sirvió como base para la presentación en el teatro de la Alianza Francesa de Río de Janeiro en 1999/2000, de una obra que estuvo dirigida por la actriz, directora y psicoanalista Solange Jouvin.

Rosa, João G. *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 19ª Ed., 2001, p. 190. [Rosa, João G. *Gran Sertón Veredas*. Traducción de Ángel Crespo. Barcelona: editorial Seix Barral, 1965, p. 134.] *Todos los fragmentos que forman parte de este capítulo corresponden a esta versión.

na fala ou no desenho sobre uma superfície – e isso que se escreve. Há uma distância entre o que está escrito e o que move o sujeito ao ato de escrever, e isto só aparece quando aquele que lê (ou escuta) reconhece, no escrito do outro, o que o torna diferente deste, mas que, ao mesmo tempo, lhe faz retornar algo de familiar. Entenda-se por familiar o que faz apelo ao *sinthoma*, isto é, o que só toca o real por perder toda e qualquer significação: a pulsão que faz surgir o belo.

3. A escrita confere uma imagem àquele que escreve. Esta imagem, que tem função de objeto *a*, é uma borda inventada, letra forjada da pena a uma superfície de papel fazendo face ao que de real da escrita o escritor não sabe. Não sabe no que consiste seu fazer, sua arte, e talvez seja isso que mantenha a distância entre ele e seu texto. Intervalo necessário onde os personagens, explicitando as construções fantasmáticas de um certo autor, o protegem, ocultando seus impasses, ainda que parcialmente.

4. Embora não sabendo o que faz, o poeta provoca, com sua arte, um efeito de transferência. Podemos traçar um paralelo entre o que se produz pela arte e o que se dá na experiência analítica. A produção artística vem mostrar o desejo de superar a imobilidade do corpo, seu perecimento, sua

adviene en el habla o en el dibujo sobre una superficie– y lo que se escribe. Hay una distancia entre lo que está escrito y lo que mueve al sujeto al acto de escribir, y esto solo aparece cuando aquel que lee (o escucha) reconoce, en lo escrito del otro, aquello que lo hace diferente de este pero que, al mismo tiempo, le hace retornar algo familiar. Entiéndase por familiar lo que hace apelo al *sinthome*, es decir, lo que solo toca lo real por perder toda y cualquier significación: la pulsión que hace surgir lo bello.

La escritura le confiere al que escribe una imagen. Esta imagen que tiene función de objeto *a* es un borde inventado, letra forjada por la pluma en una superficie de papel que encara lo que de real de la escritura el escritor no sabe. No sabe en qué consiste su hacer, su arte, y tal vez sea eso lo que lo mantenga a distancia de su texto. Intervalo necesario donde los personajes, explicitando las construcciones fantasmáticas de un autor, lo protegen ocultando sus impasses aunque sea de forma parcial.

Aun cuando no sepa lo que hace, el poeta provoca un efecto de transferencia con su arte. Podemos hacer un paralelo entre lo que se produce a través del arte y lo que ocurre en la experiencia analítica. La producción artística demuestra el deseo de superar la inmovilidad del cuerpo, su perecer, su finitud.

finitude. No processo criativo, o artista dá corpo ao sujeito que o habita.

5. Lacan nos havia dito, em *O mito individual do neurótico*, que a prática da psicanálise é uma arte, e que esta não deve ser entendida como o uso de uma técnica ou de um método através dos quais se obtém uma produção artística. O conceito de arte deve ser tomado como na Idade média, lembrava-nos ele, quando, referindo-se às artes liberais, afirma que o que nelas deve ser privilegiado é a relação fundamental do homem consigo mesmo, relação esta que comporta o uso e o manejo da linguagem. É esta maestria sobre a linguagem que faz o encanto da obra em João Guimarães Rosa.

6. Muitos foram os especialistas que se debruçaram sobre a obra deste autor. Entre os brasileiros, vale citar Aluísio Menendez e M. D. Magno. Este último produziu seminários e o livro intitulado *Rosa Rosae*,⁸² em que, brilhantemente, dissecou a escrita de Rosa dela extraindo uma leitura da *letra* do autor. Logo na apresentação do livro, feita por Antonio Sérgio Mendonça, lê-se que, em *Grande Sertão: Veredas*, Rosa utiliza o personagem

En el proceso creativo, el artista le da cuerpo al sujeto que lo habita.

En *El mito individual del neurótico*, Lacan nos había dicho que la práctica del psicoanálisis es un arte, y que no debe entenderse el arte como el uso de una técnica o de un método a través de los cuales se obtiene una producción artística. Así, nos recuerda que el concepto de arte debe ser tomado como en la Edad Media cuando, al referirse a las artes liberales, afirma que lo que en ellas debe privilegiarse es la relación fundamental del hombre consigo mismo, relación que incluye el uso y el manejo del lenguaje. Es esta maestría sobre el lenguaje lo que constituye el encanto de la obra de João Guimarães Rosa.

Han sido muchos los especialistas que se dedicaron a la obra de este autor. Entre los brasileños cabe destacar a Aluísio Menendez y a M. D. Magno. Este último produjo seminarios y un libro titulado *Rosa Rosae*⁸² en el que, de forma brillante, disecciona la escritura de Rosa y extrae una lectura de la *letra* del autor. Ya en la presentación, a cargo de Antonio Sérgio Mendonça, se lee que en *Grande Sertão: Veredas*, Rosa utiliza el personaje de Riobaldo

⁸² Magno, M. D. *Rosa Rosae*. Rio de Janeiro: Aoutra editoras, 1985.

Magno, M. D. *Rosa Rosae*. Rio de Janeiro: Aoutra editoras, 1985.

Riobaldo para, metonimicamente indicar a posição do leitor frente ao que lê, mostrando que este está – como um analisando frente ao analista – diante da obra com seus sentidos suspensos, pois, no ato de leitura, “revela o paradoxo da linguagem, onde se situa o caráter inconsciente e perverso da fantasia”⁸³.

7. Ao lançar mão de seus próprios significantes na tentativa de efetuar uma leitura do texto, cada leitor reescreve-o com sua própria fantasia. Em Guimarães Rosa, isso é vivamente presente pelo apelo que ele faz à sonoridade e ao léxico da língua trazendo à rememoração o trabalho de aprendizado, de tessitura da *alíngua* na infância.
8. A “invenção sonora” Roseana é algo que interessa à psicanálise, pois ela remete à invenção do nome. Trata-se de extrair da significação advinda do olhar e voz do Outro “o nome” próprio do sinthoma, transmissão efetivada de modo inconsciente pela ficção da fantasia. É o reencontro com essa significação velada nos significados dados às demandas oriundas da relação com o outro que a leitura de uma obra como a de Rosa promove.

para indicar metonimicamente la posición del lector frente a lo que lee, mostrando que está – como un analizante frente al analista – ante la obra con sus sentidos suspendidos, puesto que, en el acto de la lectura “revela la paradoja del lenguaje, donde se sitúa el carácter inconsciente y perverso de la fantasía”.⁸³

Al recurrir a sus propios significantes en el intento de efectuar su lectura del texto, cada lector lo reescribe con su fantasía. En Guimarães Rosa, eso está presente de forma vívida por la atención que se le pide a la sonoridad y al léxico de la lengua que trae, como rememoración, el trabajo de aprendizaje de la tesitura de *lalengua* en la infancia.

La “invencción sonora” roseana interesa al psicoanálisis porque remite a la invención del nombre. Se trata de extraer de la significación que viene de la mirada y de la voz del Otro “el nombre” propio del sinthome, transmisión que se hace efectiva de modo inconsciente por la ficción de la fantasía. El reencuentro con esa significación velada en los significados otorgados a las demandas provenientes de la relación con el otro, es lo que promueve la lectura de una obra como la de Rosa.

⁸³ Idem, p. IX.

Ídem, p. IX.

9. O real do nome, presente no ato de aquisição da língua, faz irrupção no real da falha sintomática em que o sujeito ultrapassa a barreira do eu que se afirma, e assim se faz representar como escrita de perda no ato de leitura do escrito. Em outras palavras, aquele que lê a obra é o sujeito do inconsciente, para além do eu imaginário apresentado como leitor. Nesse sentido, a obra passa do *sinthoma* (nó de significante) a objeto *a*, pura perda de sentido, buraco por onde a obra do sujeito, no leitor, renasce cada vez, lida com a subversão de sentido operada pela letra nomeante, borda do traço do nome de cada um.

10. AS VEREDAS NO GRANDE ROSA

11. João Guimarães Rosa. Eis um escritor singular cuja obra deve ser considerada, ao mesmo tempo, “clássica e moderna”.

12. Embora obedeça à noção de classicismo – isto é, “algo que tem seguimento e consistência, que forma conjunto e tradição, que se compõe e se transmite, que dura”⁸⁴ – sua obra não obedece inteiramente a este conceito.

Lo real del nombre, presente en el acto de adquisición de la lengua, irrumpe en lo real de la falla sintomática en la que el sujeto traspasa la barrera del yo que se afirma y así se hace representar como escritura de pérdida en el acto de lectura de lo escrito. En otras palabras, aquel que lee la obra es el sujeto del inconsciente, más allá del yo imaginario que se presenta como lector. En ese sentido, la obra pasa del *sinthome* (nudo del significante) al objeto *a*, pura pérdida de sentido, agujero por el que la obra del sujeto en el lector renace cada vez que se lee con la subversión de sentido operada por la letra que nombra, borde del trazo del nombre de cada uno.

LAS VEREDAS EN EL *GRAN* ROSA

João Guimarães Rosa es un escritor singular cuya obra debe considerarse, al mismo tiempo, “clásica y moderna”.

Aunque obedezca a la noción de clásico –es decir, “algo que tiene seguimento y consistencia, que forma conjunto y tradición, que se compone y se transmite, que dura”⁸⁴ – su obra no obedece totalmente a este

⁸⁴ Sainte-Beuve. Qu'est-ce un classique (21 de outubro de 1850). *Causeiries du Lundi*, III, Paris : Garnier, 1929. p. 40.

Sainte-Beuve. Qu'est-ce un classique (21 de outubro de 1850). *Causeiries du Lundi*, III, Paris : Garnier, 1929. p. 40.

13. A produção Roseana está apoiada no estudo filológico-literário clássico, mas é filha da moderna escrita. Segundo Wilson Martins, “trata-se de uma linhagem moderna dos grandes inventores que são os clássicos, individuais de si mesmos e que, por paradoxo, não podem constituir descendência [...]”⁸⁵
14. A noção de clássico deve, hoje, ser tomada do romance contemporâneo, em que não é mais o uso linguístico rigoroso que impera, mas o artesanato na utilização da língua, dela extraindo nuances e variações até então ocultas. Em sua escrita, Rosa se caracteriza por operar uma modificação profunda no manejo da língua: “faz da literatura um modo de expressar uma linguagem particular, com gramática própria, vocabulário específico, sintaxe autônoma e semântica exclusiva”⁸⁶.

concepto.

La producción roseana se apoya en el estudio filológico literario clásico, pero es también hija de la escritura moderna. Según Wilson Martins, “se trata del linaje moderno de los grandes inventores que son los clásicos, individuales de sí mismos y que, paradójicamente, no pueden constituir descendencia [...]”⁸⁵

Hoy la noción de clásico debe tomarse de la novela contemporánea, en el sentido de que lo que impera ya no es más el uso lingüístico riguroso sino la artesanía en la utilización de la lengua, que extrae de ella matices y variaciones hasta entonces ocultas. En su escritura Rosa se caracteriza por operar una modificación profunda en el manejo de la lengua: “hace de la literatura un modo de expresión de un lenguaje particular, con gramática propia, vocabulario específico, sintaxis autónoma y

Traducido del portugués. [*Traducido del portugués. En castellano hay versión de este texto traducido por Raoul Albé, lleva como título: ¿Qué es un clásico?. Madrid: Casimiro, 2011].

⁸⁵ Martins, Wilson in Daniel, Mary L. *João G. Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968 (Introdução)

Martins, Wilson in Daniel, Mary L. *João G. Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968 (Introdução).

⁸⁶ Idem (Introdução)

Ídem (Introducción)

15. Na obra-prima *Grande Sertão: Veredas*, vamos encontrar o manuseio linguístico primoroso da língua a partir da narrativa. Guimarães Rosa, ao se utilizar de vários idiomas, cria palavras a partir de um estudo combinatório, fazendo aparecer um universo metafórico numa única palavra. Pelo jogo sintático-semântico, ele faz de sua ficção um trabalho exaustivo de desconstrução do *nonsense* aparente. Isto porque as palavras que supostamente não têm significado guardam, como matriz, um sufixo ou prefixo localizável em outra língua, ou no português arcaico.

16. No entanto, como nos lembra Ney Leandro de Castro em seu *Universo e vocabulário do Grande Sertão*,⁸⁷ não iremos encontrar em Rosa a criação de nenhuma nova língua ou dialeto propriamente ditos. A técnica adotada é uma construção de linguagem estética dentro da língua portuguesa, criando um estilo singular de manuseio do código idiomático. Rosa é um escritor fundamentalmente interessado na sonoridade da língua e, portanto, comprometido com a transmissão oral.

semântica exclusiva”.⁸⁶

En su obra maestra *Grande Sertão: Veredas*, encontraremos el diestro manoseo lingüístico en la narrativa. Guimarães Rosa, al hacerse de varios idiomas, crea palabras a partir del estudio de combinatorias que hacen surgir en una única palabra un universo metafórico. Gracias al juego sintáctico semántico, él hace de su ficción un trabajo exhaustivo de desconstrucción del *sinsentido* aparente. Eso se debe a que las palabras que supuestamente no tienen significado guardan como matriz un sufixo o un prefijo localizable en otra lengua o en el portugués arcaico.

Sin embargo, como nos recuerda Nei Leandro de Castro en: *Universo e vocabulário do Grande Sertão*,⁸⁷ no encontraremos en Rosa la creación de ninguna nueva lengua o dialecto propiamente dichos. La técnica que adopta es una construcción de lenguaje estético dentro de la lengua portuguesa, creación de un estilo singular de manoseo del código idiomático. Rosa es un escritor interesado fundamentalmente en la sonoridad de la lengua y, por consiguiente, comprometido con la transmisión

⁸⁷ Castro, Ney Leandro. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982. p. 22.

Castro, Nei Leandro. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982. p. 22.

17. Ouvires das palavras, Rosa nos faz mergulhar nas grandes questões do homem juntando poesia e prosa na mesma narrativa cujo ritmo acelerado vai de Deus ao Demônio, do amor ao ódio. No próprio nome do personagem Riobaldo, por exemplo, bem como em Diadorim, vamos encontrar um tipo de construção metaforinímica dos nomes:
18. **Riobaldo** – é o rio São Francisco.
19. Rio – terra de um lado e do outro. O rio é litoral nos sertões de Minas Gerais. É também o corte na terra, sulco, gretamento do significado no nome do personagem em questão.
20. Baldo – significa no dicionário Aurelio de língua portuguesa, barragem ou parede pra represar as águas de um açude. Como adjetivo: falto, falho, carecido, carente. No jogo de carteadado, designa aquele que não tem determinado naipe.
21. Diadorim
22. Dia – é um prefixo originado do latim *diabolus*, *diabólico*. É, então, a invocação do diabo no nome.
23. ‘-rim’ – é sufixo que remete a *diabrim*, isto é, pequeno diabo, *diabrete* (cf. o *Vocabulário do Grande Sertão: Veredas* de Ney Leandro Castro)
24. O texto de Guimarães Rosa, como um resto, um desejo que insiste, vem evidenciar o sujeito; é

oral.

En el oír de las palabras, Rosa nos sumerge en los grandes temas del hombre, al reunir prosa y verso en una misma narrativa cuyo ritmo acelerado va de Dios al Demonio, del amor al odio. En el nombre del personaje Riobaldo, por ejemplo, así como en el de Diadorín, encontramos un tipo de construcción metaforonímica de los nombres:

Riobaldo es el río San Francisco.

Río: tierra de un lado y del otro. El río es litoral en los sertones de Minas Gerais. Es también el corte en la tierra, surco, agrietamiento del significado en el nombre de este personaje.

Baldo: en el diccionario Aurelio de la lengua portuguesa, significa dique o pared para represar las aguas de un embalse. Como adjetivo: falto, fallo, carecido, carente. En el juego de cartas, designa a aquel que no tiene determinado naipe.

Diadorín

Dia: es un prefijo originado del latín *diabolus*, *diabólico*. Es, entonces, la invocación al diablo en el nombre.

‘-rín’: es un sufijo que remite a *diablin*, esto es, pequeño diablo, *diabrete* (cf. el *Vocabulário do Grande Sertão: Veredas*, de Ney Leandro de Castro)

El texto de Guimarães Rosa, como un resto, un deseo que insiste, deja al sujeto en evidencia;

uma escrita que mostra não somente as lembranças do homem-escritor, mas explicita, sobretudo, o lugar do desejo subvertendo as leis sintático-semânticas da língua, criando um novo modo de instrumentalizá-la.

es una escritura que no solo muestra los recuerdos del hombre-escritor, sino que explicita, sobre todo, el lugar de deseo subvirtiendo las leyes sintático-semánticas de la lengua, creando un nuevo modo de instrumentalizarla.

25. O estilo e estrutura do romance roseano caracterizam-se por esta forma singular de falar da realidade (do inconsciente) sob a aparência ficcional.

El estilo y la estructura de la novela roseana se caracterizan por esta forma singular de hablar de la realidad (del inconsciente) bajo la apariencia ficcional.

26. *Grande Sertão: Veredas* é – através da autobiografia do personagem-narrador, Riobaldo, que se torna ‘jagunço’ é, depois, chefe do bando – uma viagem ao interior da língua e da cultura brasileiras bastante distantes do português falado em Portugal e em relação à cultura deste país. O Brasil é feito de uma cultura extremamente diversa, fruto certamente da colonização europeia, da influência dos índios nativos e do período de escravatura. Mais recentemente, datando do final do século XIX e início do século XX, verifica-se uma forte influência das migrações ocorridas a partir deste período. Rosa consegue mostrar tudo isso no seu estilo de escrita, obtendo a invenção de uma língua extraída da própria língua, fazendo dele um artífice criador na literatura de língua portuguesa.

Grande Sertão: Veredas, a través de la autobiografía del personaje narrador, Riobaldo, que se convierte en ‘yagunzo’ y después en jefe de la banda, es un viaje al interior de la lengua y de la cultura brasileñas bastante alejadas del portugués y de la cultura de Portugal. Brasil está hecho de una cultura muy diversa, fruto evidente de la colonización europea, de la influencia de los indios nativos y del período de esclavitud. Más recientemente, desde finales de siglo XIX e inicios del XX, se verifica la influencia del fuerte flujo de migraciones ocurridas en ese período. Rosa logra mostrar todo eso en su estilo de escritura, y consigue inventar una lengua extraída de la propia lengua, lo que hace de él un artífice creador en la literatura en lengua portuguesa.

27. O homem do sertão, cujo significado da palavra guarda o mistério de uma imensa extensão

El hombre del *sertão*, palabra cuyo significado guarda el misterio de una inmensa extensión

de vegetação baixa, com abundante variedade de pássaros e poucos povoados humanos, faz-nos lembrar do personagem de Cervantes, D. Quixote. Riobaldo é o herói típico que, nesta região de um Brasil tão diverso, luta contra as intempéries do seu hábitat e contra as injustiças cometidas sobre sua gente. Riobaldo do ‘Grande Sertão’ brasileiro evoca as figuras das nossas novelas medievais de cavalaria, daí a comparação com D. Quixote, sugerida por Ana Maria Machado em seu *recado do Nome*.

28. Através da rememoração da sua história contada a um outro personagem desconhecido, que só escuta (provavelmente o autor), Riobaldo transmite aos leitores a intrincada lógica do pensamento e do viver sertanejo pautados na fantasia, superstições e crenças da região. Suas questões ultrapassam os limites do sertão. São questões sobre a origem da vida, o medo da morte, a interrogação sobre a sexualidade, o amor e o desejo; dúvidas sobre o que rege o ‘destino’, sobre a natureza da coragem e da angústia, sobre as relações entre os homens.

29. Em seu texto, Rosa apresenta o sujeito em sua divisão. Sua escrita mostra não somente as lembranças alinhavadas ao longo de suas incursões sertanejas, onde tomava nota das histórias que ouvia, mas explícita o lugar mesmo de seu desejo, subvertendo as leis

de vegetación rastrera, con abundante variedad de pájaros y pocos poblados humanos, nos hace recordar al personaje de Cervantes, Don Quijote. Riobaldo es el héroe típico que, en esta región de un Brasil tan diverso, lucha contra las intemperies de su hábitat y las injusticias cometidas contra su gente. Riobaldo del ‘Grande Sertão’ brasileño, evoca las figuras de nuestras novelas medievales de caballería. Por eso Ana María Machado, en su libro *Recado do Nome*, sugiere una comparación entre Riobaldo y Don Quijote.

A través del recuerdo de su historia, que es contada a otro personaje desconocido que solo escucha (probablemente el autor), Riobaldo transmite a los lectores la intrincada lógica del pensamiento y del vivir *sertanejo* asentados en la fantasía, supersticiones y creencias de la región. Sus temas exceden los límites del *sertão*. Son asuntos sobre el origen de la vida, el miedo a la muerte, la interrogación sobre la sexualidad, el amor y el deseo; dudas sobre lo que rige el ‘destino’, sobre la naturaleza del coraje y de la angustia, sobre las relaciones entre los hombres.

En su texto, Rosa presenta al sujeto en su división. Su escritura muestra no solo los recuerdos hilvanados a lo largo de sus incursiones sertanejas, en las que anotaba las historias que oía, sino que explícita el lugar mismo de su deseo, subvierte las leyes

sintático-semânticas da língua portuguesa, instrumentalizando-a de uma nova forma.

30. A fantasia do autor é tecida na trama da história. O sujeito, velado no texto, mostra-se como uma outra realidade da qual a ficção pretendida não dá conta, mas indica. Esta é vacilação do sentido percebida no encadeamento dos significantes que compõem o escrito onde a letra de Rosa surge um estranhamento que se torna familiar, pois que se trata da viagem ao interior da língua já mencionada acima. Nossa cultura surge aí, portanto, tão próxima e ao mesmo tempo tão diversa do país que nos colonizou, fruto que é da miscigenação feliz de povos em que não se distingue quem domina e quem é dominado, resultando uma complexa língua extraída da língua.

31. João Guimarães Rosa é da estirpe de escritores cuja obra tornou-se um clássico da literatura brasileira, seus romances, indo do regionalismo ao alcance universal – ainda que se tenha que atentar para o caráter ‘intraduzível’ de seu texto. É nessa dificuldade quanto à questão da tradução (e/ou versão) de um texto que faz do romance roseano um exemplo. O que nos interessa não são as palavras escolhidas para passar de um idioma a outro a ideia do original do texto, mas se o efeito alcançado na versão produz no leitor/tradutor

sintático- semânticas de la lengua portuguesa, y las instrumentaliza en forma novedosa.

La fantasía del autor se teje en la trama de la historia. El sujeto velado en el texto se muestra como otra realidad de la cual la ficción pretendida no da cuenta pero la indica. Esta es la vacilación del sentido que se percibe en el encadenamiento de los significantes que componen lo escrito, donde en la letra de Rosa surge algo extraño que se hace familiar, porque se trata del viaje al interior de la lengua que señalamos antes. Por eso nuestra cultura sigue allí tan cercana y, al mismo tiempo, tan diversa del país que nos colonizó, fruto del mestizaje feliz de los pueblos en el que no se distingue dominador y dominado, lo que da como resultado una compleja lengua extraída de la lengua.

João Guimarães Rosa pertenece a la estirpe de escritores cuya obra se convirtió en un clásico de la literatura brasileña. Sus novelas van de lo regional a lo universal, aunque haya que considerar el carácter “intraducible” de su texto. Esta dificultad en relación con la traducción (o versión) de un texto es lo que hace de la novela roseana un ejemplo. Lo que nos interesa no son las palabras escogidas para pasar la idea del texto original de un idioma a otro, sino si el efecto alcanzado en la versión produce en

o mesmo correspondente ao ‘fingimento’ pretendido pelo autor. Fingimento que uma vez bem sucedido faz da ficção uma obra de arte, isto é, uma obra de leitura universal.

32. Na literatura universal, o texto de Joyce é o que mais se aproxima da lógica do texto de Rosa. Os dois autores tinham o gosto pela repetição de certas palavras e pelo som em vez do sentido. Contudo, Rosa trabalhava as palavras de modo diverso ao de Joyce – sobretudo se citarmos a obra tardia *Finnegans Wake*. Joyce era mais radical em suas pesquisas linguísticas, ao passo que Rosa operou com a própria língua portuguesa, valorizando mais os regionalismos que o uso de línguas estrangeiras.

33. Vários autores sublinham o fato de que o texto de Rosa apresenta semelhanças profundas com a escrita de James Joyce. Trata-se de uma espécie de ‘estenografia literária’, tal como afirma o crítico literário Augusto de Campos. Mas, apesar das semelhanças, existem diferenças que distanciam os dois autores. A tradução de Rosa, sobretudo a versão de *Grande Sertão: Veredas*, para outro idioma é difícil. Em certas palavras e construções de frases, e até mesmo impossível,

el lector/traductor algo que corresponda al mismo ‘fingimiento’ pretendido por el autor. Fingimiento que, una vez alcanzado, hace de la ficción una obra de arte, es decir, una obra de la literatura universal.

En la literatura universal, el texto de Joyce es el que más se acerca a la lógica del texto de Rosa. Ambos tenían el gusto por la repetición de ciertas palabras y por el sonido en lugar del sentido. Sin embargo, Rosa trabajaba las palabras de modo diferente al de Joyce, sobre todo si citamos la obra tardía *Finnegans Wake*. Joyce era más radical en sus búsquedas lingüísticas, mientras que Rosa operó con la propia lengua portuguesa, valorizando más los regionalismos que el uso de lenguas extranjeras.

Varios autores subrayan el hecho de que el texto de Rosa presenta semejanzas profundas con la escritura de James Joyce. Se trata de una especie de ‘estenografía literaria’, tal como lo afirma el crítico literario Augusto de Campos. Pero, a pesar de esas semejanzas, existen diferencias que distancian a los dos autores. Es difícil la traducción a otros idiomas de los textos de Rosa, sobre todo la de *Grande Sertão: Veredas*. En ciertas palabras y construcciones de frases llega a ser imposible al

forçando o tradutor a um trabalho de interpretação do texto. “A obra de João Guimarães Rosa exige do leitor um alto grau de concentração e preparação igual à tarefa de entendimento, pelo menos a disposição de adquirir tal experiência no processo de leitura”.⁸⁸

34. Para Rosa, em suas próprias palavras,

35. “[...] a palavra é uma entidade essencialmente independente, embora suas qualidades mais completas estejam reveladas por via do seu uso e interação com outras palavras; por isso, cada vocábulo tem mérito ‘per si’ além de qualquer simbolismo representativo ou conotativo que possua dentro do seu contexto. As palavras são basicamente de criação expressiva e, como tal, são altamente subjetivas com relação tanto aos que falam ou escrevem quanto aos que ouvem ou lêem. Os vocábulos, sejam eles falados ou escritos, possuem certa força mágica de evocação ou sugestão, e são capazes de exercer no espírito humano um efeito restritivo ou libertador. É preciso que o léxico se renove constantemente para que os vocábulos empregados com

punto de forzar al traductor a un trabajo de interpretación del texto. “La obra de João Guimarães Rosa le exige al lector un alto grado de concentración y preparación como en la tarea de entendimiento, por lo menos la disposición para adquirir tal experiencia en el proceso de lectura”.⁸⁸

Para el mismo Rosa,

“[...] la palabra es una entidad esencialmente independiente, aunque sus cualidades más completas sean reveladas por la vía de su uso e interacción con otras palabras; por eso, cada vocablo tiene mérito *per se* más allá de cualquier simbolismo representativo o connotativo que posea dentro de su contexto. Las palabras son básicamente creación expresiva y, como tal, son altamente subjetivas tanto con relación a los que hablan o escriben, como a los que oyen o leen. Los vocablos, ya sean hablados o escritos, poseen cierta fuerza mágica de evocación o sugestión, y son capaces de ejercer en el espíritu humano un efecto restrictivo o liberador. Es necesario que el léxico se renueve constantemente para que los vocablos empleados con excesiva

⁸⁸ Daniel, Mary L. *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1968. p. 19.

Daniel, Mary L. *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1968. p. 19.

- excessiva frequência experimentem um processo de ‘rebarbarização’ recuperando assim a porção perdida da sua potência e significado.⁸⁹
36. Assim, o texto *Grande Sertão: Veredas*, aliás, como toda obra de Rosa, impõe ao leitor um trabalho de deciframento em que o sentido poético aparece na medida em que se explora cada palavra, tomando como recurso a própria capacidade criativa do leitor, e levando-se em conta que as palavras são minuciosamente criadas a partir de outras em seus textos.
37. Em função da natureza especializada de muitos termos brasileiros empregados pelo autor, tem-se uma ideia clara do que está dizendo a respeito das regiões e pessoas às quais se refere. No entanto, esta mesma especificidade cria profundas dificuldades para as versões em outras línguas. Este tipo de problema é, ao mesmo tempo, o que causa transferência no leitor. O desejo de saber o que esconde o texto de Rosa, sua magia, a proposição de enigmas é, paradoxalmente, uma das razões para que a atenção do leitor se mantenha.
38. Cito Rosa em carta de 3 de
- frecuencia experimenten un proceso de ‘rebarbarización’, recuperando así la porción perdida de su potencia y significado.⁸⁹
- De esta forma, el texto *Grande Sertão: Veredas*, como sucede de hecho con toda obra de Rosa, le impone al lector un trabajo de descifrado en el que el sentido poético aparece en la medida en que se explora cada palabra, para lo cual debe recurrir a la propia capacidad creativa del lector que precisa tener en cuenta que las palabras están minuciosamente creadas a partir de otras en sus textos.
- En función de la naturaleza especializada de muchos términos brasileños empleados por el autor, se tiene una idea clara de lo que está diciendo en relación con las regiones y personas a las que se refiere. Sin embargo, esta misma especificidad crea profundas dificultades para las versiones en otras lenguas. Al mismo tiempo, es este tipo problemas lo que causa la transferencia en el lector. El deseo de saber lo que esconde el texto de Rosa, su magia, la proposición de enigmas es, paradójicamente, una de las razones por las cuales se mantiene la atención del lector.
- Cito a Rosa en la carta del 3

⁸⁹ Jornal do Brasil, 19 de novembro de 1997.

Jornal do Brasil, 19 de novembro de 1997.

novembro de 1964:

39. “Não sou abrasilizador. Ao contrário, talvez prefira o escrever de Portugal, mais forte, mais concreto, mais compacto e seivoso... Eu quero tudo: o mineiro, o brasileiro, o português, o latim – talvez até o esquimó e o tártaro”.

40. E, ainda, numa carta de 1958, endereçada a Manoel Bandeira: “Me tenho preocupado muito com não escrever paulista... Por enquanto o problema é brasileiro e nacional... Fundo na minha linguagem de agora termos do Norte e do Sul”.

41. Iremos agora abordar o texto de Rosa na decodificação dos nomes próprios. Uma vez, Guimarães Rosa, conversando com seu famoso comentarista Pedro Xisto, disse, “certos nomes próprios decidem os respectivos personagens e certas estórias foram, grandemente, alteradas sob essa onomástica ação da presença”⁹⁰. Em *Grande Sertão: Veredas*⁹¹, Rosa conduz sua

de noviembre de 1964:

“No soy abrasilizador. Al contrario, tal vez prefiera escribir de Portugal, más fuerte, más concreto, más compacto y savioso... Quiero todo, el minero, el brasileño, el portugués, el latín, tal vez hasta el esquimal y el tártaro”.

Más aún, en una carta de 1958, dirigida a Manoel Bandeira dice: “Me he preocupado mucho por no escribir paulista... Por ahora el problema es brasileño y nacional... Fundo en mi lenguaje de ahora términos del norte y del sur”.

Ahora vamos a abordar el texto de Rosa en la decodificación de los nombres propios. Una vez, conversando con su famoso comentarista Pedro Xisto, dijo: “ciertos nombres propios deciden a los respectivos personajes y ciertas historias fueron grandemente alteradas bajo esa onomástica acción de la presencia”⁹⁰. En *Grande Sertão: Veredas*⁹¹, Rosa conduce su narración valorizando

⁹⁰ À busca da poesia. In: *Guimarães Rosa e, três dimensões*. Comissão estadual de literatura, São Paulo, 1970.

⁹¹ Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 19ª Ed., 2001.

À busca da poesia. In: *Guimarães Rosa e, três dimensões*. Comissão estadual de literatura, São Paulo, 1970. [Mi traducción]

Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 19ª Ed., 2001. [Gran Sertón: Veredas. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1965].

- narrativa valorizando a força dos nomes, criando uma curiosa teoria sobre o nome próprio e exigindo do leitor que ele recrie o texto *com* o autor, “Não desperdiço palavra. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo” (p. 325), ou
42. “Eu sei que isso que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai adiante. Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente a fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito e não sabe, não sabe, não sabe!” (p. 116).
43. Na origem dos nomes em *Grande Sertão: Veredas*, o nome de cada personagem tem relação direta com o tipo de ação que ele desenvolve. Riobaldo, personagem-narrador, se apega às palavras e delas arranca uma significação do que ele não compreende. Ele rememora sua história, repetindo o mesmo ponto várias vezes, como se dele quisesse extrair, a meias palavras ditas, o sentido do que lhe escapa.
44. “O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por
- la fuerza de los nombres, creando una curiosa teoría sobre el nombre propio y exigiéndole al lector que recrie el texto *con* el autor. “No desperdicio palabra. Mi macaco viste ropa. Piense usted, opine usted. Ponga usted enredo” (p.233), o
- “Yo sé que esto que estoy diciendo es dificultoso, muy entrenzado. Pero usted va adelante. Lo que envidia es la instrucción que usted tiene. Yo querría descifrar las cosas que son importantes. Y lo que estoy contando no es una vida de sertanero, sea que fuese yagunzo, sino la materia vertiente. Querría entender del miedo y del valor, y de la gana que le empuja a uno a hacer tantos actos, dar cuerpo al suceder. Lo que le induce a uno malas acciones extrañas es que uno está cerquita de lo que es nuestro, por derecho, y no lo sabe, no lo sabe, ¡no lo sabe!” (p. 81).
- En el origen de los nombres en *Grande Sertão: Veredas*, el nombre de cada personaje tiene relación directa con el tipo de acción que desarrolla. Riobaldo, personaje narrador, se apega a las palabras y les arranca una significación de lo que no comprende. Recuerda su historia repitiendo varias veces lo mismo, como si de ello quisiera extraer, en las medias palabras dichas, el sentido de lo que se le escapa.
- “Lo que vi, siempre, es que toda acción principia por una

uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumbo” (GSV p.194).

45. “Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. [...] São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado” (GSV p. 200).

46. “Eu conto; o senhor me ponha ponto” (GSV p. 546).

47. “[...] o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto” (GSV p. 116).

48. “[...] o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo” (GSV p. 125).

49. “[...] com o senhor mesmo — me escutando com devoção assim — é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido” (GSV p. 214).

50. “Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe” (GSV p.172).

51. Para Rosa, os nomes têm função clara. Muito mais do que uma preocupação em precisar os lugares, os objetos ou as pessoas, para além da simples descrição ou alegoria, os nomes são, em *Grande Sertão: Veredas*, a própria significação do texto que se mantém mesmo com a mudança dos significados dos nomes. Um personagem pode ter vários nomes, dependendo da ação que ele desenvolve neste e naquele outro funcionamento da narrativa e do

palavra pensada. Palavra oportuna, dada o guardada, que va abrindo rumbo” (GSV p. 138).

“Sino por la astucia que tienen ciertas cosas pasadas, de columpiarse, de removerse de sus sitios. [...] Son tantas horas de personas, tantas cosas en tantos tiempos, todo menudo recruzado” (GSV p. 142).

“Cuento; póngame usted punto” (GSV p. 397).

“[...] usted me oye, piensa y repiensa y redice, entonces me ayuda. Así, es como cuento” (GSV, p. 81)

“[...] escuche usted, escúcheme más de lo que estoy diciendo” (GSV p. 87)

“[...] con usted mismo — escuchándome así con devoción— es como poco a poco voy yendo aprendiendo a contar corregido” (GSV, p. 152).

“¿Qué es lo que es un nombre? El nombre no da: el nombre recibe” (GSV p.122).

Para Rosa, los nombres tienen una función clara. Mucho más que una preocupación por precisar los lugares, los objetos o las personas, más allá de la simple descripción o alegoria, los nombres son, en *Grande Sertão: Veredas*, la propia significación del texto que se mantiene incluso con el cambio de los significados de los nombres. Un personaje puede tener varios nombres según la acción que desarrolla en este o en aquel funcionamiento de la narración y

desenrolar da ação.

52. A versão de Guimarães Rosa exige do tradutor não apenas um profundo conhecimento da língua, mas um cuidado minucioso com a escolha das palavras que acompanham os nomes.

53. Ana Maria Machado, em seu livro *Recado do Nome*,⁹² que é uma “leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens”, nos chama a atenção para esse detalhe. Ela dá como exemplo o nome do personagem Constâncio Alves: alvo, inocente, de pureza alvar, surgido antiteticamente na estória, com esse nome a evocar constância, logo após Riobaldo ter afirmado que “não era capaz de ser uma coisa só o tempo todo”. Trata-se de um personagem que Riobaldo se sente tentado a matar. A decisão vai depender da resposta dada por ele a uma certa pergunta que lhe é feita sobre o paradeiro de um tal de Gramacêdo, desafeto de Riobaldo: “acoisa mais *alonzada* de minha primeira meninice, que eu acho na memória, foi o ódio, que eu tive de um homem chamado Gramacêdo...” (GSV p. 58).

54. Se a vítima respondesse que conhecia esse *desgramado* desse homem, contra quem tanta *gana* fora sentida tão *cedo*, seria morto.

de la sucesión de la acción.

La versión de Guimarães Rosa exige del traductor no solo un profundo conocimiento de la lengua, sino un minucioso cuidado con la elección de las palabras que acompañan los nombres.

Ana Maria Machado, en su citado texto *Recado do Nome*,⁹² que es una “lectura de Guimarães Rosa a la luz de sus personajes”, se detiene en este detalle. Ella da como ejemplo el nombre del personaje Constâncio Alves: albo, inocente, de pureza albar., originado antitéticamente en la historia con ese nombre que evoca constancia, justo después de que Riobaldo hubo afirmado que “no era capaz de ser una sola cosa todo el tiempo”. Se trata de un personaje al que Riobaldo se siente tentado de matar. La decisión va a depender de la respuesta que le dé a una cierta pregunta que le hace sobre el paradero de un tal Gramacêdo, enemigo de Riobaldo: “la cosa más *alejada* de mi primera niñez que encuentro en la memoria fue el odio que tuve a un hombre llamado Gramacêdo...” (GSV p. 38).

Si la víctima respondiera que conocía al *desgramado* de ese hombre, contra quien tanta *gana* había sentido tan *cedo* [temprano],

⁹² Machado, Ana Maria. *Recado do nome*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

Machado, Ana Maria. *Recado do nome*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

O que o salva é a resposta, “Tenho parentescos com ninguém de tal nome...” (GSV p. 488).

lo mataba. Lo que lo salva es la respuesta, “No tengo parentesco con nadie de tal nombre...” (GSV p. 354).

55. O personagem Riobaldo é dividido, tal como sua vida, em blocos – o passado e o presente. Seu passado é por ele interpretado à luz dos sentidos que empresta aos vários acontecimentos que nele têm lugar e, seu futuro, a Deus (ou ao Diabo) pertence.

El personaje Riobaldo está dividido, así como su vida, en bloques: el pasado y el presente. Él interpreta su pasado a la luz de los sentidos que le presta a los diferentes acontecimientos que se dan lugar en él, y su futuro a Dios (o al Diablo) le pertenece.

56. Ao contrário do cavaleiro medieval e de D. Quixote, Riobaldo – segundo afirmação de Mary L. Daniel em sua tese de doutorado sobre o *Grande Sertão: Veredas* – é constantemente flagelado pelo medo, e este é o tema que, sob forma negativa, comparece desde o começo.

A diferencia del caballero medieval y de Don Quijote, Riobaldo, según afirma Mary L. Daniel en su tesis de doctorado sobre la novela, es constantemente flagelado por el miedo, y este es el tema que, al tomar forma negativa, se hace presente desde el comienzo.

57. “Confesso. Eu cá não madruguei em ser corajoso, isto é: coragem em mim era variável. Ah, naqueles tempos eu não sabia, hoje é que sei: que, para a gente se transformar em ruim ou em valentão, ah basta se olhar um minutinho no espelho — caprichando de fazer cara de valentia; ou cara de ruindade!” (GSV p. 62).

“Lo confieso. Yo, aquí, no madrugué en lo de ser valiente; esto es: el valor, en mí, era variable. Ah, en aquellos tiempos no lo sabía, hoy es cuando lo sé: que para que uno se transforme en ruin o en valentón, ah, basta mirarse un minutito en el espejo, porfiando en poner cara de valentía; ¡o cara de ruindad!” (GSV p. 41).

58. O medo aflora de modo decisivo no ponto em que Riobaldo terá que enfrentar Hermógenes, o jagunço que representa a cobiça, a deslealdade, a desumanização do sertanejo.

El miedo aflora de forma decisiva en el punto en que Riobaldo tendrá que enfrentar a Hermógenes, el yagunzo que representa la codicia, la deslealtad, la deshumanización del sertanero.

59. “Tivesse medo? O medo da confusão das coisas, no mover desses futuros, que tudo é

“¿Tendría miedo? El miedo de la confusión de las cosas, en el moverse de aquellos futuros, que

desordem. E, enquanto houver no mundo um vivente medroso, um menino tremor, todos perigam — o contagioso. Mas ninguém tem licença de fazer medo nos outros, ninguém tenha. O maior direito que é meu — o que quero e sobrequero: é que ninguém tem o direito de fazer medo em mim!” (GSV p. 410).

60. Riobaldo quer convencer-se de que foi um jagunço de coragem. Todo o seu dilema surge no momento da batalha final contra o bando dos ‘dois Judas’, quando ficou paralisado diante da iminência da luta. Em seu lugar, age Diadorim:

61. “Conheci o que estava para ser: que os dele e os meus tinham cruzado grande e doido desafio, conforme para cumprir se arrumavam, uns e outros, nas duas pontas da rua, debaixo de forma; e a frio desembainhavam. O que vendo, vi Diadorim — movimentos dele. Querer mil gritar, e não pude, desmim de mim-mesmo, me tonteava, numas ânsias. E tinha o inferno daquela rua, para encurrular comprido... Tiraram minha voz!”

62. “Como vinham de lá e de lá, em contra-ranchos, a tomar armas, as cartucheiras de tiracol. Atirar eu pude? A breca torceu e lesou meus braços, estorvados. Pela espinha abaixo eu suei em fio vertiginoso. Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças? — *‘Tua honra... Minha honra de*

todo es desorden. Y mientras haya en el mundo un viviente medroso, un niño temblor, todos peligran: lo contagioso. Pero nadie tiene permiso para asustar a los demás, nadie lo tenga. El mayor derecho que es mío, lo que quiero y másquequero, ¿es que nadie tiene derecho de asustarme!” (GSV p. 296).

Riobaldo quiere convencerse de que fue un yagunzo de coraje. Todo su dilema surge en el momento de la batalla final contra la banda de los ‘dos Judas’, cuando se quedó paralizado ante la inminencia de la lucha. En su lugar, reacciona Diadorín:

“Conocí lo que estaba a punto de ser: que los suyos y los míos habían cruzado grande y loco desafío, conforme para cumplir se preparaban, unos y otros, en las dos puntas de la calle, en formación; y en frío desenvainaban. Lo que viendo, vi a Diadorín: sus movimientos. Querer mil gritar, y no pude, desmí de mí mismo, me mareaba, con unas ansias. Y había el infierno de aquella calle, para encerrarse largo... Me quitaron mi voz”.

“Cómo venían de allá y de allá, en contra-pandillas, a tomar las armas, las cartucheras a la bandolera. ¿Pude tirar? El calambre torció y paralizó mis brazos, impedidos. Por la espinha abajo, sudé un hilo vertiginoso. ¿Quién era quien me desbrazaba y me maniataba, durmiendo mis

homem valente!... — eu me, em mim, gemi: alma queperdeu o corpo. O fuzil caiu de minhas mãos, que nem pude segurar com o queixo e com os peitos. Eu vi minhas agarras não valerem! Até que trespassei de horror, precipício branco”. (GSV pp. 609-610).

fuerzas? —*Tu honor... ¡Mi honor de hombre valiente!...*, yo me, en mí, gemí: alma que ha perdido el cuerpo. El fusil cayó de mis manos, que no pude sujetar con la barbilla y los pechos. ¡Vi no valer a mis garras! Hasta me traspasé de horror, precipicio blanco”. (GSV p. 443).

63. O fracasso do ‘jagunço de coragem’ adveio em dois momentos da vida de Riobaldo, apesar de ter outros nomes que invocavam força, vitalidade: — “Urutu Branco”, “Tatarana”. Riobaldo não chegou a testar o pacto com o Diabo, o pacto das Veredas Mortas. Ele perdeu aí os sentidos, e por isso jamais pôde saber se a combinação maldita tinha sido efetivada, e se a justiça tinha alcançado bom destino. É desse duplo malogro que nascem suas dúvidas: nos dois momentos em que poderia ter sabido da existência do Diabo, ele foge do confronto. E, como diz Wilson Martins em seu comentário sobre o texto:

El fracaso del ‘yagunzo de coraje’ sobrevino en dos momentos de la vida de Riobaldo, a pesar de tener otros nombres que invocaban fuerza, vitalidad: “Urutú Blanco”, “Tatarana”. Riobaldo no llegó a probar el pacto con el Diablo, el pacto de las Veredas Muertas. Allí perdió los sentidos, y por eso jamás supo si la combinación maldita se había consumado, y si la justicia había alcanzado buen destino. De ese doble malogro nacen sus dudas: en los dos momentos en que podía haber sabido de la existencia del Diablo, huye de la confrontación. Y, como dice Wilson Martins en su comentario sobre el texto,

64. “[...] o romance se resolve numa falsa novela de cavalaria, ou, se quisermos, numa novela de cavalaria ao contrário: o herói é o falso corajoso, Deus mantém a mais perturbadora neutralidade, a heroína é um homem, o diabo talvez exista, mas só se manifesta por sinais côncavos e negativos. Surge assim a confluência com o livro de Cervantes, muito mais significativa do que, segundo

“[...] el relato se resuelve en una falsa novela de caballería, o si se quiere, en una novela de caballería al contrario: el héroe es el falso valiente, Dios mantiene la más perturbadora neutralidad, la heroína es un hombre, el diablo tal vez exista, pero solo se manifiesta por señales cóncavas y negativas. Así, se produce la confluencia con el libro de Cervantes mucho más significativa de lo que, según

- parece, foi até agora percebido”.
65. “Realmente D. Quixote é o verdadeiro cavaleiro (porque não importa, nas perspectivas da novela, o que ele realmente é, mas o que pensa ser) vivendo aventuras imaginárias; Riobaldo é o falso cavaleiro envolvido em aventuras verdadeiras. Cervantes, no prólogo da primeira parte, sublinhava desde logo que tinha a intenção de ‘derribar a máquina mal fundada destes caballerescos libros, aborrecidos de tantos e alabados de muchos más’; Guimarães Rosa é, em larga medida, o anticervantes, pois repropõe a ‘máquina’ que o outro rejeitava”.⁹³
66. Tal como nos romances de cavalaria, Riobaldo é um herói “hijo de sus obras”. Ele advém de suas próprias ações, fazendo surgir de cada uma delas um novo personagem. Quando pequeno, ele era o “baldo”, o que custou a nascer. Depois ele é o “Professor”, como o chama Zé Bebelo. Este sabe que “mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende” (GSV p. 326).
67. Mas Riobaldo é um mutante de nome conforme sua ação, por

parece, fue percibido hasta ahora”.

“Realmente, Don Quijote es el verdadero caballero (porque no importa, en la perspectiva de la novela, lo que él realmente es, sino lo que piensa que es) viviendo aventuras imaginarias; Riobaldo es el falso caballero envuelto en aventuras verdaderas. Cervantes, en el prólogo de la primera parte de su novela, subrayaba que, desde luego, tenía la intención de ‘derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados por muchos más’; Guimarães Rosa es, en gran medida, el anti cervantes, pues propone reponer la ‘máquina’ que el otro rechazaba”.⁹³

Tal como en las novelas de caballería, Riobaldo es un héroe “hijo de sus obras”. Proviene de sus propias acciones, y de cada una de ellas hace surgir a un nuevo personaje. De pequeño era el “baldo”, al que le costó nacer. Después es el “Profesor”, como lo llama Zé Bebelo. Este sabe que “maestro no es quien siempre enseña, sino quien de repente aprende” (GSV p. 233).

Pero Riobaldo es un mutante de nombre, lo cambia

⁹³ Martins, Wilson. In: *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de janeiro: José Olympio, 1968. p. XX.

Martins, Wilson. In: *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de janeiro: José Olympio, 1968. p. XX. [Mi traducción]

isso nenhum nome se fixa nele. De “Tatarana” (lagarta-de-fogo, por ser bom de tiro) passa a “Urutú-Branco”, novo nome em função do cargo de chefia e do poder que este lhe conferia.

68. No momento da batalha, Riobaldo vai buscar força na repetição deste nome: “... mas um nome só eu falava, fortemente falado baixo, e pensado com mais força ainda. E que era: — Urutú-Branco! Urutú-Branco!... Uru-tú-Branco!... Cujo era eu mesmo. Eu sabia, eu queria” (GSV p. 570).

69. Riobaldo, ‘nome origem’ e, no sintomático, enigma das contradições do per-sonagem. Em sua sonoridade, este nome faz lembrar dos guerreiros germânicos da era dos bárbaros, assim como invoca o nome para um bebê de parto difícil, ‘baldo’; ‘rio’ faz lembrar do curso das águas que mudam como muda o homem nos diversos momentos da vida. Riobaldo corre na vida, como o rio Urucúia corre sem cessar, sem nunca chegar ao mar.

70. “Consegui o pensar direito: penso como um rio tanto anda: que as árvores da beirada mal nem vejo... quem me entende?” (GSV p. 359).

71. “Eu queria a muita movimentação, horas novas. Como os rios não dormem. O rio não quer ir a parte alguma, ele quer é chegar a ser mais grosso, mais fundo [...]. Recolhe e semeia areias. Fui cativo

según su acción, por eso ningún nombre se fija en él. De “Tatarana” (oruga de fuego, por ser de buen tiro) pasa a “Urutú Blanco”, nuevo nombre en función del cargo y del poder que este le confería.

En el momento de la batalla, Riobaldo va a buscar fuerza en la repetición de este nombre: “pero un nombre sólo decía yo, fuertemente dicho bajo, pensando con más fuerza todavía. Y que era: ¡Urutú-Blanco! ¡Urutú-Blanco! Uru-tú-Blanco... Cuyo era yo mismo. Sabía, quería”. (GSV p. 414).

Riobaldo, “nombre origen” y, sintomáticamente, enigma de las contradicciones del personaje. Por su sonoridad, este nombre recuerda a los guerreros germánicos en la época de los bárbaros y también invoca el nombre para un bebé de parto difícil, “baldo”; “río” recuerda el curso de las aguas que cambian como cambia el hombre en los diversos momentos de su vida. Riobaldo corre por la vida, como el río Urucúia corre sin cesar, sin nunca llegar al mar.

“Conseguí el pensar bien: pienso como un río anda tanto: que los árboles de las orillas apenas si veo... ¿Quién me entiende?” (GSV p. 258).

“Yo quería el mucho movimiento, horas nuevas. Como no duermen los ríos. El río no quiere ir a ninguna parte, lo que quiere es llegar a ser más grande, más hondo [...]. Recoge y siembra

- para ser solto? [...] Mesmo na hora em que eu for morrer, eu sei que o Urucúia está sempre, ele corre. O que eu fui, o que eu fui” (GSV p. 450-451).
72. “Ah, não, eu não — rio, riachos! — não me amofinava” (GSV p. 459).
73. Riobaldo fez sua travessia. Atravessou o rio da vida como ‘o menino’ atravessou, com valentia, o grande rio. Reinaldo, Diadorim, Maria Deodorina, o ‘outro’ de Riobaldo, seu espelho, seu amor proibido. Foi Diadorim que ensinou a Riobaldo o valor da coragem para a travessia do rio/vida.
74. “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (GSV p. 80).
75. “Aquilo era a tristonha travessia, pois então era preciso. Água de rio que arrasta” (GSV, p. 248).
76. “Travessia de minha vida” (GSV p. 305).
77. “Travessia, Deus no meio” (GSV, p. 325).
78. “Travessias... Diadorim, os rios verdes” (GSV, p. 325).
79. “Travessia, ali, podia ser perigosa” (GSV, p. 321).
80. “Dois rios diferentes — era o que nós dois atravessávamos?” (GSV, p. 370).
81. “[...] no atravessar o rebelo dum rio cheio...” (GSV, p. 407).
82. “Aquela travessia durou só um instantezinho enorme” (GSV,
- arenas. ¿Fui cautivo, para ser suelto? [...] Hasta en la hora en que vaya a morirme, sé que el Urucúia siempre está, corre. Él que yo fui” (GSV p. 326).
- “Ah, no, yo (ya) no, —¡río, riablos!— no me amohinaba” (GSV p. 332).
- Riobaldo hizo su travesía. Atravesó el río como “el niño” atravesó, con valentía, el gran río. Reinaldo, Diadorín, María Deodorina, el ‘otro’ de Riobaldo, su espejo, su amor prohibido. Fue Diadorín quien le enseñó a Riobaldo el valor del coraje para la travesía del río/vida.
- “Digo: lo real no está en la salida ni la llegada: cuando se dispone para uno es en mitad de la travesía” (GSV p. 54).
- “Aquello era la tristonha travesía, pues entonces era preciso. Agua de río que arrastra” (GSV, p. 177).
- “Travesía de mi vida” (GSV p. 218).
- “Travesías, Dios en medio”. (GSV p. 233).
- “Travesías... Diadorín, los ríos verdes” (GSV, p. 233).
- “La travesía, allí, podía ser peligrosa” (GSV, p. 230).
- “Dos ríos diferentes: ¿era lo que nosotros atravesábamos?” (GSV, p. 266).
- “[...] al atravesar la rebelión de un río lleno...” (GSV, p. 293).
- “Aquella travesía duró solo un instantito enorme” (GSV, p.

- p. 409).
83. “[...], a travessia...” (GSV, p. 502).
84. “Travessia — do sertão — a toda travessia” (GSV, p. 518).
85. “Travessia perigosa, mas é a da vida” (GSV, p. 558).
86. Em seu pacto com o Diabo, Riobaldo faz também sua travessia passar à outra margem desse rio revolto que é, para ele, sua própria vida, e assim delineia o curso de seu desejo que no nome Riobaldo faz empuxo a Rio-vau-do. *Vau* do rio é a parte rasa em que se pode atravessar a pé. No texto de Rosa,
87. “O vau do mundo é a alegria” (GSV, p. 321).
88. “Vau do mundo é a coragem” (GSV, p. 321).
89. “Deus é alegria e coragem” (GSV, p. 329).
90. Riobaldo está dividido nas duas margens de um mesmo rio “*Riobaldo... Reinaldo...*”. Nomes que “dão par, os nomes de nós dois”, diz Reinaldo (GSV, p. 160).
91. “A de dar, palavras essas que se repartiram: para mim, pincho no em que já estava, de alegria; para ele, um vice-versa de tristeza. Que por que? Assim eu ainda não sabia” (GSV, p. 160).
92. Cada um desses dois nomes guarda em si mesmo sentimentos opostos:
93. **Riobaldo** – aquele que ri.
94. **Diadorim** – aquele que
- 295).
[...], “la travesía...” (GSV, p. 364).
- “Travesía –del sertón– la total travesía”. (GSV, p. 376).
- “Travesía peligrosa, pero es la de la vida”. (GSV, p. 405).
- En su pacto con el Diablo, Riobaldo también hace que su travesía pase a la otra margen de ese río revuelto que es para él su propia vida, y así delinea el curso de su deseo que, en el nombre Riobaldo, da empuje a Río-vado. El *vado* del río es la parte rasa por donde se puede pasar a pie. En el texto de Rosa,
- “¡La oportunidad del mundo es la alegría!” (GSV, p. 230).
- “La oportunidad del mundo es el valor...” (GSV, p. 230).
- “Dios es alegría y valor” (GSV, p. 236).
- Riobaldo está dividido en las dos márgenes de un mismo río “*Riobaldo... Reinaldo...*”. Nombres que “hacen pareja nuestros dos nombres...”, dijo Reinaldo. (GSV, p. 112).
- “La de dar, palabras aquellas que se habían repartido: para mí, impulso en el que ya estaba, de alegría; para él, un viceversa de tristeza. ¿Qué por qué? Así, yo no lo sabía todavía”. (GSV, p. 112-113).
- Cada uno de esos nombres guarda en sí mismo sentimientos opuestos:
- Riobaldo**: aquel que ríe.
- Dia(dolor)ín**: aquel que

- guarda a tristeza e a dor.
95. Mas o jagunço Reinaldo revela ao amigo Riobaldo não ser esse seu verdadeiro nome. Pedelhe guardar segredo disso, e só quando estiverem sozinhos permite-lhe chamá-lo de Diadorim. Para Riobaldo, o amigo tinha sido antes nomeado de “Menino” ou “O menino do porto do de-Janeiro”.
96. “Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o Senhor quem, mas quem, mesmo? Era o menino! O menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, o que atravessou o rio comigo, numa bamba da canoa, toda a vida. E ele se chegou, eu do banco me levantei. Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho”.
97. “Arvoamento desses, a gente estatela e não entende, que dirá ò senhor, eu contando só assim? Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois. Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram — isso no estado de tudo percebi. O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também. E ele como

guarda la tristeza y el dolor.

Pero el yagunzo Reinaldo le revela al amigo Riobaldo que ese no es su verdadero nombre. Le pide que guarde el secreto, y solo cuando estén solos le permitirá llamarlo Diadorín. Para Riobaldo, al amigo antes lo habían llamado “Niño” o “El niño del puerto del de Janeiro”.

“Infraganti, conocí. El mozo, tan variado y vistoso, era ¿pues sabe usted quién era, pero quién, de verdad? ¡Era el Niño! El niño, sí señor, aquel del puerto del de Janeiro, de aquello que le conté, el que atravesó el río conmigo, en una vacilante canoa, toda la vida. Y él se llegó, yo del banco me levanté. Los ojos verdes, semejantes grandes, lo recordable de las largas pestañas, la boca mejor bonita, la nariz fina, afiladita”.

“Arbolamiento de esos, uno se pasma y no lo entiende: ¿qué dirá usted si sólo lo cuento así? Yo quería irme a él, para abrazo, pero mis valores no bastaron. Porque él faltó con el paso, en un rechazo de apocamiento. Pero me reconoció, visual. Nuestros ojos dueños de nosotros dos. Sé que debe de haber sido un establecimiento fuerte porque las otras personas lo nuevo notaron: aquello lo percibí en el estado de todo. El Niño me dio la mano; y lo que la mano dice a la mano es lo corto; a veces puede ser lo más adivinado y contenido, esto también. Y él como que sonrió. Le

sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Ele se chamava o Reinaldo” (p. 154).

98. Para Riobaldo, Diadorim é enigma. Reinaldo/Diadorim é, para Riobaldo, um sintoma, verdadeira encruzilhada a decifrar. Entre os dois personagens — Reinaldo/Diadorim x Riobaldo — o nome de Rosa se faz presente pela primeira letra de cada um.

99. A letra, traçada no risco da obra, joga com a língua revisitada à sua moda. Língua atravessada pelo sinthoma, que é fala, que é palavra vindo brotar no lugar do silêncio da imagem que captura. O derrame das palavras diminui o golpe aparado no corpo. Riobaldo se defronta com a nudez de seu amado Diadorim: mas ele era “ela”. A castração no corpo, a castração na alma. Ele amou o que não era. Não há resposta que já não esteja na pergunta. Riobaldo sabe disso e não duvida de seu amor. Ele se lança no desconhecido do amor e se revira vindo encontrar, na coragem de Diadorim, sua outra face. Rosa, o poeta, vai buscar no escritor João, o autor do texto e, ao narrar seu romance, faz brotar seu amor à terra, ao sertão, a língua do seu povo e seu amor às mulheres. *Grande Sertão: Veredas* foi escrito para uma mulher.

100. “Para que referir tudo no narrar, por menos e menor? Aquele encontro nosso se deu sem o razoável comum, sobrefalseado,

digo a usted hasta hoy está sonriéndome. Digo. Se llamaba el Reinaldo” (GSV. p.108-109).

Para Riobaldo, Diadorín es enigma. Reinaldo/Diadorín es un síntoma para Riobaldo, verdadera encrucijada para descifrar. Entre los dos personajes — Reinaldo/Diadorín y Riobaldo— el nombre de Rosa se presenta en la primera letra de cada uno.

La letra trazada en el rasgo de la obra, juega con la lengua revisitada a su moda. Lengua atravesada por el sinthome que es habla, que es palabra que brota en el lugar del silencio de la imagen que captura. El derramamiento de las palabras disminuye el golpe recortado en el cuerpo. Riobaldo se depara con la desnudez de su amado Diadorín: pero él era “ella”. La castración en el cuerpo, la castración en el alma. Él amó lo que no era. No hay respuesta que no esté ya en la pregunta. Riobaldo lo sabe y no duda de su amor. Él se lanza en lo desconocido del amor y se desordena al encontrar en el coraje de Diadorín su otra cara. Rosa, el poeta, va a buscar en el escritor João al autor de su texto y, al narrar su romance, hace brotar su amor a la tierra, el sertón, la lengua de su pueblo y su amor por las mujeres. *Grande Sertão: Veredas* fue escrito para una mujer.

“¿Para qué referirlo todo en el narrar, lo por menos y menor? Aquel encuentro nuestro se produjo sin lo razonable común,

como do que só em jornal e livro é que se lê. Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir relembrado e verdadeiramente entendido — porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo. Do que o que: o real roda e põe diante. — ‘Essas são as horas da gente. As outras, de todo tempo, são as horas de todos’ — me explicou o compadre meu Quelemém. Que fosse como sendo o trivial do viver feito uma água, dentro dela se esteja, e que tudo ajunta e amortece — só rara vez se consegue subir com a cabeça fora dela, feito um milagre: peixinho pediu. Por quê? Diz-que-direi ao senhor o que nem tanto é sabido: sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na idéia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse cresce primeiro; brota é depois. Muito falo, sei; caceteio. Mas porém é preciso. Pois então. Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não-existe? Mas o senhor calado convenha. Peço não ter resposta; que, se não, minha confusão aumenta. Sabe, uma vez: no Tamanduá-tão, no barulho da

sobrefalseado, como de lo que sólo en periódico y en libro es donde se lee. Hasta lo que estoy contando, después fue cuando pude reunir lo recordado y verdaderamente entendido; porque, mientras una cosa así se ata, lo que uno siente más es lo que el cuerpo propiamente es: corazón latiendo fuerte. De lo que el que: lo real rueda y se pone delante. —«Esas son las horas de uno. Las otras, de todo el tiempo, son las horas de todos», me explicó mi compadre Quelemén. Como si fuese como estando lo trivial del vivir hecho un agua, dentro de ella se esté, y que todo lo junta y amortigua: sólo raras veces se consigue subir con la cabeza fuera de ella, como un milagro: pidió el pececito. ¿Por qué? Dizque le diré a usted lo que no es tan sabido: siempre que se comienza a tener amor a alguien, en el runrún, el amor agarra y crece porque, de cierta manera, uno quiere que eso sea, y va, en la idea, queriendo y ayudando; pero, cuando es destino dado, mayor que lo menudo, uno ama enterizo fatal, necesitando querer, y es un sólo darse de cara con las sorpresas. Amor de éste, crece primero; cuando brota es después. Mucho hablo, lo sé; machaqueo. Mas sin embargo es preciso. Pues entonces. Entonces, respóndame usted: ¿el amor puede venir del demonio? ¡¿Podrá?! ¿Puede venir de uno-que-no-existe? Pero convenga usted callado. Pido no obtener

guerra, eu vencendo, aí estremecei num relance claro de medo — medo só de mim, que eu mais não me reconhecia. Eu era alto, maior do que eu mesmo; e, de mim mesmo eu rindo, gargalhadas dava. Que eu de repente me perguntei, para não me responder: ‘— Você é o rei-dos-homens?...’ Falei e ri. Rinchei, feito um cavalo bravo. Desfechei. Ventava em todas as árvores. Mas meus olhos viam só o alto tremer da poeira. E mais não digo; chus! Nem o senhor, nem eu, ninguém não sabe!” (p. 154-155).

respuesta; que, si no, mi confusión aumenta. Sabe, una vez: en el Tamanduá-tán, en el barullo de la guerra, venciendo yo, entonces me estremeceí en un golpe claro de miedo; miedo sólo de mí, que yo más no me reconocía. Yo era alto, mayor que yo mismo; y, de mí mismo riéndome, carcajadas daba. Que yo, de repente me pregunté, para no responderme:

—«¿Eres tú el rey-de-los-hombres...?». Hablé y reí. Relinché, como un caballo cimarrón. Disparé. Soplabla el viento en todos los árboles. Pero mis ojos veían sólo el alto temblar del polvo. ¡Y más no digo; mus! Ni usted, ni yo, nadie no sabe” (p. 109).

101. Para quem se dirige um texto escrito? Ele é uma mensagem que busca quem pode lê-la. Como o texto de um sonho, sem comentários, o escrito clama por seu leitor: primeiro, o próprio escritor, ao aceitar seu ofício para dar vida aos personagens que habitam sua fantasia. De saída, personagens que ele mesmo desconhece, não importando se aquilo ou aqueles que descreve fazem ou fizeram parte, em algum tempo e lugar, do universo do autor. Trata-se de um trabalho de elaboração que se interpõe entre aquele que pensa e a mão que faz o gesto da escrita, gesto cadenciado, como as batidas do coração. Vida que escorre nas palavras, desenhadas sobre a superfície lisa

¿A quién se dirige un texto escrito? Es un mensaje que busca quien pueda leerlo. Como el texto de un sueño, sin comentarios, lo escrito clama por su lector: primero, el propio escritor, al aceptar su oficio para darle vida a los personajes que habitan su fantasía. De entrada personajes que él mismo desconoce sin que importe si aquello o aquellos que describe forman o formaron parte, en tiempo o lugar alguno, del universo del autor. Se trata de un trabajo de elaboración que se interpone entre el que piensa y la mano que hace el gesto de la escritura, cadencia gestual, como los latidos del corazón. Vida que se escurre en las palabras dibujadas sobre la superficie lisa de la hoja

- da folha em branco. Tradução dos pensamentos de um à espera da leitura, traduzida por uma segunda vez, por aquele que lê. A significação do texto indo encontrar acolhimento do lado daquele que escuta a mensagem recebida.
102. Numa carta escrita a seu compadre António Azeredo da Silveira, em fevereiro de 1956, João Guimarães Rosa faz um comentário sobre os últimos dias de preparação de *Grande Sertão: Veredas*, onde ele mostra, com extrema precisão e de modo emocionante, o de que se trata na escrita e a importância que o texto terminado tem para o autor:
103. “Querido compadre [...] conto a você que, na última semana, antes de entregar ao José Olympio o ‘Grande Sertão’, passei três dias e duas noites trabalhando sem interrupção, sem dormir, sem tirar a roupa, sem ver cama, sem tomar ‘pervitin’ nem nenhuma outra droga: foi uma verdadeira experiência trans-psíquica, estranha, sei lá eu me sentia um espírito sem corpo, pairante, levitante, desencarnado – só lucidez e angústia”. (Jornal do Brasil, 19 de novembro de 1997).
104. A carta passa então a descrever o que Rosa sentiu depois que os originais de seu romance foram entregues à editora:
105. “[...] foi uma brusca
- en blanco. Traducción de los pensamientos de uno a la espera de lectura, por segunda vez traducida por aquel que lee. La significación del texto que busca ser acogida del lado de quien escucha el mensaje.
- En una carta que le escribe a su compadre António Azeredo da Silveira, en febrero de 1956, João Guimarães Rosa hace un comentario sobre los últimos días de la preparación de *Grande Sertão: Veredas* en el que muestra, emocionado y con extrema precisión, de qué se trata su escritura y cuál es la importancia que tiene para su autor el texto terminado:
- “Querido compadre [...] le cuento que en esta última semana, antes de entregarle a José Olympio el “*Grande Sertão*”, pasé tres días y dos noches trabajando sin interrupción, sin dormir, sin cambiarme de ropa, sin ver la cama, sin tomar “pervitin” o cualquier otra droga: fue una verdadera experiencia transpsíquica, extraña, que sé yo, me sentí un espíritu sin cuerpo, planeante, levitante, desencarnado, sólo lucidez y angustia”. (*Jornal do Brasil*, 19 de noviembre de 1997)
- En la carta se describe lo que Rosa sintió después de que los originales de su novela llegaron a la editorial:
- “[...] fue una brusca

sensação de renascimento: eu ia voar como uma folha seca. Imagine, eu passei dois anos num túnel, um subterrâneo, só escrevendo, só escrevendo, só escrevendo eternamente [...] daí, veio-me uma forte gripe, naturalmente; e, você sabe bem, a gripe é uma das mães da humildade. Agora, ando ainda estonteado. Tendo de limpar-me dos persistentes fantasmas dos personagens criados. Tendo de readaptar pouco a pouco o espírito à luz crua da realidade, que sempre é áspera, envolvente e ápodacéfala...” (Jornal do Brasil, 19 de novembro de 1997).

sensación de renacimiento: iba a volar como una hoja seca. Imagínese, pasé dos años en un túnel, un subterrâneo, solo escribiendo, solo escribiendo, solo escribiendo eternamente [...] entonces me cogí una gripe fuerte, naturalmente; y tú bien lo sabes, la gripe es una de las madres de la humildad. Ahora ando todavía atontado. Teniendo que limpiarme de los persistentes fantasmas de los personajes creados. Por tener que readaptar poco a poco el espíritu a la luz cruda de la realidad, que siempre es áspera, envolvente ápoda y acéfala...” (*Jornal do Brasil*, 19 de noviembre de 1997. Mi traducción]).

106. O assentimento à escrita é tomado a partir de uma decisão, na sustentação de um desejo que se quer para além da existência da fala. Saber que o escrito fica enquanto o corpo perece, saber que as palavras deixadas sobre o papel fazem série e se articulam entre aquele que um dia se calará e aqueles que lhe darão vida pelo ato de leitura de seus escritos. Se a morte silencia, a escrita dos escritos dá a palavra ao sujeito à espera da transliteração, posto que o sujeito busca na leitura seu próprio sentido, suas razões, sua fantasia.

El consentimiento de la escritura surge por una decisión, por el mantenimiento de un deseo que se quiere más allá de la existencia del habla. Saber que lo escrito queda mientras el cuerpo perece, saber que las palabras que se dejan sobre el papel hacen serie y se articulan entre aquel que un día se callará y aquellos que le darán vida por el acto de la lectura. Si la muerte silencia, la escritura de los escritos le da la palabra al sujeto en espera de transliteración, porque el sujeto busca en la lectura su propio sentido, sus razones, su fantasía.

107. O que, mesmo os distraídos, encontram no prazer da leitura? Eles se deparam com sua *alíngua*, com sua fantasia transliterada naquilo que as palavras do autor

¿Qué es eso que incluso los distraídos encuentran en el placer de la lectura? Ellos se deparan con su *lalengua*, con su fantasía transliterada en aquello que las

- lhe provocam.
108. A leitura pacífica o gesto de violência que é o ato de escrever. Tentativa de domar o indomável – a pulsão de morte –, escrever é criar um litoral entre a vida e a morte, entre o prazer da leitura e o gozo da escrita.
109. A arte e o amor dão se as mãos para compor o texto que encanta e que faz com que se encontre na leitura um refúgio às exigências do cotidiano.
110. Quem escreve coloca seu desejo em evidência, fazendo aparecer, sob a forma da fantasia, aquilo que em seu escrito pode causar transferência no leitor. Traduzir “ao pé da letra” a fantasia do outro, torná-la sua, é a tarefa deixada aos leitores. É esta a razão que me permite dizer que todo leitor é, de certa forma, autor. A matéria do livro devendo ser elaborada para que daí surja uma história recontada, criação a partir da criação. O primeiro leitor é sempre o próprio autor antes de todos os possíveis outros leitores. Ele espera que o leiam como se cada leitor fosse, ele próprio, autor do texto. O amor à escrita encontrando o amor à leitura, letra que se inscreve na passagem de um a outro. Guimarães Rosa entendeu isso muito bem: seu imaginário simbólico é mostrado pela boca de seus personagens. São imagens poéticas de um Sertão sem mistérios, além das letras, que formam palavras fantásticas, como

palabras del autor le provocan.

La lectura pacífica el gesto de violencia que es el acto de escribir. Intento por domar lo indomable –la pulsión de muerte–, escribir es crear un litoral entre la vida y la muerte, entre el placer de la lectura y el goce de la escritura.

El arte y el amor van de la mano para componer el texto que encanta y hace que en la lectura se encuentre un refugio ante las exigencias del cotidiano.

Quien escribe coloca su deseo en evidencia al hacer aparecer, bajo la forma de la fantasía, aquello que en su escrito puede causar transferencia en el lector. Traducir “al pie de la letra” la fantasía del otro, hacerla suya, es la tarea encargada a los lectores. Esta es la razón que me permite decir que todo lector es, en cierta forma, autor. La materia del libro debe ser elaborada para que de allí surja una historia recontada, creación a partir de la creación. El primer lector es siempre el propio autor antes de todos los otros posibles lectores. Él espera que lo lean como si cada lector fuera, él mismo, autor del texto. El amor a la escritura al encontrar el amor a la lectura, letra que se inscribe en el paso de uno al otro. Eso lo entendió muy bien Guimarães Rosa: su imaginario simbólico se muestra por la boca de sus personajes. Son imágenes poéticas de un *Sertão* sin misterios, más allá de las letras que forman palabras

a primeira do livro *Grande Sertão: Veredas*. ‘Nonada’, por exemplo, é o sertanejo que diz ao interlocutor anônimo: ‘Não é nada’; trata-se da sonoridade da língua falada, língua viva que Rosa anotava em seu pequeno caderno de bolso, em intermináveis cavalgadas pelo interior do seu Brasil, colorido de gente simples e de lindas paisagens.

fantásticas, como la primera del libro *Grande Sertão: Veredas*. “Nonada”, por ejemplo, es el sertanero que le dice al interlocutor anónimo: “No es nada”; se trata de la sonoridad de la lengua hablada, lengua viva que Rosa anotaba en su pequeño cuaderno de bolsillo, en interminables cabalgadas por el interior de su Brasil colorido de gente simple y lindos paisajes.

111. “Por isso nos acostumamos desde cedo à imaginação e ela depois se integra em nossa carne e em nosso sangue, fazendo parte de nossa alma, pois o sertão simboliza também a alma dos que o habitam”. (Jornal do Brasil, 19 de novembro de 1997).

“Por eso nos acostumbramos desde muy pronto a la imaginación y ella después se integra a nuestra carne, a nuestra sangre, formando parte de nuestra alma, porque el sertón simboliza también el alma de los que lo habitan”. (*Jornal do Brasil*, 19 de novembro de 1977).

112. Rosa bem usou sua imaginação tentando ser fiel à tradição oral de seu país. Mas ao pretender traduzir o dizer sertanejo transliterou-o lindamente, deixando-nos o trabalho de seguir sua trilha, isto é, de encontrarmos, também nós, o escritor de suas histórias.

Rosa usó bien su imaginación intentando ser fiel a la tradición oral de su país. Pero al pretender traducir el decir sertanero lo transliteró lindamente, dejándonos el trabajo de seguir su senda, es decir, que nosotros encontráramos también al escritor en sus historias.

113. A narrativa de Rosa transcorre em seus escritos como se estivéssemos escutando alguém falar em livre associação:

La narrativa de Rosa transcurre en sus escritos como si estuviéramos escuchando a alguien hablar por asociación libre:

114. “O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumbo” (p.194).

“Lo que yo vi, siempre, es que toda acción principia por una palabra pensada. Palabra oportuna, dada o guardada, que va abriendo rumbo” (p.138).

115. “[...] A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e

[...] El recuerdo de la vida de uno se guarda en trechos diferentes, cada uno con su signo y

- sentimento, uns com os outros acho que nem não se misturam contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância” (p. 114-115).
116. “O sertão está em toda parte... é do tamanho do mundo” (p. 24, p.89).
117. “Viver é muito perigoso [...]” (p. 252).
118. “Existe é homem humano. Travessia” (p. 624).
119. “Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo” (p. 601).
120. Travessia do rio, a travessia do sertão é a da vida. Riobaldo faz sua travessia através de Diadorim. Isto é, ele a faz em desvio, na lateralidade.
121. Diadorim, mulher travestida de jagunço. Ela só pode revelar sua condição de mulher na morte. Inatingível, então, Diadorim é, como diz Riobaldo, “minha neblina” (idem, p. 40). Ela o cega para seu destino e, através de seus olhos, ensina-o a ver o sertão em toda a sua beleza. E a nós, leitores, mostra-se como uma mulher, sintoma de Riobaldo/Rosa.
122. “— *Tomaram as roupas da mulher nua?* Era a Mulher, que falava. Ah, e a Mulher rogava: — Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, visto-so, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: — “Traz Diadorim!” — conforme era [...]”.
123. “[...] Eu conheci! Como em
- sentimiento, los unos con los otros creo que no se mezclan. Contar seguido, hilvanado, sólo siendo cosas de rasa importancia” (p. 80).
- “El sertón está en todas partes... es del tamaño del mundo” (p. 13, p. 61).
- “Vivir es muy peligroso [...]” (p.180)
- “Lo que existe es el hombre humano. Travesía” (p. 453).
- “Porque aprender a vivir es lo que es vivir, eso” (p. 437).
- Travesía del río, la travesía del sertón es la de la vida. Riobaldo hace su travesía a través de Diadorín. Esto es, la hace en el desvío, en la lateralidad.
- Diadorín, mujer travestida de yagunzo. Ella solo puede revelar su condición de mujer en la muerte. Inalcanzable, entonces, Diadorín es, como dice Riobaldo, “mi neblina” (idem, p. 25). Ella lo ciega ante su destino y, a través de sus ojos, le enseña a ver el sertón en la totalidad de su belleza. Y a nosotros, los lectores, se nos muestra como una mujer, síntoma de Riobaldo/Rosa.
- “— *¿Han cogido las ropas de la mujer desnuda?* Era la Mujer que hablaba. Ah, y la mujer rogaba: Que trajesen el cuerpo de aquel rapaz mozo, vistoso, el de los ojos muy verdes... Yo me descompuse. Dejé a mis lágrimas venir, y ordenando: «¡Trae a Diadorín!», conforme era”.
- “¡Yo conocí! Como en todo

todo o tempo antes eu não contei ao senhor — e mercê peço: — mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, de coronha...”

124. “Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer — mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluçei meu desespero”.

125. “O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real”.

126. “Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremecei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata...cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

127. — “Meu amor!...”

128. “Foi assim. Eu tinha me debruçado na janela, para poder

el tiempo antes no se lo conté a usted —y merced pido—: pero para que el señor distinguiese conmigo, a la par, justo el amargor de tanto secreto, sabiendo solamente en el instante en que yo también sólo supe... Que Diadorín era el cuerpo de una mujer, moza perfecta... Me aterró. El dolor no pudo más que la sorpresa. La coz del arma, de la culata...”

“Ella era. Tal que así se desencantaba, de un encanto tan terrible; levanté la mano para santiguarme, pero lo que con ella escondí fue un sollozo, y escondí las lágrimas mayores. Aullé. ¡Diadorín! Diadorín era una mujer como el sol no incendia el agua del río Urucúia, como yo sollocé mi desesperación”.

“No repare usted. Espere, que yo cuente. La vida de uno nunca tiene término real”.

“Yo extendí las manos para tocar aquel cuerpo, y me estremeceí, retirando las manos para atrás, incendiabile; bajé mis ojos. Y la mujer extendió la toalla, cubriendo las partes. Pero aquellos ojos yo besé, y las faces, la boca. Conjeturaba los cabellos. Cabellos, que cortó con tijera de plata... Cabellos que, en el no ser, habían de dar por debajo de la cintura... Y yo no sabía por qué nombre llamarla; yo exclamé doliéndome:

—¡Amor mío!...”

“Fue así. Yo me había asomado a la ventana, para poder

não presenciar o mundo.

129. [...]

130. Ela tinha amor em mim.

131. E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.

132. Aqui a estória se acabou.

133. Aqui, a estória acabada.

134. Aqui a estória acaba” (p. 614-616).

IX. HÜZÜN⁹⁴: O ENIGMA DO ESTADO MELANCÓLICO

1. ENTRE O RISO E A MELANCOLIA: INTRINCADO BORDADO

2. Rio de Janeiro, 21 de junho de 1839, Morro do Livramento, Rio de Janeiro. Contrariando o destino de tantos recém-nascidos da época, vem ao mundo o bebê do mulato Francisco José de Assis e da portuguesa Dona Maria Leopoldina Machado de Assis.

3. A despeito do sofrimento impingido pela epilepsia e pela

no presenciar el mundo.

- [...]

Ella tenía amor de mí.

Y aquella era la hora del más tarde. El cielo viene bajando. Le he narrado a usted. En lo que narré, usted tal vez encuentre más que yo, mi verdad. Fin que fue.

Aquí la historia se acabó.

Aquí la historia acabada.

Aquí la historia acabada” (p. 446-448).

IX. HÜZÜN⁹⁴: EL ENIGMA DEL ESTADO MELANCÓLICO

- ENTRE LA RISA Y LA MELANCOLÍA: INTRINCADO BORDADO

Río de Janeiro, 21 de junio de 1839, Morro do Livramento. Contrariando el destino de tantos recién nacidos de la época, llega al mundo el bebé hijo del mulato Francisco de Assis y de la portuguesa Doña María Leopoldina Machado de Assis.

A pesar del sufrimiento endilgado por la epilepsia y la

⁹⁴ Palavra retirada de *Istambul*, del escritor turco Orhan Pamuk, correspondendo à ‘saudade’. *Hüzün* dá título à recente exposição de fotografias de Carlos Vergara (Oi futuro, Rio de Janeiro, 2008).

Palabra extraída de *Istambul*, del escritor turco Orhan Pamuk. En portugués corresponde a ‘saudade’, vocablo incorporado a los diccionarios de lengua española. *Hüzün* es también el título de una exposición de fotografias de Carlos Vergara (*Oi futuro*, Río de Janeiro, 2008).

gagueira, “Machadinho”, como carinhosamente era chamado na infância e adolescência, teve o futuro moldado por diversas circunstâncias favoráveis: primeiro, nasceu já apadrinhado por uma senhora afidalgada, Dona Maria José de Mendonça Barroso, que lhe franqueou a casa e os livros. Depois, já órfão de mãe, recebeu da madrastra Maria Inês as primeiras letras e as operações básicas, bem como lhe foi transmitido pelo pai a dignidade, o gosto pelas artes e a faculdade de observar a tudo e a todos.

4. Jovem franzino, feio e adoentado, Machadinho não era, segundo seus biógrafos, um menino travesso. Seu olhar curioso buscava colher aqui e acolá o que serviria ao futuro escritor. De cada situação nova, tirava o maior e melhor proveito, não desprezando os cheiros, os sons, as imagens, os tipos curiosos que iam e vinham, organizando tudo em sua memória de criança e adolescente para remanejar depois, com seu prodigioso talento, na escrita de sua fantasia.

5. Aprendeu várias línguas – francês, inglês, alemão, latim e grego –, mas foi trabalhando o idioma materno que pode recriar a língua poética da literatura, ultrapassando a barreira do pudor e tocando a realidade do que, inconfessável porque inconsciente, insiste em se fazer reconhecer nas fantasias de cada um.

tartamudez, “Machadinho”, como carinhosamente lo llamaban en su infancia y adolescencia, tuvo un futuro marcado por diversas circunstancias favorables: primero, nació apadrinado por una señora de la hidalguía, Doña Maria José Mendonça Barroso, quien le franqueó la casa y los libros. Después, huérfano de madre, recibí de la madrastra, María Inês, las primeras letras y las operaciones básicas. El padre le transmitió la dignidad y el gusto por las bellas artes y la facultad de observación de todos y todo.

Joven esmirriado, feo y enfermizo, Machadinho no era, según sus biógrafos, un chico travieso. Su mirada curiosa se empeñaba en atrapar acá y acullá, lo que le serviría al futuro escritor. Le sacaba provecho a cada situación nueva; sin despreciar olores, sonidos, imágenes y los tipos curiosos que iban y venían; todo ello organizado en su memoria de niño y adolescente para después modificarlo, con su prodigioso talento, en la escritura de su fantasía.

Aprendió varias lenguas – francés, inglés, alemán, latín y griego–, pero fue en el trabajo del idioma materno que pudo recrear la lengua poética de la literatura, con la que traspasó la barrera del pudor y tocó la realidad de lo que, inconfesable por inconsciente, insiste en hacerse reconocer en las fantasias de cada uno.

6. Em 1907, quando Freud profere a conferência sobre “Escritores criativos e devaneio”, deixa clara a importância criadora das fantasias e ressalta o fato de que o escritor criativo utiliza-se do mesmo processo mental que a criança ao brincar. Para ele, é possível desligar-se do mundo das relações cotidianas para lançar-se nas associações inconscientes, organizando um texto menos submetido à censura, no qual tudo é possível, sobretudo o bom manejo do humor. Nesse sentido, Machado foi alguém que preservou cuidadosamente a memória infantil ao trazer para sua prosa o intrincado bordado das brincadeiras e agruras da infância e da vida adulta, comprovando a tese freudiana de que a temporalidade da fantasia flutua entre os tempos presente, passado e futuro.

7. Freud nos diz:
 8. “O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito... Daí retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia

En 1907, cuando Freud dicta su conferencia sobre “El creador literario y el fantaseo”, aclara la importancia creadora de las fantasias y resalta el hecho de que el escritor creativo utiliza el mismo proceso mental que el niño usa cuando juega. Para él, es posible desconectarse del mundo de las relaciones cotidianas para lanzarse en las asociaciones inconscientes, y organizar un texto menos sometido a la censura en el cual todo es posible, sobre todo el buen manejo del humor. En ese sentido, Machado fue alguien que preservó cuidadosamente la memoria infantil al traer a su prosa el imbricado bordado de juegos y amarguras de la infancia y de la vida adulta, lo que comprueba la tesis freudiana de que la temporalidad de la fantasía fluctúa entre los tiempos presente, pasado y futuro.

Freud nos dice que:
 “El trabajo anímico se anuda a una impresión actual, a una ocasión del presente que fue capaz de despertar los grandes deseos de la persona; desde ahí se remonta al recuerdo de una vivencia anterior, infantil las más de las veces, en que aquel deseo se cumplía, y entonces crea una situación al futuro, que se figura como el cumplimiento de ese deseo, justamente el sueño diurno

que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança”⁹⁵.

9. Ora, o processo criativo alcança em Machado enorme sofisticação, uma vez que ele se utiliza de fino humor irônico para ultrapassar as muralhas da melancolia – a natureza humana dual e conflituosa de seus personagens expressa bem isso. É essa dupla articulação entre o riso e a melancolia⁹⁶, como afirma Sérgio Paulo Rouanet (2007), uma das características da escrita machadiana. Outra é a digressão, estilo de narrativa que prima pelo texto dentro do texto, isto é, uma técnica que apresenta um ponto de fuga principal, marcado por volteios subjetivos. Em Machado, a digressão é, como em outros escritores, influência do autor inglês do século XVIII, Laurence Sterne, sobretudo quanto ao estilo utilizado em seu livro *A vida e as*

o la fantasía, en que van impresas las huellas de su origen en la ocasión y en el recuerdo”⁹⁵.

Pues bien, el proceso creativo alcanza en Machado una enorme sofisticación puesto que utiliza un fino humor irónico para traspasar la muralla de la melancolía, eso se expresa muy bien en la naturaleza humana dual y conflictiva de sus personajes. Esa doble articulación entre la risa y la melancolía⁹⁶, como afirma Sérgio Paulo Rouanet (2007), es una de las características de la escritura machadiana. La otra es la digresión, estilo de narración que prima el texto dentro del texto, esto es, una técnica que presenta un punto de fuga principal, marcado por giros subjetivos. En Machado, como en otros escritores, la digresión es influencia del autor inglés del siglo XVIII, Laurence Sterne, sobre todo en lo que respecta al estilo utilizado en su

⁹⁵ Freud, Sigmund. *Os escritores criativos e devaneios*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 153.

Freud, Sigmund. *Escritores criativos e devaneio*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 153. [Freud, Sigmund. *El creador literario y el fantaseo*. In: _____. *Obras Completas*, vol. IX. Traducción de José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu [1908] 1993. p. 130].

⁹⁶ Rouanet, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

Rouanet, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

- opiniões de Tristram Shandy, cavalheiro*⁹⁷, o qual caracterizou um tipo de escrita nomeado “shandismo”. O shandismo, ensina-nos Rouanet,
10. [...] advém de ‘shandean’, que no *Webster’s International Dictionary* significa: ‘alguém que tem o espírito de Tristram Shandy’, bem como ‘shandysm’ é definido como a filosofia de Tristram Shandy. Para essa aceção, o shandismo pode ser considerado como uma atitude diante da vida, uma concepção do mundo, um modo de enfrentar a vida e seus absurdos.⁹⁸
11. Para Rouanet, o shandismo designa certo tipo de olhar que enquadra a cena do mundo apreendendo-a em um desvio entre o obsceno e o sentimental, em um “humor afável e tolerante, capaz de perdoar transgressões próprias e alheias, mas também de zombar, sem excessiva malícia, dos grandes e pequenos ridículos do mundo”⁹⁹. Ainda para este autor, foi Machado de Assis que, cento e vinte e seis anos depois de Sterne, deu ao shandismo uma definição
- libro *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*⁹⁷, que caracterizó un tipo de escritura denominada “shandiana”, la cual, explica Rouanet,
- [...] viene de ‘shandean’, que en el *Webster’s International Dictionary* significa: ‘alguien que tiene el espíritu de Tristram Shandy’; así como ‘shandysm’ se define como la filosofía de Tristram Shandy. En esa acepción, lo shandiano puede ser considerado como una actitud ante la vida, una concepción de mundo, un modo de enfrentar la vida y sus absurdos⁹⁸.
- Para Rouanet, lo shandiano designa cierto punto de vista que encuadra la escena del mundo aprehendiéndola en un desvío entre lo obsceno y lo sentimental, con “humor afable y tolerante, capaz de perdonar transgresiones propias y ajenas, pero también de burlarse, sin excesiva malicia, de los grandes y pequeños ridículos del mundo”⁹⁹. El autor incluso señala que Machado de Assis le dio a lo shandiano, después de ciento veintitrés años, una definición

⁹⁷ Sterne, Laurence. *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentelman*.

Sterne, Laurence. *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentelman*.

⁹⁸ Rouanet, op. cit., p. 28.

Rouanet, op. cit., p. 28.

⁹⁹ Idem, p. 29.

Ídem, p. 29.

conceitual mais evidente, a partir de sua escrita. Assim, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* veremos o shandismo florescer em abundância, não apenas porque seu autor abusa das digressões, mas sobretudo porque fustiga quem lê, retalhando o sentido enunciado com as reflexões subjetivas e o questionamento direto ao leitor, surpreendendo-o no ato distraído da leitura e convocando-o a participar da trama, arrancando-o da posição de olhar para a de ser olhado pelo texto.

12. É este jogo de olhares que delinea a cena subjetiva e enquadra como recorte fantasístico autor e leitor, convoca o sujeito em seu desejo de ler e o leva a “ser lido” em sua cena privada, inconsciente. Mestre na arte de escrever sobre os pensamentos mais inconfessáveis, Machado utiliza-se do personagem Brás Cubas – o qual carrega no nome as iniciais de Brasil – para descrever não apenas o carioca da época, o brasileiro burguês aspirante à aristocracia do Segundo Império, mas o homem contemporâneo e as profundas mudanças no campo da ciência, da cultura e da economia, “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, como escreveu o

conceptual más evidente a partir de su escritura. Así, veremos florecer lo shandiano en abundancia en *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no solo porque el autor abusa de las digresiones, sino sobre todo porque fustiga al que lee: rasga el sentido del enunciado con las reflexiones subjetivas y el cuestionamiento que le hace directamente al lector, lo sorprende en el acto distraído de la lectura y lo convoca a participar de la trama, pues lo arranca del lugar del que mira para colocarlo en el de ser mirado por el texto.

Este juego de miradas que delinea la escena subjetiva y encuadra como recorte de la fantasía al lector y al autor, convoca al sujeto en su deseo de leer y lo lleva a “ser leído” en su escena privada, inconsciente. Maestro en el arte de escribir sobre los pensamientos más inconfesables, Machado utiliza el personaje Brás Cubas –quien carga en el nombre las iniciales de Brasil– para describir no apenas al carioca de la época, al brasileño burgués aspirante a la aristocracia del Segundo Imperio, sino al hombre contemporáneo y los cambios profundos en el campo de la ciencia, la cultura y la economía, “con la pluma de la mofa y la tinta

próprio Machado.¹⁰⁰

13. Nesta abordagem, privilegiarei *Memórias póstumas de Brás Cubas*, enfatizando a perspectiva do olhar, elemento pulsional de destaque em toda a obra desse escritor genial, e da escrita como via de elaboração, de recurso para ultrapassar a sedução exercida pelo estado melancólico.
14. O OLHAR EM MACHADO/BRÁS CUBAS
15. Antes de mergulharmos nas considerações sobre o texto aos olhos da psicanálise, faz-se necessário entender minimamente a importância da obra machadiana tanto para a literatura em língua portuguesa quanto para a literatura universal.
16. Segundo alguns autores, os textos literários podem ser agrupados em duas fases: romântica e realista, a primeira fase sendo de relevância literária de diferente natureza da

de la melancolía”, como él mismo escribió.¹⁰⁰

En este abordaje de la obra machadiana privilegiaré la novela *Memorias Póstumas de Brás Cubas* y haré énfasis en la perspectiva de la mirada, elemento pulsional destacado en toda la obra de este genial escritor, y de la escritura como vía de elaboración, recurso para superar la seducción ejercida por el estado melancólico.

LA MIRADA EN MACHADO/BRÁS CUBAS

Antes de sumergirnos en consideraciones sobre el texto a la luz del psicoanálisis, es necesario entender minimamente la importancia de la obra machadiana tanto para la literatura en lengua portuguesa, como para la literatura universal.

Según algunos autores, los textos literarios pueden agruparse en dos fases: romántica y realista. La relevancia literaria de la primera fase, difiere de la segunda.¹⁰¹ La primera,

¹⁰⁰ Assis, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 5.

Assis, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 5. [Los fragmentos correspondientes a este libro han sido tomados de la siguiente edición: *Memorias Póstumas de Brás Cubas*. Traducción de Adriana Amante y prólogo de Roberto Schwarz. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003, p. 39]

segunda.¹⁰¹ A primeira, tremendamente crítica em relação aos excessos de devaneios da própria escola romântica, terá como interlocutor oculto José de Alencar, autor muito comprometido com ideias indianistas e com a exuberante natureza brasileira. Será, no entanto, a vertente urbana deste autor que dará inspiração a Machado, embora sem protagonizar as questões nacionais da época, como ocorria com Alencar e vários autores, seus contemporâneos. O interesse de Machado estava no estudo do espaço urbano, no qual as diferentes camadas sociais e os jogos de poder com base numa cultura escravocrata e melancólica

tremendamente crítica en relación a los excesos de devaneos de la propia escuela romántica, tendrá como interlocutor oculto a José de Alencar, autor muy comprometido con las ideas indianistas y con la exuberante naturaleza brasileña. Sin embargo, será la vertiente urbana de este autor la que le servirá a Machado de inspiración, aunque sin el énfasis en los temas nacionales de la época, como ocurría con Alencar y otros escritores que le eran contemporáneos. Machado se interesaba por el estudio del espacio urbano en el que las diferentes camadas sociales y los juegos de poder establecidos sobre la base de una cultura esclavista y melancólica del fausto portugués le

¹⁰¹ Essa classificação, é preciso que se diga, não é tranquila nem exata. Não há como querer negar a existência de diferenças na estética de Machado antes e depois de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Contudo, se há diferença, não significa ruptura, mas continuidade. Apesar de essa necessidade crítica em definir seu estilo e classificá-lo segundo as correntes literárias, Machado de Assis logrou escapar aos rigores das escolas, atravessando-as com independência estética. Sua obra deve tanto ao Romantismo quanto ao Realismo, ao Naturismo e até ao Simbolismo, se assim podemos dizer.

Es necesario decir que esa clasificación no es ni exacta ni pacífica. No se pueden negar las diferencias en la estética de Machado antes y después de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Sin embargo, esa diferencia no significa ruptura, sino continuidad. A pesar de esa necesidad de la crítica de definir su estilo y clasificarlo según las corrientes literarias, Machado de Assis logró escapar de los rigores de las escuelas, atravesándolas con independencia estética. Podríamos decir que su obra se debe tanto al Romanticismo como al Realismo, al Naturalismo e, inclusive, al Simbolismo.

do fausto português permitiram-lhe uma minuciosa exploração psicológica dos tipos que, desde muito cedo, o rodeavam. Assim, a obra de Machado, ao contrário da de seus contemporâneos, não visava à construção de uma identidade nacional a partir do indianismo e da exaltação da natureza, mas ao espaço urbano e cosmopolita, com seus embates discursivos. Autor profundamente carioca, Machado tinha claro que a nação brasileira só se distinguiria a partir de uma elaboração subjetiva de seus contrastes, de uma análise de seus diferentes discursos.

17. Em sua segunda fase, o escritor sofreu a influência de diversos autores, tais como Stendhal, Flaubert e Balzac. Mas sua escrita também subverteu a proposta do realismo, na medida em que o olhar que compunha os personagens era esvaziado de pré-julgamentos e de concepções morais tão comuns à época, mostrando com sutileza a sociedade ambígua na qual homens e mulheres viviam, podendo ser considerados bons e/ou maus, dependendo do que achasse o leitor.

18. Esse modo de escrita em que é o leitor quem decide, a partir de seu próprio olhar, sua posição subjetiva, essa cumplicidade com aquele que tece a trama com seus pensamentos a partir da sugestão do escrito é, talvez, o traço mais

permitían una minuciosa exploración psicológica de los prototipos que desde muy joven lo rodeaban. Así, la obra de Machado, a diferencia de la de sus contemporâneos, no apuntaba a la construcción de una identidad nacional a partir del indianismo y de la exaltación de la naturaleza, sino al espacio urbano y cosmopolita, con sus embates discursivos. Autor profundamente carioca, Machado tenía claro que la nación brasileña solo se distinguiría a partir de una elaboración subjetiva de sus contrastes y de un análisis de sus diferentes discursos.

En su segunda fase, el escritor recibió influencias de diversos autores, tales como Stendhal, Flaubert y Balzac. Pero su escritura también subvirtió la propuesta del realismo en tanto la mirada que componía a los personajes estaba vaciada de concepciones morales comunes de la época. Machado mostró con sutileza la sociedad ambigua en la que vivían hombres y mujeres y en la que eran considerados, dependiendo de lo que el lector pensara, buenos o malos.

Ese modo de escritura en la que el lector decide desde su punto de vista su posición subjetiva, esa complicidad con la que teje la trama de sus pensamientos a partir de la sugestión de la escritura es, tal vez, el rasgo más característico

fundamental de Machado, e certamente a razão pela qual tantos psicanalistas se interessam por sua obra.

19. *Memórias póstumas* já foi objeto de estudo exaustivo e, mesmo assim, é um texto-fonte para numerosas pesquisas. Tomo emprestado o capítulo VII, intitulado “O delírio”. Nele, Machado faz uma viagem pela imaginação ao mesmo tempo em que reflete sobre a efemeridade da vida e a certeza da morte. Por meio das palavras de Pandora, Brás/Machado questiona o apego à existência vã e inútil:

20. “[...] tu, traz esse rosto indiferente, como o sepulcro. E por que Pandora?”

21. – Porque levo na minha bolsa os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens. Tremes?

22. – Sim, o teu olhar fascina-me.

23. – Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada.

24. – Pobre minuto! – exclamou. Para que queres tu mais alguns instantes de vida! Para devorar e seres devorado depois! Não estás farto do espetáculo e da luta? Conheces de sobejo tudo o que eu te deparei menos torpe ou menos aflitivo: o albor do dia, a melancolia da tarde, a quietação da

de Machado y, ciertamente, la razón por la cual tantos psicoanalistas se interesan por su obra.

Memorias póstumas ya fue objeto de estudio exhaustivo y, a pesar de ello, es un texto fuente para numerosas investigaciones. Tomo prestado el capítulo VII, “El delirio”. Allí, Machado hace un viaje por la imaginación y, a la vez, reflexiona sobre lo efímero de la vida y la certeza de la muerte. Por medio de las palabras de Pandora, Brás/Machado cuestiona el apego a la existencia vana e inútil.

“[...] tú, lleva ese rostro indiferente, como el sepulcro. ¿Y por qué Pandora?”

–Porque llevo en mi bolsa los bienes y los males, y el mayor de todos, la esperanza, consuelo de los hombres. ¿Tiembas?

–Sí; tu mirada me subyuga.

–Lo creo. Yo no soy solamente la vida; soy también la muerte, y tú estás a punto de devolverme lo que te presté. Gran lascivo, te espera la voluptuosidad de la nada.

–¡Pobre minuto! –exclamó—. ¿Para qué quieres tú algunos instantes más de vida? ¿Para devorar y ser devorado después? ¿No estás harto del espectáculo y de la lucha? Conoces de sobra todo lo que yo te reservé de de menos torpe y aflitivo: el albor del día, la melancolía de la tarde, la quietud

- noite, os aspectos da terra, o sono, enfim, o maior benefício das minhas mãos. Que mais queres tu, sublime idiota?
25. Viver somente, não te peço mais nada.¹⁰²
26. O texto continua num diálogo duro entre o homem e a Natureza inexorável com a passagem do tempo.
27. *Memórias póstumas* foi escrito num momento de virada de vida de seu autor. Os olhos muito comprometidos por uma infecção e as crises de epilepsia tendo retornado depois de longo período de tregua fazem com que o jovem escritor se retire para as montanhas de Friburgo acompanhado de sua fiel Carolina, que escreve o texto que o marido lhe dita. Geograficamente afastado de sua tão querida cidade, impossibilitado de enxergar para escrever, Machado parece experimentar uma pequena morte, e é desse lugar que pode perceber a realidade precária do homem. *Brás Cubas* é a obra de virada de seu estilo, que emerge da cena inconsciente como um grito de denúncia e protesto. A ironia é a melhor arma para combater a injúria e o preconceito vividos na carne.
28. O jovem pobre, doente e negro esconde-se por trás do personagem principal, bem

de la noche, las formas de la tierra, el sueño; en fin, el mayor beneficio de mis manos. ¿Qué más queres, sublime idiota?

–Vivir, solamente; no te pido nada más”.¹⁰²

El texto continúa con un duro diálogo entre el hombre y la Naturaleza inexorable con el paso del tiempo.

Memorias póstumas fue escrito en un momento de cambio en la vida del autor. Los ojos muy comprometidos con una infección y las crisis de epilepsia que le volvían después de un largo período de tregua, hacen que el joven escritor se retire a las montañas de Friburgo acompañado por su fiel Carolina, quien escribe el texto que el marido le dicta. Geográficamente apartado de su tan querida ciudad, impedido de ver para escribir, Machado parece experimentar una pequeña muerte, y es desde ese lugar que puede darse cuenta de la realidad precaria del hombre. *Brás Cubas* es la obra de ese cambio de estilo que emerge de la escena inconsciente, como un grito de denuncia y protesta. La ironía es la mejor arma para combatir la injuria y el prejuicio vividos en la carne.

El joven pobre, enfermo y negro, escondido detrás del bien nacido personaje principal. Es el

¹⁰² Idem, p. 522

Ídem, p. 55-56.

nascido. É o próprio Machado que se vê num Rio de Janeiro burguês e hipócrita. Ele é reconhecido pelo meio intelectual, ao mesmo tempo em que é veladamente desprezado por suas origens.

29. *Memórias póstumas de Brás Cubas* não é apenas a obra que inaugura o Realismo no Brasil (1880). O olhar que Machado lança por meio de Brás à existência fútil e cínica do homem de sua época e em sua provinciana cidade é irônico e melancólico. O escárnio é a melhor vingança ao sofrimento do qual não se pode escapar, e não há luto que baste para recuperar o que nunca se teve.

30. O escritor realista, contemporâneo de Machado de Assis e que teve igual importância em sua época como crítico contundente da moral vigente em seu país, foi Gustave Flaubert, autor de *Madame Bovary*. Mas, ao contrário deste, Machado faz com que seu personagem principal em *Memórias póstumas* disseque sua vida, criticando-a profundamente e, em espelho, desvelando a hipócrita sociedade da qual fazia parte. De uma posição de saber antecipado no só-depois da morte, Brás rememora a miséria de sua existência, ao contrário da heroína de Flaubert que, alienada de seu próprio destino trágico, crê nas boas intenções do ser amado e não percebe que ele pertence a uma sociedade burguesa e

proprio Machado quien se ve en un Río de Janeiro burgués e hipócrita. Reconocido por el medio intelectual y, al mismo tiempo, veladamente despreciado por su origen.

- Memorias póstumas de Brás Cubas* no es simplemente la obra que inaugura el realismo en Brasil (1880). La mirada que Machado lanza por medio de Brás a la existencia fútil y cínica del hombre de su época y a su provinciana ciudad, es irónica y melancólica. El escarnio es la mejor venganza contra el sufrimiento del cual no se puede escapar, y no hay luto que baste para recuperar lo que nunca se tuvo.

- Otro escritor realista, contemporâneo a Machado de Assis, y que tuvo también importancia en la época por su crítica contundente a la moral vigente en su país, fue Gustave Flaubert, autor de *Madame Bovary*. Pero, al contrario de este, Machado hizo que su personaje principal en *Memorias póstumas* disecara la vida, la criticara profundamente y en espejo, develara la hipócrita sociedad de la cual formaba parte. Desde una posición de saber anticipada en un a posteriori de la muerte, Brás rememora la miseria de su existencia; en contraste con la heroína de Flaubert que, alienada a su destino trágico, cree en las buenas intenciones del ser amado y no se da cuenta de que él pertenece a una sociedad burguesa

preconceituosa, zelosa dos laços do matrimônio como instituição e que preserva a moral e as finanças das mulheres.

31. Machado é shandiano ao extremo quando explora a subjetividade. Mas é a ironia melancólica sobre a vida desperdiçada de seu personagem Brás Cubas que vai caracterizar melhor esse estilo de escrita. Neste texto, escrevendo as reflexões de um morto sobre sua própria vida, pode introduzir algo de sua experiência de pequena-morte quando se retira do contexto urbano para ver o que ali se vivia. Da posição do personagem Brás, é Machado quem experimenta a liberdade de dizer, de modo enviesado, o que pensa das opiniões, dos comportamentos socialmente impostos, e de tantas outras coisas:

32. “O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados” (cap. XXIV).

33. Machado, como bem diz Rouanet, não apenas dá corpo ao estilo shandiano de escrita marcado pela digressão e pelo ponto de fuga que esta produz, como também

y llena de prejuicios, celosa de los lazos del matrimonio como institución y que preserva la moral y las finanzas de las mujeres.

Machado es shandiano al extremo cuando explora la subjetividad. Pero la ironía melancólica sobre la vida desperdiciada de su personaje Brás Cubas es lo que va a caracterizar mejor ese estilo de escritura. En ese texto, escribiendo las reflexiones de un muerto sobre su propia vida, puede introducir algo de la experiencia de pequeña muerte sufrida al retirarse del contexto urbano, para ver lo que allí se vivía. Desde el lugar del personaje Brás, es Machado el que vivencia la libertad de decir, con algún sesgo, lo que piensa de las opiniones, del comportamiento socialmente impuesto y de muchas otras cosas.

“La mirada de opinión, esa mirada aguda y crítica, pierde la virtud en cuanto pisamos el territorio de la muerte. No digo que él no se extienda hasta acá y que no nos examine y juzgue, pero es a nosotros a quienes no nos importan ni el examen ni el juicio. Señores vivos, no hay nada tan inconmensurable como el desdén de los finados” (cap. XXIV, p. 100)

Como dice Rouanet, Machado no solo le da cuerpo al estilo de escritura shandiano, marcado por la digresión y por el punto de fuga que produce, sino

instaura a forma digressiva para, do riso à melancolia, lançar seu irônico olhar sobre a pantomima do cotidiano dos homens, seu olhar crítico sobre a sociedade, os costumes e, principalmente, sobre o funcionamento psíquico, os pensamentos de seus prováveis leitores/personagens. Essa dessimetria de olhar que ele imprime em relação àquele que o lê não se resume à intencionalidade de olhar distinta entre autor e leitor; mas aponta para a vontade de surpreender o leitor no ato de leitura, denunciando-o em sua pulsão do olhar. Neste sentido, pode-se dizer que se produz aí um fenômeno especular, uma reação em espelho leitor/ autor promovendo o prazer da leitura. Pois, se toda leitura se faz com os próprios significantes, o que agencia a articulação destes está fora da cena: é um objeto sem imagem pelo qual o sujeito se vê sendo visto pelo Outro. Por quê? Porque toda obra literária articula-se como rede de significantes, promovendo, no leitor, o retorno das redes significantes recalçadas no inconsciente.

que também instaura a forma digressiva para, de la risa a la melancolía, lanzar su mirada irónica sobre la pantomima de la vida cotidiana de los hombres. Una mirada crítica sobre la sociedad, las costumbres y, principalmente, sobre el funcionamiento psíquico, sobre el pensamiento de sus posibles lectores/personajes. Esa perspectiva disimétrica que se imprime en relación con el lector no se resume a la intencionalidad de una mirada distinta entre autor y lector, ya que se dirige a sorprender al lector en el acto de lectura, y lo denuncia en su pulsión escópica. En este sentido, puede decirse que allí se produce un fenómeno especular, una reacción en espejo lector/autor que promueve el placer de la lectura. Pues si toda lectura se hace con los propios ojos significantes, lo que tramita su articulación está fuera de la escena: es un objeto sin imagen por el cual el sujeto se ve siendo visto por el Otro. ¿Por qué? Porque toda obra literaria se articula como red de significantes que promueven, en el lector, el regreso de las redes reprimidas en el inconsciente.

34. Em Machado, essas redes significantes convidam à reflexão das relações simbólico-imaginárias do leitor com seu mundo subjetivo, o desejo vindo aí se mostrar nas dobras provocadas pelas interrupções da narrativa quando as digressões convocam o sujeito para

En Machado, esas redes significantes invitan a la reflexión de las relaciones simbólico-imaginarias del lector con su mundo subjetivo, el deseo que viene de allí se muestra en los pliegues provocados por las interrupciones de la narración,

além do leitor. Instaure-se assim uma conversa à parte – que denota a presença de um objeto/causa da narrativa – onde o desejo se furta ao sentido pretendido pelo texto.

35. As belas imagens advindas da escrita machadiana funcionam como pequenos objetos-imagens que, por sua vez, velam/revelam sua letra, deslizam de um significante para outro, organizam a escrita.
36. Em *Brás Cubas*, Machado “olha” a vida através da morte e, desta posição, é livre para criticar os homens de sua época que mudam de ideias e de opiniões ao sabor dos acontecimentos, podendo conviver com a barbárie sem por ela se deixarem afetar.
37. Com fina e rara ironia, o escritor domina seu ofício fazendo a escrita mostrar um espaço da verdade que não é apenas a dele, mas a de cada um que, pela leitura, ultrapassa seu sintoma de inibição ao vencer a melancolia de uma existência precária e considerada sem sentido.
38. Chegamos ao argumento fundamental pelo qual este escrito se justifica: como pode a arte, sobretudo a da escrita, oferecer, àqueles que a ela se dedicam, uma via sublimatória capaz de, pelo menos por um tempo, fazer face à melancolia? Sem pretender a arrogância de um diagnóstico, poderíamos dizer que a genialidade

cuando las digresiones convocan al sujeto más allá del lector. Así se instaure una conversación aparte – que denota la presencia de un objeto/causa de la narración– donde el deseo se hurta al sentido pretendido por el texto.

Las bellas imágenes que vienen de la escritura machadiana funcionan como pequeños objetos-imagenes que, a su vez, velan/revelan su letra, se deslizan de uno a otro significante, organizan la escritura.

En *Brás Cubas*, Machado mira la vida a través de la muerte y, desde esta posición, es libre para criticar a los hombres de su época que cambian de ideas y opiniones al sabor de los acontecimientos, y conviven con la barbarie sin dejarse afectar por ella.

Con una ironía fina y única, el escritor domina su oficio y muestra con la escritura un espacio de la verdad que no es apenas suyo, sino de cada uno que, por la lectura, traspasa su síntoma de inhibición al vencer la melancolía de una existencia precaria y considerada sin sentido.

Llegamos al argumento fundamental por el que se justifica este ensayo: ¿cómo puede el arte, sobre todo la escritura, ofrecer a los que a ella se dedican una vía sublimatoria capaz de, por lo menos por un tiempo, hacerle frente a la melancolía? Sin pretender la arrogancia de un diagnóstico, podríamos decir que

de nosso querido Machado de Assis alinha-se à de tantos outros como Schopenhauer, Franz Kafka, Kierkegaard, Montaigne, São João da Cruz, por exemplo, nos quais a natureza reflexiva, oriunda de uma vida precocemente marcada por um sentimento profundo de vazio, fecundou-lhes o pensamento na direção da escrita como meio de elaboração de um luto infindável.

39. “Não se levanta impunemente a cortina do destino sem cair na fascinação de sua própria imagem – eterno combate entre o duplo e a morte. Esta, ocultada pelo jogo do espelho na transparência do qual se compõe a cena da vida, tem com frequência um poder maligno em se revestir com as belas formas da sedução, para fazer soçobrar aquele que ali se aventura na inconsciente agonia do narcisismo”.¹⁰³

40. “Desde minha primeira infância, uma flecha de dor plantou-se em meu coração. Enquanto nele permanecer, sou irônico – se a arrancarem,

la genialidad de nuestro querido Machado de Assis se alinea a la de otros, como Schopenhauer, Franz Kafka, Kierkegaard, Montaigne, San Juan de la Cruz, por ejemplo, cuya naturaleza reflexiva oriunda de una vida precocemente marcada por un sentimiento profundo de vacío, les fecundó el pensamiento en dirección a una escritura como medio para la elaboración de un duelo infinito.

“No se levanta impunemente e telón del destino sin caer en la fascinación de su propia imagen, eterno combate entre el doble y la muerte. Esta, ocultada por el juego de espejo en la transparencia que compone la escena de la vida tiene, con frecuencia, un poder maligno al revestirse de las bellas formas de la seducción, para hacer zozobrar al que allí se aventura en la inconsciente agonía del narcisismo”.¹⁰³

“Desde mi primera infancia una flecha de dolor se plantó en mi corazón. Mientras permanezca en él soy irónico, si la arrancan, muero”.¹⁰⁴

¹⁰³ Lambotte, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Rio de Janeiro, 1954. p. 104.

Lambotte, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Rio de Janeiro, 1954. p. 104. [Este y todos los fragmentos traducidos del portugués].

morro”¹⁰⁴.

41. Partamos da definição dada pelo empirismo, na qual a melancolia seria a doença do pensamento excessivamente investido, dando sustentação tanto à reflexão filosófica quanto à poética. Nesta direção, a melancolia seria uma via sedutora para afirmar a fragilidade da condição humana, a verdade de sua perda marcada na própria constituição subjetiva e onde o objeto estético poderia cumprir a dupla função de indicar e mascarar um gozo original sob a máscara da realidade cotidiana, em todo o seu brilho mortífero.
42. Para o melancólico, a verdade se descortinou precocemente,
43. “[...] onde reside, por conseguinte, essa verdade nefasta com que ele sacia seu discurso e que se poderia de fato revelar ‘mais que verdadeira’ na medida em que ela lhe serviu de guia privilegiado? O que é essa verdade precoce cujo principal efeito foi o retraimento completo do mundo, como se o melancólico tivesse realmente sofrido a influência da vontade do Destino?”¹⁰⁵

Partamos de la definición dada por el empirismo en la cual la melancolía sería la enfermedad del pensamiento excesivamente investido, sosteniendo tanto a la reflexión filosófica como a la poética. En este sentido, la melancolía sería una vía sedutora para afirmar la fragilidad de la condición humana, la verdad de su pérdida marcada por la propia constitución subjetiva, y en la que el objeto estético podría cumplir una función de indicar y enmascarar un goce original bajo la máscara de la realidad cotidiana en todo su brillo mortífero.

Para el melancólico, la verdad se develó precozmente.

“[...] ¿dónde reside, por conseguinte, esa verdad nefasta con la que él sacia su discurso y que, de hecho, podría revelarse ‘más que verdadera’ en la medida en que le sirvió de guía privilegiado? ¿Qué es esa verdad precoz cuyo efecto principal fue el completo retraimiento del mundo, como si el melancólico hubiera realmente sufrido la influencia de la voluntad del destino?”¹⁰⁵

¹⁰⁴ Kierkegaard, *Journal*, VIII A 205. Paris: Gallimard, 1954, p. 135.

Kierkegaard, *Journal*, VIII A 205. Paris: Gallimard, 1954, p. 135. [Fragmento traducido del portugués].

¹⁰⁵ Lambote, Marie-Claude, op. cit., p. 76.

Lambote, Marie-Claude, op. cit., p. 76.

44. Faltou ao melancólico um olhar que pudesse acolhê-lo dando-lhe um contorno, arrancando-o do despedaçamento anterior à ilusão do duplo, ofertada pela experiência do estágio do espelho.

45. É por meio de um outro que o bebê se apossa de sua imagem. Mas se o Outro se furta à aprovação da experiência, se seu olhar não pode consentir na reflexão do bebê quando este para ele se volta, o pequeno homem não pode apreender seus próprios traços, e um profundo sentimento de vazio se instaura, junto ao desconhecimento dos seus limites e da função do espaço e do tempo, apagando a possibilidade de fazer história.

46. A mãe que retira cedo demais seu olhar ou que olha seu rebento de soslaio, desprezando sua própria produção, lega ao filho a herança de um olhar inexpressivo, deixando-o sem o ponto de inserção originário que poderá conferir-lhe, a partir da configuração jubilatória de ser para o Outro, o presente de Zeus; transforma o bebê em filho de Saturno e o faz perceber, na aurora da vida, que a identidade é um valor imaginário ao qual só é possível ter acesso com o bilhete das identificações. E se não há um outro que possa garanti-las, é somente com os pedaços roubados dos outros que se pode arremedar o que falta.

Al melancólico le faltó una mirada que lo acogiera, que le proporcionara contorno y lo arrancara del despedazamiento anterior a la ilusión del doble que le ofrece la experiencia del estadio del espejo.

Es por medio del otro que el bebé se apodera de su imagen. Pero si ese Otro se hurta a la aprobación de la experiencia, si su mirada no se consiente en la reflexión del bebé cuando este se voltea hacia él, el pequeño hombre no puede aprehender sus propios trazos, y un profundo sentimiento de vacío se instaura junto al desconocimiento de sus límites y de la función del espacio y del tiempo, apagando la posibilidad de hacer historia.

La madre que le retira demasiado pronto su mirada, o que mira a su vástago de soslayo, despreciando su propia producción, lega al hijo la herencia de una mirada inexpressiva, lo deja sin el punto de inserción originaria que podría conferirle, a partir de la configuración jubilatoria de ser para el Otro, el regalo de Zeus; transforma al bebé en Saturno y lo hace percibir, en la aurora de la vida, que la identidad es un valor imaginario al cual sólo podemos acceder con el billete de las identificaciones. Y si no hay otro que pueda garantizarlas, es solo con pedazos robados de los otros que podrá remendar lo que le falta.

47. “Para além de nossos sofrimentos mais profundos e de nossas peregrinações mais perigosas, nunca perdemos de vista nossa imagem ideal; tal é a condição do neurótico, a de perceber, através de um espaço virtual, a imagem composta de seu eu [moi] reformar-se constantemente. Por não ter buscado, sob a incitação do Ideal do eu, uma imagem à sua semelhança, o melancólico está sempre em via de encontrar uma imagem real, decididamente impossível de ser identificada. O Ideal do eu, suportado pela presença materna, apesar de ter sido entrevisto numa ‘presença ausente’, não deixou de ocultar a imagem virtual suportada pelo reflexo especular e erigiu-se num modelo cuja intransigência se concentrou nos farrapos de identidade tão penosamente arrancados aos outros”¹⁰⁶.

48. No entanto, toda a extensa teoria sobre a melancolia parece não ser suficiente para explicar por que, em algumas felizes situações, o “estado” melancólico é frutífero, produzindo composições abstratas tanto de natureza intelectual quanto plástica, e com isso vencendo a batalha da invasão do vazio, mesmo que só por um tempo,

“Más allá de nuestros sufrimientos más profundos y de nuestras peregrinaciones más peligrosas, nunca perdemos de vista nuestra imagen ideal; tal es la condición del neurótico, la de percibir, a través de un espacio virtual, la imagen compuesta de su yo [moi] constantemente reformada. Por no haber buscado en la incitación del Ideal del yo una imagen a su semejanza, el melancólico está siempre en vías de encontrar una imagen real radicalmente imposible de identificar. El Ideal del yo sostenido por la presencia materna, a pesar haberse entrevisto en una ‘presencia ausente’, ocultó la imagen virtual sostenida por el reflejo especular, y se irguió en un modelo cuya intransigencia se concentró en los harapos de identidad arrancados de los otros con extrema dificultad”¹⁰⁶.

Sin embargo, toda la teoría sobre la melancolía no parece suficiente como para explicar por qué, en algunas felices situaciones, el “estado” melancólico es frutífero y produce composiciones abstractas tanto de naturaleza intelectual como plástica, y vence con eso la batalla de invasión del vacío, aunque sólo sea por un

¹⁰⁶ Lambotte, Marie-Claude, op. cit., p. 92.

Lambotte, Marie-Claude, op. cit., p. 92.

deslocando a angústia para o domínio do entorno e criando *seu* objeto, pulsionalmente investido.

49. Freud já havia dito que a vicissitude da sublimação só pode ser alcançada quando o Eu (*moi*), transformando a libido sexual dirigida para o objeto em libido narcísica, voltada para outros fins, atua na reorganização dos investimentos eróticos,¹⁰⁷ contornando o ponto de perda objetual e “fabricando” um reflexo do que terá sido o objeto.

50. Os vínculos brutalmente arrancados são reinvestidos em outra direção, a energia sumariamente retraída diante do vazio é utilizada como ódio para evocar o Destino e dele rir, ironicamente, na medida em que o sujeito encontra em sua sensibilidade, aguçada por um “se saber à beira do abismo”, a chance de recomposição do seu entorno.

51. A impossibilidade de fazer luto pode não ser tão derrisória quando o sujeito encontra a via de

tiempo, desplazando la angustia para el dominio del entorno y creando *su* objeto investido de pulsión.

Freud ya había dicho que la vicisitud de la sublimación solo puede alcanzarse cuando el yo (*moi*), al transformar la libido sexual dirigida al objeto en libido narcisista, conducida hacia otros fines, actúa en la reorganización de los investimentos eróticos,¹⁰⁷ contornando el punto de pérdida de objeto y “fabricando” un reflejo de lo que habría sido un objeto.

Los vínculos brutalmente arrancados son reinvestidos en otra dirección, la energía sumariamente retraída ante el vacío se utiliza como odio para evocar el Destino y reírse de él, irónicamente, en la medida en que el sujeto encuentra en su sensibilidad, agudizada por “saberse al borde del abismo”, la oportunidad de recomponer su entorno.

La imposibilidad del duelo puede no ser tan irrisoria cuando el sujeto encuentra la vía para una

¹⁰⁷ Freud, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*. Rio de Janeiro: Imago, p. 55-124.

Freud, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*. Rio de Janeiro: Imago, p. 55-124. [Freud, Sigmund. *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. In: _____. *Obras Completas*, vol. XI. Traducción de José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu[1910]1993. p. 59-142].

uma ação sobre o real que o resgata da apatia patológica da melancolia. Essa via tão contingencial quanto rara pode dar sentido, mesmo que pelo *não-senso*, ao deserto do nada.

52. Se o que conhecemos da melancolia obriga-nos a refratá-la em variados tipos é porque nesse território incerto reinam as diversas faces com que a Verdade se mostra; seja na neurose, na perversão, seja na psicose. Tudo depende do olhar que preside a montagem ou o estilçamento da cena do mundo. O artista é alguém que se dedica a vasculhar o lixo de sua própria memória, dele extraíndo e recriando as imagens que o inconsciente lhe oferece. Sua estética depende do modo como alinha seus significantes em torno do vazio da falta, escondendo, para melhor revelar, os traços da pulsão domados na representação organizada do que é dado a ver, a ler e a tocar.

53. O mistério da obra convida ao deciframento de uma verdade, velada em quem a aprecia. Isso quer dizer que a obra funciona como analista; ela coloca aquele que se encontra diante dela na condição de analisando, fazendo-o falar. O preço a pagar condiciona o acesso ao humor do artista que brinca com a imaginação, tanto dele quanto nossa. O conceito de humor, que nasce na literatura inglesa do século XVI, ligado aos

acción sobre lo real que lo rescata de la apatía patológica de la melancolía. Esa vía tan contingente como rara, puede darle sentido, aunque sólo sea por el *sinsentido*, al desierto de la nada.

Si lo que conocemos sobre la melancolía nos obliga a refractarla en varios tipos, es porque en ese territorio incierto reinan las diversas caras con las que la Verdad se muestra, ya sea en la neurosis, en la perversión o en la psicosis. Todo depende de la mirada que preside el montaje o el despedazamiento de la escena del mundo. El artista es aquel que se dedica a remover el desecho de su propia memoria, al extraer y recrear las imágenes que el inconsciente le ofrece. Su estética depende de la manera de alinear alrededor del vacío de la falta sus significantes; y esconder para revelar mejor los trazos de la pulsión domados en la representación organizada de lo que se da a ver, leer o tocar.

El misterio de la obra invita a descifrar una verdad velada para quien la aprecia. Eso quiere decir que la obra funciona como analista: coloca al que se encuentra ante ella en condición de analizado y lo hace hablar. El precio que se debe pagar condiciona el acceso al humor del artista que juega con su imaginación y también con la nuestra. El concepto de humor, que nace en la literatura inglesa del siglo XVI, relacionado a los cuatro

quatro humores corporais – o sangue, a linfa, a bile amarela e a bile negra – sofrerá variações no seu uso ao longo deste período e vai chegar à literatura da Renascença inglesa sob a forma de interpretação de determinados comportamentos caricatos e/ou obscenos, até atingir o século XVIII de um Tristram Shandy. Na pena sobretudo deste escritor, o humor se distinguirá da sátira e da técnica do chiste indo alcançar o cômico.

humores corporales –la sangre, la linfa, la bilis amarilla y la bilis negra– sufrirá variaciones de uso a lo largo de ese período y llegará a la literatura renacentista inglesa bajo la forma de interpretación de determinados comportamientos caricatos u obscenos, hasta alcanzar el siglo XVIII de Tristram Shandy. Especialmente, gracias a la pluma de este escritor, el humor se diferenciará de la sátira y de la técnica del chiste hasta alcanzar lo cômico.

54. O manejo da melancolia com o humor seria um modo de extrair do homem o que ele tem de mais íntimo, indo do sublime ao ridículo, que é sua enorme perplexidade frente ao incompreensível de sua inquestionável existência.

El manejo de la melancolía con el humor sería un modo de extraer del hombre lo más íntimo – al ir de lo sublime a lo ridículo– que es su enorme perplejidad frente a lo incomprensible de su incuestionable existencia.

55. O riso que advém da operação subversiva da linguagem, orquestrada pelo artista, enche o espaço do mundo com a sobreposição da dor e da grandeza do ato de criação, permitindo o escoamento da tensão no pano de fundo que a fantasia oferece à imaginação.

La risa que viene de la operación subversiva del lenguaje, orquestada por el artista, llena el espacio del mundo con la sobreposición del dolor y de la grandiosidad del acto de creación, y permite que se escurra la tensión en el telón de fondo que la fantasía le ofrece a la imaginación.

56. A ironia, tanto quanto o humor, está presente na melancolia. Ela se apresenta como uma intenção de dizer a verdade por meio do artifício de seu oposto, lançando à face do mundo a duplicidade e, muitas vezes, a multiplicidade de sentidos que surpreende cada sujeito na posição de espectador/ator da cena da

En la melancolía están presentes tanto la ironía como el humor. Ella se presenta como intención de decir la verdad por medio del artifício de su opuesto, lanzando a la cara del mundo la duplicidad y, muchas veces, la multiplicidad de sentidos que sorprende a cada sujeto en la posición de espectador/actor de la

miséria humana. Freud já havia dito que a ironia evita um gasto de inibição em nome de um ganho de prazer. Lambotte complementa esta afirmação dizendo,

57. “Como o humor, a ironia não constitui um fim em si, sendo apenas uma faculdade: a de poder ‘viver poeticamente’, isto é, de poder considerar a realidade como uma possibilidade (*Mulighed*) sem que a adesão a uma lei, não mais universal desta vez, mas simplesmente comum, intervenha. Ela segue nisto a ilusão romântica, gratificando seu autor com um duplo prazer: por um lado o da metonímia que evita as consequências do engajamento e, por outro, o da perversão, que permite sustentar a mistificação, como se nela estivéssemos presos nós mesmos”.¹⁰⁸

58. Para alguns escritores, sem dúvida, o impulso à escrita gira em torno de certa subversão, não apenas do sentido, mas sobretudo da relação do sujeito frente ao objeto de sua perda. Pois eles sabem, mais que os outros, que a vida não tem sentido, razão pela qual se pode inventar e inserir sentido em qualquer lugar. O mais incrível é pensar que o talento deles não depende do irrisório do

escena de la miseria humana. Freud ya había dicho que la ironia evita un gasto de inhibición en nombre de la ganancia de un placer. Lambotte complementa esta afirmación diciendo:

- “Con el humor, la ironía no constituye un fin en sí misma, es sólo una facultad: la de poder ‘vivir poéticamente’, es decir, poder considerar la realidad como una posibilidad (*Mulighed*) sin que la adhesión a una ley, esta vez no más universal, sino simplemente común, intervenga. En esto, ella sigue la ilusión romántica, al gratificar al autor con un doble placer: el de la metonimia que evita las consecuencias de comprometimiento y, por otro, el de la perversión, que permite sostener la mistificación como si estuviéramos nosotros mismos presos a ella”.¹⁰⁸

- Para algunos escritores, sin duda, el impulso de la escritura gira en torno a cierta subversión, no solo de sentido sino sobre todo de la relación del sujeto frente a su pérdida. Puesto que ellos saben, más que los otros, que la vida no tiene sentido, se puede inventar e insertar sentido en cualquier otro lugar. Lo más increíble es pensar que su talento no depende de lo irrisorio del cotidiano, sino de la

¹⁰⁸ Lambotte, Marie-Claude, op. cit., p. 119.

Lambotte, Marie-Claude, op. cit., p. 119.

cotidiano, mas da exuberância imaginativa de sua fantasia, perversa o suficiente para elevar o risível à condição do sublime.

59. O cômico e o sublime moram no sujeito, é nele o lugar ético do humor, e não no objeto. Tanto que Freud, em seu artigo de 1928 sobre o humor, vai afirmar que por intermédio desse recurso é possível driblar a dor, recusar a realidade sem dispensar a verdade do sentimento de profunda perda que, por vezes, a vida impõe.

60. Em Machado de Assis, as fantasias infantis e da juventude permanecem. Elas são a fonte inesgotável de seu intrincado bordado, em que se mesclam as brincadeiras e tristezas da infância, as descobertas e conquistas da juventude, o sucesso e o reconhecimento da vida madura, as perdas da velhice e a morte. Faz ver o que Freud já dissera a propósito das fantasias – via do impulso à criação e ao escrever –, que o escritor pode fazer a escolha de dar outro destino à sua dor, com o auxílio do humor. Machado triunfou nessa tarefa, atravessando as sombras de uma infância e juventude precárias ao transformá-las em deliciosas e luminosas imagens que povoam sua obra.

61. No entanto, tal genialidade, que não cessa de lhe cobrir de louros, não parece ter sido suficiente para, já no fim da vida e

exuberância imaginativa de su fantasía, lo suficientemente perversa como para elevar lo risible a la condición de sublime.

Lo cómico y lo sublime viven juntos en el sujeto, allí está el lugar ético del humor y no del objeto. Tanto es así que Freud, en su artículo de 1928 sobre el humor, afirmará que por medio de este recurso se puede evitar el dolor, rechazar la realidad sin renunciar a la verdad del sentimiento de pérdida profunda que, a veces, la vida impone.

En Machado de Assis permanecen las fantasías infantiles y juveniles. Ellas son fuente inagotable de su intrincado bordado en el que se mezclan los juegos y las tristezas de la infancia, los descubrimientos y las conquistas de la juventud, el éxito y el reconocimiento de la vida madura, las pérdidas de la vejez y la muerte. Nos muestra lo que Freud dijo a propósito de las fantasías –camino del impulso para la creación y la escritura–: que el escritor puede escoger darle otro destino a su dolor con el auxilio del humor. Machado triunfó en esa tarea, atravesando las sombras de una infancia y juventud precarias transformándolas en deliciosas y luminosas imágenes que pueblan su obra.

Sin embargo, esa genialidad que no cesa de cubrirlo de recompensas, no parece haber sido suficiente para que, al final de su

apesar de ter escrito uma de suas obras mais cantadas – Memorial de Aires –, superar sua maior e derradeira perda: Carolina. Com a morte de Carolina, o escritor esgota sua fonte de inspiração e entrega-se à dor de existir, falecendo quatro anos depois de sua amada.

X. RESTO A CONCLUIR

1. O fim anuncia sempre a possibilidade de um recomeço, porque é na repetição do gesto (da escrita) que o sujeito toma lugar na vida. A letra em instância no inconsciente faz-se, assim, presente a cada novo escrito, percurso desenhado com os significantes de que se dispõe e com o objeto, causa da escrita.
2. Inauguro aqui uma série a percorrer. Ela é fruto de um enorme empenho em não esquecer o que o amor à arte ensinou-me, tanto na experiência de psicanalisanda quanto na de psicanalista.
3. A arte de dizer duplica-se no escrito verdadeiro que escorre da caneta banhando o real da folha em branco. Palavras que nunca disse, coisas que não sabia saber tornam-se, assim, representantes de uma verdade que se mostra para mim e, talvez, para alguns outros.
4. Falar de literatura, escrever, é tentar saber fazer com as palavras

vida, y a pesar de haber escrito una de sus obras más importantes – *Memorial deAires*– superara su mayor y postrera pérdida: Carolina. Con la muerte de Carolina el escritor agota su fuente de inspiración y se entrega al dolor de existir; fallece cuatro años después de su amada.

X. RESTO POR CONCLUIR

El fin anuncia siempre la posibilidad de un recomienzo porque es en la repetición del gesto (de la escritura) que el sujeto toma su lugar en la vida. Así, la letra en instancia en el inconsciente se hace presente en cada nuevo escrito; recorrido dibujado con los significantes de los cuales se dispone y con el objeto, causa de la escritura.

Aquí inauguro la serie de un recorrido. Ella es fruto de un enorme empeño por no olvidar lo que el amor al arte me enseñó, tanto en la experiencia de psicoanalizada, como en la de psicoanalista.

El arte de decir se duplica en lo escrito verdadero que se escurre de la pluma bañando lo real de la hoja de papel en blanco. Palabras que nunca dije, cosas que no sabía saber se convirtieron, así, en representantes de una verdad que se muestra para mí y, tal vez, para algunos otros.

Hablar de literatura, escribir, es intentar saber hacer con las

outra coisa que “comunicar”. É a arte de comemorar a vida oferecendo seus pensamentos mais secretos ao banquete das palavras ditas e/ou escritas deixando-as representar o sujeito em outra cena que não a da miséria cotidiana.

palabras algo diferente de “comunicar”. Es el arte de celebrar la vida ofreciendo mis pensamientos más secretos al banquete de las palabras dichas o escritas, dejándolas que representen al sujeto en una escena diferente de aquella de la miseria cotidiana.

5. Letra litoral, margem onde o desejo vem encontrar bom porto, a literatura litera-pura o modo de fazer, na prosa, poesia do real: tecer a fantasia do autor/leitor mostrando as coordenadas do que, inconsciente, não pode ser escrito, mas chega a ser tocado. O desejo indestrutível dá a dimensão da experiência inesgotável da escrita. Daí que escrever é preciso... Porque assim costura-se para dentro o que se mostra ao outro, inventando um novo corpo com a margem de liberdade conquistada do que, então, se aprende.

Letra litoral, margen donde el deseo viene a encontrar buen puerto, la literatura litera-pura el modo de hacer en la prosa, poesía de lo real: tejer la fantasía del autor/lector, mostrando las coordenadas de lo que, inconsciente, no puede ser escrito, aunque llegue a ser tocado. El deseo indestructible le da dimensión a la experiencia inagotable de la escritura. Por eso escribir es preciso... Porque así se cose para adentro lo que se muestra al otro, inventando un nuevo cuerpo con el margen de libertad conquistada de lo que, entonces, se aprende.

6. Escrever é sair da terra dos ancestrais, escolher o exílio como porto seguro para o dizer, puro movimento de letras escolhidas sobre outras que caem. É desfazer-se do corpo imaginário e tecer, nas bordas do real, o simbólico de sua própria perda.

Escribir es salir de la tierra de los ancestros, elegir el exilio como puerto seguro para el decir; puro movimiento de letras escogidas sobre otras que caen. Es deshacerse del cuerpo imaginario y tejer, en los bordes de lo real, lo simbólico de su propia pérdida.

7. Dois outros projetos deverão ser colocados em andamento. A ideia é continuar a investigação no campo das artes trabalhando o teatro e as artes plásticas. Não porque suponho conhecer esses

Otros dos proyectos deberán comenzar a andar. La idea es continuar la investigación en el campo de las artes trabajando el teatro y las artes plásticas. No porque me suponga conocedora de

campos como especialista, mas porque eles me afetam de modo singular.

8. Durante boa parte da vida, meu interesse pelas coisas das artes acompanhou meu percurso em outras vias. Eis que a causa psicanalítica me impõe retomar estes pequenos objetos preciosos dos quais não quero mais deixar de me ocupar: não para fazer deles o caminho, mas para prosseguir no caminhar.

esos campos como especialista, sino porque ellos me afectan de modo singular.

Durante buena parte de mi vida, mi interés por las cosas del arte acompañó mi recorrido por otras vías. Es así que la causa psicoanalítica me impone retomar estos pequeños objetos preciosos de los cuales no quiero ya dejar de ocuparme: no para hacer de ellos el camino, sino para proseguir el caminar.

4 COMENTARIOS DE UNA TRADUCCIÓN

En el *Libro de Manuel*, Julio Cortázar (2002, p. 27) escribe: “Un puente es un hombre cruzando un puente, che”. Guimarães Rosa (2001, p. 80), en la voz del yagunzo, escribe: “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para gente é no meio da travessia”. Sirvan ambas reflexiones como ilustración de la práctica del comentario sobre la cual hice, en el segundo capítulo, una especie de *comentario sobre el comentario*. Aquí vuelvo desde otra perspectiva al formular el testimonio en diferido de elementos concretos desplegados en la traducción, para dejar constancia de que ambos –traducción y comentario– pertenecen a una misma disciplina, pues sin ello queda el puente sin hombre y la travesía sin salida ni llegada.

La disciplina del comentario que históricamente ha acompañado a la traducción, suele glosar los contratiempos. No seré yo quien haga lo contrario. Pero más allá de salvaguardar las decisiones, al privilegiar aspectos definidos por su dificultad, propongo que un problema es aquel que se presta a soluciones posibles y señala el carácter siempre parcial del texto traducido. Así, puse el énfasis en el tono dialéctico de la problemática y presento los resultados en el suelo mismo de su discusión.

He agrupado estos comentarios en dos categorías, la primera referida al léxico, vocablos clave del texto psicoanalítico. Como expuse en el segundo capítulo, no se trata de un trabajo hecho en los moldes de una terminología, sino de la exposición de índices frecuentemente contemplados para tratar la práctica lingüística del psicoanálisis freudo-lacaniano, circunscrito a los impasses entre lenguas hermanadas, a saber, portugués y español, aunado al peso del alemán de Freud, el francés de Lacan, entre otras lenguas que trazaron la vía de reflexión.

La segunda categoría de comentarios está dedicada a la problemática de la intertextualidad presente en *O sujeito e seu texto*. En ese apartado presento reflexiones sobre el status y el manejo de las citas, lo que significó una incursión en el terreno de traducciones de diversos campos tales como filosofía y literatura. Las especificidades de cada uno supondrían un trabajo sumamente amplio, y por ello nos limitamos a mostrar algunas de las consecuencias derivadas de la localización, cotejo y decisiones para el caso específico, contando con el apoyo del comentario de otros traductores que subsidiaron la formulación de criterios

posibles para manejar el elemento en cuestión. Así, además del catálogo de autores citados en *O sujeito e seu texto*, incursionamos en la descripción de la forma en que estos acudieron a la cita, la oferta que hay en castellano de algunos de estos textos, las asignaturas pendientes, a saber, la ausencia de traducción de textos brasileños cuyos fragmentos utilizados en el libro pasaron por una traducción provisional de mi competencia, y también aquellos ya traducidos, algunos más de una vez, que supusieron una elección o renuncia.

4.1 BASES PARA EL TRATAMIENTO DEL LÉXICO

En el segundo capítulo mencioné, entre las características del estilo de Lacan, la frecuente inclusión de construcciones neológicas. A ellas se dedica Ramos Reuillard (2007) al rastrear en el corpus de los *Seminarios* de Jacques Lacan 298 neologismos y someterlos a un exhaustivo análisis formal y funcional, para proponer una rigurosa taxonomía que delinea posibilidades, no excluyentes ni exclusivas, de penetrar en la lógica inherente de estos componentes léxicos y su solución en otras lenguas.

Las construcciones neológicas lacanianas están atravesadas por el uso que Lacan hará de la maleabilidad del francés, además de morder, aquí o allá otras lenguas o formas ya en desuso. ¿Cuál es efecto de este procedimiento? Para que ocurra la decodificación de la construcción, es necesario percibir las asociaciones en juego y ello entraña a un receptor idóneo y dispuesto a entregarse a una lógica creada al modo del chiste freudiano (RAMOS REUILLARD, 2007, p. 163).

Según esta autora, en el proceso de construcción neológica se puede detallar un propósito lúdico y, al identificar la lógica de la construcción, se deshace la creencia de que se trata de un procedimiento sin pies ni cabeza que sólo podría resolverse con el comodín de lo intraducible.

(...) al contrario de lo que generalmente se piensa y se afirma, Lacan no subvierte sino que respeta, *a priori*, las regularidades de la lengua francesa en lo concerniente a la creación lexical, sin entregarse a un

juego totalmente arbitrario con el significante (...) él busca causar un efecto sobre su interlocutor, pero no pierde el chance de propiciarle las condiciones para la decodificación de sus innovaciones lexicales al explicitar los pasos de la creación (RAMOS REUILLARD, 2007, p. 165).³⁸

Harari (1995, p. 17) comenta que este modo joyceano de trabajar puede parecer banal e innecesario: “los juegos de palabras incomodan porque rompen nuestro léxico, irritan nuestro sentido común”; sin embargo, poseen una o varias funciones y “convierten el uso lacaniano en heredero cabal y legítimo de la empresa de Joyce”.

En su investigación, Ramos Reuillard (2007) confirma tal vocación, asociada al trabajo del artesano, el *Homo Faber* en el sentido bergsoniano que recoge Harari (1995, p. 50), aquel que “pergeña artificios” con materiales existentes. Transgresión de una lógica para formar otra lógica que está más cercana al juego de los niños, una lógica con reglas propias, mutables.

Desmontar la lógica inherente a la formación de construcciones neológicas o al uso idiosincrático del lenguaje común, impresiona como pauta para traducir o abdicar de la traducción en otras lenguas que no poseen características similares. No obstante, nuestra historia traducida desde sus orígenes míticos, evidencia que al hablar de maleabilidad en una lengua suponemos a otra que lo sería menos, pero a su vez, esta otra contiene ciertamente atributos ausentes en aquella. Así las cosas, la exploración que hace Ramos Reuillard, proporciona coordenadas para operar con las particularidades de las lenguas en

³⁸ “(...) ao contrário do que geralmente se pensa e afirma, Lacan não subverte, mas respeita, *a priori*, as regularidades da língua francesa no que toca à criação lexical, não se entregando a um jogo totalmente arbitrário com o significante (...) ele busca causar um efeito sobre seu interlocutor, mas não abre mão de propiciar-lhe as condições de decodificação de suas inovações lexicais, explicitando os passos da criação”.

juego en mi traducción, sin necesidad de recurrir a operaciones de patrón fijo.

En una línea orientada a la investigación socioterminológica del léxico psicoanalítico, Ana María Gentile (2003) describe los efectos de la influencia de la lengua francesa en la traducción, producción y, en consecuencia, en la circulación del psicoanálisis lacaniano en lengua española. Esta investigadora utilizó: 1) un corpus de publicaciones especializadas, diccionarios traducidos y glosarios de sitios web. 2) Una encuesta epilingüística³⁹ en la cual los participantes, practicantes del psicoanálisis lacaniano, hablan de sus impresiones sobre la lectura de textos de Freud y Lacan, las traducciones, sus conocimientos de lengua francesa, y sobre la consciencia en relación a la forma de emplear la lengua materna en la redacción de sus textos.

A partir de un análisis descriptivo, Gentile extrae elementos léxicos y construcciones fraseológicas. En relación al primer rubro, apunta a una fuerte variación e influencia del francés, y sobre el segundo marca, también como rasgo, la estampa francesa. Sobre el uso de ciertos términos, subraya como vías de entrada del francés en el español: calcos, condensaciones y neologismos. También localiza una serie de construcciones en las cuales la presencia de la lengua francesa se identifica por el uso de preposiciones, expresiones fijas o alteraciones en el régimen preposicional como en el caso de *por relación a*, en lugar de, *en relación con* (GENTILE, 2003, p. 25).

Referente a los resultados de las encuestas, Gentile (2003, p. 29) afirma que muchas de las informaciones levantadas en el corpus se confirmaron y, agrega, la *tolerancia* de los entrevistados a la falta de univocidad léxica y a la incorporación de formas francesas consideradas abusivas por los *puristas*. Tales rasgos estarían estrechamente vinculados al campo, su objeto y la permanente discusión sobre su delimitación conceptual. Sobre los problemas de la traducción entrañados en el texto lacaniano, son reconocidos por los entrevistados quienes juzgan que si bien son inherentes a la teoría, no dejan de obedecer también a fallas o

³⁹ El objetivo de la encuesta *épilinguistique* es conocer el “sentimiento lingüístico de los hablantes” (Bouveret y Gaudin, 1997, p. 249 *apud* Gentile, 2003, p. 5).

incomprensión por parte de los traductores. Darse cuenta de tal incomprensión fue lo que suscitó, para poner el caso más emblemático, la redacción del libro sobre los errores, erratas y omisiones rastreadas en la versión castellana de los *Escritos* (PASTERNAK, 2000). Ahora bien, ¿cuál es el destino de este tipo de trabajos? Me parece que la tolerancia es un síntoma de *no querer saber*, como señala Michel Sauval (2014) en su reciente crítica a la versión castellana de los *Otros Escritos*. Allí los editores se saltaron a la torera algunos de los puntos ya sometidos a discusión dentro de la comunidad psicoanalítica, resultando en su reiteración. Esto nos lleva a pensar que las dificultades encontradas en el texto en francés, no se resuelven con la consulta del texto traducido, incluso pueden agravarse, pero a pesar de esos problemas, para quien el francés no es espacio de dominio, las diversas versiones que puedan obtenerse serán siempre fuentes privilegiadas.

En otro trabajo, que recoge de forma más específica el resultado de la investigación del corpus, Gentile (2008) extrae 24 términos utilizados en el psicoanálisis lacaniano que están estrechamente vinculados a la producción freudiana. El destino de los textos freudianos en francés ha marcado fuertemente las traducciones en otras lenguas.

En la comparación de los datos observamos un mayor número de opciones aportadas por los diccionarios y las traducciones de los seminarios, en comparación con las utilizadas en los textos producidos por hispanohablantes. Eso podría deberse a que, en el caso de los diccionarios, se incluyen las opciones freudianas y, en castellano, Freud cuenta con, por lo menos, dos traducciones. Además, como ya se ha señalado, la traducción de los *Seminarios* es bastante anárquica.

Gentile (2008, p. 9) concluye que la mayor terminologización en el corpus de artículos especializados es consecuencia de la evolución del psicoanálisis; sin embargo, sabemos que por detrás de la producción de los psicoanalistas hay una multiplicidad de escuelas, agrupaciones e, incluso, algunos psicoanalistas solitarios, que trabajan simultáneamente en diferentes partes del mundo hispano. En ese contexto existen, por decirlo de alguna forma, ciertos vetos filiales. Un corpus que quiera dar cuenta de esa diversidad, debería incluir a todos esos grupos y esa es una tarea sumamente ardua ya que, a cada tanto, ocurren cisiones y nuevas reorganizaciones.

Gentile subraya también la existencia de una práctica continua de experimentación y creación de términos, y lanza importantes sospechas sobre la existencia de variaciones diatópicas entre el discurso psicoanalítico peninsular e hispanoamericano⁴⁰. Sería loable pensar que, más allá de Lacan, el psicoanálisis lacaniano posee rasgos particulares en diferentes regiones y lenguas. Ese aspecto es esencial para nuestro trabajo porque, si hay rasgos distintivos entre el psicoanálisis de la península y el de algunos países de América, no será un desatino promulgar la existencia del mismo fenómeno en el psicoanálisis brasileño que contrasta, en algunos aspectos con otro, por ejemplo, argentino. De esta manera, lo que se revela en este tipo de investigaciones es el aspecto que toma la pluralidad de opciones empleadas y cómo estas indican el trayecto de lectura en diversos momentos de la historia y en los variados grupos y lenguas.

Las investigaciones descriptivas, al contrario de los abordajes normativos y prescriptivos, que se revelan insuficientes dada la naturaleza del campo, parecen mostrar, por ejemplo, los elementos que operan en la variación terminológica. En ese sentido Gentile se refiere al *funcionamiento polinómico*, constructo que permite explicar la multiplicidad de normas que subyacen al discurso científico y que opera por *normación* (GUESPIN, 1993; GAUDIN, 1993 *apud*, GENTILE, 2003, p. 8).

Al contrario de la normalización, mecanismo prescriptivo tendiente a la unificación por aplicación de la norma, la *normación* apunta a una norma tal como existe en el discurso real, autoregulado y funcional que no obedece a formas a priori establecidas (Gentile, 2008). Allí podríamos encontrar algunas respuestas sobre los desdoblamientos identitarios de la producción lacaniana que generan, como lo observamos en los trabajos precedentes, una constante falta de acuerdos. No obstante, en

⁴⁰ Sobre este tema, es notable observar en las traducciones de los seminarios *establecidos* en castellano el uso recurrente de *vuestro* –con todas sus variantes– en la función posesiva, conviviendo con otras formas no pertenecientes a la variante peninsular. Una hipótesis provisional sería que se trata de un mecanismo artificial para evitar ambigüedades producidas por el determinativo posesivo *su-sus* o las formas plenas *suyo, suya, suyos, suyas*.

cualquiera de los casos, no es justamente un *a priori* lo que pautará como válido este o aquel uso, y este fue un criterio medular en la traducción que constituye el tercer capítulo de esta tesis. La traducción pretende captar el consentimiento de la elección que hace la autora cuando emplea una u otra propuesta de traducción producida en el medio brasileño. A su vez, esta se confronta con las diversas alternativas circulantes en el medio hispánico y, en ese ejercicio, se decide a sabiendas de que lo propuesto supone, también, un ejercicio interpretativo de un cuerpo de teorizaciones mucho más vasto.

Con una visión más ceñida al destino castellano de algunas palabras utilizadas por Lacan, Gárate y Marinas (2003, p. 73) someten un conjunto de vocablos a lo que ellos llamarán: “tránsito razonado”. Según explican, ese proceso supone respetar “la letra de Lacan, pero trasladándola también, con osadía acaso”, y someter la traducción más difundida a una tensión que deriva, en algunas ocasiones, en otra alternativa cuya ventaja sería el acercamiento de Lacan a los hispanohablantes.

Al situar como eje lo peculiar de la experiencia del psicoanálisis, estos autores se proponen aproximar el texto lacaniano a

[...] otros discursos que en la cultura en castellano han circulado por las historias y memorias de la experiencia colectiva y personal, atesoradas y, por ello, disponibles en las palabras comunes, la poética o –sin darle a esta un alcance salvífico– la mística (GÁRATE; MARINAS, 2003, p. 50).

Un Lacan más hispánico, menos francés, más cercano a una lengua/cultura que lo ha seguido bien de cerca. Por ser un trabajo que se orienta al debate y al comentario, los autores subrayan el carácter reflexivo que daría la pauta para incorporar la palabra de Lacan a esa lengua, identificando en tal tarea tres obstáculos que, de alguna manera, coinciden con algunos de los aspectos que venimos tratando: las especificidades de la enseñanza lacaniana, la herencia/heresía, la pluralidad de grupos que trabajan en su transmisión y los efectos derivados de la recepción (GÁRATE; MARINAS, 2003, p. 52).

Al tensionar sentido y forma estos autores, en algunos casos, patean el tablero litúrgico, no sin prevenir de manera bastante acertada, que “la legitimidad de una versión no puede depender en ningún caso del acuerdo o del reconocimiento del autor” (GÁRATE; MARINAS, 2003 p. 71). Al recuperar el elogio de Freud, que le habría dado carta blanca a la versión española de Ballesteros⁴¹, señalan que, a pesar del membrete del fundador y de los méritos indiscutibles que tuvo y tiene el trabajo de nuestro primer traductor de la obra freudiana, es justamente por el lado de una deficiencia que se llega a concebir la repetición de tan ardua tarea.

Hoy en día, el esfuerzo de Etcheverry puede leerse como necesidad de profundizar y de trabajar con rigor el legado de Freud y, al parecer, es esa misma necesidad de rigor lo que produciría, a pesar del desencuentro, observaciones sobre el destino que ha tenido el texto lacaniano.

Con Lacan bien pudiera suceder tres cuartos de lo mismo. Falta todavía mucho tiempo para que exista una versión unificada, en lo conceptual, de las obras completas –que, por otra parte, todavía no están publicadas. Nuestro presente trabajo es una aportación en castellano a un edificio que queda por construir (GÁRATE; MARINAS, 2003, p. 72).

Parece evidente, lo no finiquitado hace mella en las producciones psicoanalíticas en otras lenguas. Hilando fino en su trabajo, Garaté y Marinas presentan para ciertos vocablos las traducciones más utilizadas, exploran el sentido vernáculo de las lenguas involucradas (francés, castellano e, incluso, alemán), señalan los elementos teóricos atribuidos por Lacan a tales palabras y agregan puntos de corte o de transformación teórica que acompañaron el desarrollo de esas unidades léxicas desde sus inicios dentro de la teoría psicoanalítica. Finalmente, en algunos

⁴¹ Cf. En introducción de esta tesis.

casos, se lanzan a reparar *estragos* con una nueva opción de traducción. En otros, se suman a la existente después de breves incursiones en cuestiones fundamentalmente teóricas, dejando de lado lo relativo a la traducción.

Sabemos que la traducción no es sin consecuencias. Trabajamos con ese horizonte que revela, traducción mediante, lo que del autor se incorporó a las lenguas/culturas receptoras y lo que esas lenguas/culturas receptoras pueden recuperar de sí mismas y devolverle al psicoanálisis.

Con mis comentarios presento algunas marcas entre lenguas semejantes que, formando parte de la historia misma del psicoanálisis, le devuelven en cada una de sus producciones su virulencia.

4.2 EL LÉXICO EN LA TRADUCCIÓN DE *O SUJEITO E SEU TEXTO*

Aquí reúno comentarios sobre algunos vocablos que se han presentado especialmente problemáticos durante la traducción. En la selección mediaron aspectos que merecen ser explicados. En principio, si nos dejamos llevar por la familiaridad de la jerga psicoanalítica, estos no causarían mayor extrañeza, pero es propio de la traducción, pienso, un gesto de natural desconfianza, especialmente cuando están en juego dos lenguas histórica y geográficamente hermanadas y un texto que, por estar inscrito en el campo psicoanalítico lacaniano, presenta dentro de sus particularidades los rastros de otras lenguas. Por eso, en algunos casos, al no encontrarme especialmente sorprendida, preferí dar espacio para la duda. Los problemas comenzaban allí porque, frecuentemente, los desencuentros entre psicoanalistas le daban una o varias versiones a la misma unidad léxica y, en lugar de generar respuestas, abrían el campo para más preguntas. ¿Cuál es la opción más pertinente para *hiância*? ¿De dónde sale esta palabra? ¿Fantasma o fantasía? ¿Cuál es la que mejor traduce el *fantasme* lacaniano? ¿Es *fantasia* el correspondiente a *fantasme*?, y ese *fantasme* ¿cuál es su vínculo con Freud? ¿Cuál es el criterio que debe primar al verter el vocablo *gozo* en castellano? ¿Cómo trabajar el neologismo *sinthome*? Algunas de esas preguntas permearon el trabajo de traducción de los vocablos. El desagüe en

un conjunto plural apunta, más que a palabras divergentes, a variaciones muchas veces soportadas en sutiles diferencias.

Para presentar los vocablos, así concebidos porque he priorizado el juego significante –suelo de muchos de los encuentros y desencuentros entre nuestras lenguas hermanas– encabezo con la palabra extraída del texto en portugués *en itálico* y la acompaño de la opción elegida en el texto traducido. Enseguida, presento las posibilidades de traducción que han sido manejadas en castellano acompañadas de referencias, substrato de mis elecciones.

Más que elaboraciones propiamente psicoanalíticas, aunque estas fueron inevitables, lo que me interesó fue profundizar en discusiones y comentarios sobre la traducción de los vocablos para lograr una mejor comprensión de lo que estaba en juego.

En una primera fase de traducción, gracias a la consulta en textos paralelos, la duda se ratificaba. Después de la revisión de diversos textos que hacían mención a la problemática, el conjunto se encaminaba a una alternativa. Esta debe ser entendida, en el contexto específico de la traducción, como un gesto provisional.

El trabajo con los vocablos elegidos tiene la ventaja de proporcionar a otros traductores una muestra de lo que se cuece en el medio psicoanalítico lacaniano en relación al tema de la traducción, y de mostrar lo sucedido cuando estas dos lenguas, el portugués y el castellano, amplias transmisoras del quehacer psicoanalítico, se permiten ser quienes atraviesan el puente.

4.2.1 *Gozo - goce*

El vocablo *gozo* remite a la voz francesa *jouissance* que, en la enseñanza de Jacques Lacan, es una noción bastante compleja, lo que explicaría su abundante exégesis. A lo largo de la obra del psicoanalista francés, *la jouissance* presenta diferentes configuraciones e índices vinculados a diversos hilos de pensamiento que van desde la teoría freudiana, con las distinciones entre *Genuss* y *Lust*, pasan por Hegel y Marx –el primero en su dialéctica del amo y el esclavo y el segundo con el concepto de plusvalía– y un largo etcétera que desemboca en la idea de manifestaciones de goces diversos cuya formalización solo sería posible gracias a la topología.

Importantes autores como Harari (1995), Vegh (2010) y Braunstein (2006), han escrito en castellano libros o capítulos

para hablar del goce. Sin detenerme en el valor teórico de estos aportes, parece cierto que todos coinciden en adoptar el sustantivo masculino *goce* para referirse a *jouissance*, vocablo también utilizado en la traducción oficial de textos lacanianos e, incluso, en la oficiosa versión crítica del seminario titulado *Encore*, realizada por Ricardo Rodríguez Ponte⁴².

Al parecer, la elección de *goce* posibilita el trabajo en esa otra lengua a pesar de que, como sucede con frecuencia, ocurran pérdidas como la homofonía de *j'ouïs sens* –oigo sentido– a la cual Lacan se refirió o dejó como tarea para la audiencia.

Braunstein (2006, p. 14 -15) dedica algunas páginas a destrinchar la pertinencia etimológica, semántica y otros deslindes de “*Goce* en español, *der Genuss* en alemán, *La jouissance* en francés. Jamás *enjoiment*. Gozarán los traductores al inglés buscando en su lengua una palabra justa”. Pero estamos ante un vocablo destinado a permanecer en suspenso. No se puede decir qué es *la jouissance* lacaniana en una definición unísona, solo basta pasarse por algunos de los capítulos de la elaboración de Braunstein para interrogarnos sobre cómo evaluar una opción de traducción para referirnos a tamaña densidad conceptual.

Esto tiene el agregado de los juegos homofónicos que produce Lacan cuando aborda la temática. En otras lenguas, como las que aquí convocamos para el trabajo, para reproducir las homofonías, o para seguir el hilo que nos sugiere su lectura, suelen trasplantarse los juegos de sonido tal y como se producen en la lengua francesa. Esto lo podemos observar en el siguiente fragmento en cual Palazzo Nazar (2009) escribe: “Gozar da língua é o que o escritor sabe fazer como niguém: *jouir*, *jouissance*, *Joyce-sens*” (VI§39). En la traducción preferí reproducirlos de la misma forma, señalando, al igual que en el texto fuente, la inclusión del elemento extranjero con el uso de la cursiva: “Gozar de la lengua es lo que el escritor hace como nadie: *jouir*, *jouissance*, *Joyce-sens*” (VI§39). El vocablo francés en la boca de Lacan produce desdoblamiento perceptibles a oídos atentos. Ahora bien, esos oídos parecieron no funcionar muy bien en el ámbito francés cuando les tocó traducir a un hispanohablante:

⁴² Cf. Nota 26, capítulo 1.

Goce era el nombre original de este libro cuando apareció en México en 1990. En 1994 me explicaron que la edición en francés no podría aparecer con ese título tan parsimonioso porque era poco explícito para el lector galo. Así es como *Goce* vio la luz en la editorial Point Hors-Ligne con el título: *La jouissance: un concepto lacanien* (BRAUNSTEIN, 2006, p. 7).

La opción más explícita y púdica, originada por el traslado al francés, acabó entrando en la reedición castellana, aunque en esta última lengua *el goce* hubiera sido aceptado por el público especializado con mesura. La traducción brasileña de este libro se deslustra del agregado francés y lo torna *gozo*.⁴³

En castellano podemos escuchar *goce* como el imperativo de gozar, un imperativo que no será cualquiera si le adjudicamos el valor dado por la persona gramatical que lo porta, ya que en algunas regiones del español ese goce posee una tácita voz formal. En este sentido, una posible incursión teórica nos llevaría al imperativo superyoico.

En el prólogo de la edición actualizada, Braunstein (2006, p. 8) comenta algunas de sus osadías, “innovaciones terminológicas que me parecen imponerse, por lo menos en español: el psicoanálisis es una *gozología* (...) esta dimensión que yo califico de *gocera*”. Con ese espíritu inventivo el autor de este libro ya traducido a varias lenguas –francés, inglés y portugués– explica que en francés o en inglés sería difícil encontrar una opción eufónica para la “clara y opulenta: *gozología*” y, a raíz de esa posibilidad osa incluir, “venciendo convenciones lenguajeras” los sintagmas: *aspiraciones goceras*, *consideraciones gozológicas*, *gocificación* y *desgocificación del cuerpo*, entre otras.

⁴³ La traductora agrega entre paréntesis algunas menciones referidas a palabras utilizadas en el original tales como: “*goce*” no original, “*jugar*” no original, “*joder*” no original, etc.

Tanto atrevimiento desprendido del *goce* pareciera expresión de una traducción satisfactoria. Sin embargo, Gárate y Marinas (2003) se manifiestan inconformes con esta opción ya cuajada por el uso. La alternativa que ellos proponen es *gozo*, palabra que, por cierto, desde el punto de vista de su forma, calca la opción brasileña.

Para ellos, *goce*, derivado de *gozar* le daría a la noción lacaniana un estatuto restringido y contradictorio porque esta palabra se refiere a la “acción de gozar, es decir, la sensación de placer y, particularmente, el placer sexual” (GÁRATE; MARINAS, 2003, p. 145), mientras *gozo* permitiría mayor flexibilidad e, incluso, daría espacio para pensar en el aforismo de la no relación sexual: “la cuestión del gozo se mantiene siempre como relación con lo imposible” (GÁRATE; MARINAS, 2003, p. 150).

Tales observaciones, a pesar de ser en alguna medida ciertas, son parciales. Gozar, no sólo se refiere a “conocer carnalmente una mujer”, como registra el DRAE, también apunta a algo que se tiene y se posee. Quizás lo más discutible del vocablo sea que, desde el punto de vista semántico, sugiere algo agradable pero, para sostener cualquiera de estos argumentos sería importante una incursión exhaustiva en la noción lacaniana a lo largo de toda su evolución para saber, por ejemplo, si es el sujeto quien tiene al goce, o si el goce posee al sujeto; si hay goce del cuerpo o el goce es insustancial; si se trata de un agrado o este es justamente la otra cara del principio del placer. Me parece más productivo aducir a los ropajes que las palabras, retiradas de la lengua común o de los diccionarios, adquieren cuando pasan al verbo del psicoanalista y cómo, por el uso de ese verbo, la palabra adquiere del peso que la viste. Imposible no vestirla, en ocasiones incluso mal. Este efecto sólo podría evitarse si en lugar de ese recurso que tiende a imaginarizar, se utilizaran fórmulas matemáticas abstractas. Lacan lo intentó con sus matemas e, inclusive, con la inclusión del objeto *a*, que hoy podríamos, como hace Braunstein (2006, p. 29), transformar en @. No obstante, y eso me parece curioso, en el caso de la *jouissance* Lacan no propuso un matema específico.

La apuesta de Gárate y Marinas al traducir *jouissance* por *gozo*, si bien no ha modificado el uso generalizado, ha reencendido

la discusión. Alfredo Eidelsztein (2008)⁴⁴, advierte sobre los aspectos epistemológicos y sobre la posibilidad del recurso topológico como alternativa para desviarse del substancialismo en el que Freud, hombre de su época, encontró su propio límite. Así, adhiere a la propuesta de Gárate y Marinas removiendo una cantidad de escombros sedimentados por la ausencia de cuestionamientos.

La controversia alrededor de la traducción al español de la palabra *jouissance*, aunque no encuentre correlato en portugués, tiende a infiltrarse⁴⁵ y, cuando de lo que se trata es de verter al castellano el vocablo *gozo*, de alguna forma estamos contribuyendo a la penetración del conflicto.

En castellano, contamos con dos posibilidades para traducir *gozo* del portugués. Una de ellas responde a la tradición de las traducciones *oficiales* y *oficiosas*, y de todo un trabajo de elaboración por parte de la comunidad de psicoanalistas hispanohablantes. La otra, a un esfuerzo por desestabilizar esa tradición en función de un refinamiento teórico y de un uso más castizo de la lengua, según el argumento de Gárate y Marinas (2003). Si optamos por esa última posibilidad [*gozo*-pt traducido como *gozo*-esp], correríamos el riesgo de crear una ilusión de acercamiento, a menos que esa elección apareciera acompañada de una nota explicativa en la cual se argumenten los motivos para adherirnos al corte.

He preferido, sin embargo, por no estar plenamente convencida de la necesidad del cambio, sumarme a una tradición que se muestra satisfactoria y, al mismo tiempo, reconoce sus limitaciones. Si la nueva propuesta nace del tránsito del francés al castellano, y todavía parece no calar dentro de la comunidad

⁴⁴ Segunda Clase de *El Seminario 20 de Jacques Lacan: Aún. El psicoanálisis entre el Otro, el sexo, el amor y el goce*. Dictado en la Universidad de Buenos Aires. 11/04/2008. La transcripción de esta clase puede localizarse en la Web.

⁴⁵ En el Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia aparece una mención sobre las discusiones promovidas en el medio psicoanalítico hispánico. Disponible en: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=98&Itemid=2 Consulta el 02 de noviembre de 2013.

psicoanalítica de forma general, adoptarla en la traducción podría alejar al lector hispano de las expectativas. Ello no le resta importancia a las posibilidades que, a partir de esa nueva traducción, se abren para repensar *la jouissance* lacaniana. Además, consideramos que el vocablo *goce*, está impregnado de otras posibilidades que no lo reducen al placer sexual, y permite la maleabilidad de ser escuchado entre el sustantivo y el imperativo, aspecto que se pierde con el vocablo *gozo*.

Esta alternativa puesta en práctica todas las veces en que apareció la palabra *gozo* –36 veces– me pareció funcionar en mi traducción. Quizás el mayor peligro es el solapamiento con la remisión al goce sexual, propiciado por una traducción indirecta de la cita de Michel Silvestre (1980 *apud* Palazzo Nazar, 2009) en la frase: *O corpo é um instrumento para que se efetive o gozo sexual* (VII §48), pero el conjunto del párrafo indica que se goza de lo que se pierde, adquiriendo, así, matices de usufructo, semántica que se contempla en castellano y, en todo caso, el carácter equivocante de la traducción pareciera contribuir a su empuje.

4.2.2 *Intromistura* – entrometimiento (inmixing)

El resultado de la investigación de la palabra *intromistura*, presente en el libro *O sujeito e seu texto* una única vez en nota al pie de página, es uno de esos maravillosos tropiezos ofrecidos por la actividad de traducir que me permitió dejar constancia de lo inusitado de ciertos detalles que pasan desapercibidos en lecturas menos rigurosas.

Su extrañeza, a pesar de la familiaridad previa que tenía con el texto lacaniano en portugués, me llevó a una primera consulta en *google*. Allí pude constatar que el vocablo remitía de forma exclusiva a la traducción del título de la conferencia dictada por Jaques Lacan (1976) en la ciudad de Baltimore, EEUU: *Da estrutura como intromistura de um pré-requisito de alteridade e um sujeito qualquer*. Se trata de uno de los capítulos que conforma el libro: *A Controvérsia Estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem*, traducido del inglés por Carlos Alberto Vogt y Clarice Sabóia Madureira.

Esta es la versión brasileña del material registrado en audio durante el simposio realizado en la John Hopkins University entre el 18 y el 21 de octubre de 1966. En esa reunión los organizadores propiciaron el encuentro de un grupo selecto de invitados

provenientes de Europa, todos vinculados al programa estructuralista, tales como Todorov, Barthes, Levi-Strauss, Derrida, entre otros.

Cuatro años después del evento Richard Macksey y Eugenio Donato, editan el libro *The Structuralist controversy. The languages of criticism and the sciences of man*, en el que compilan todas las intervenciones. En 2007, al celebrarse 40 años del encuentro, se reedita y le agregan un conjunto de paratextos en los cuales se recogen detalles de la reunión, y una revisión sobre el impacto y destino de muchas de las ideas presentadas después de la merma de la moda estructuralista.

La intervención de Jacques Lacan, presentada en lengua inglesa, llevaba el barroco título: *Of Structure as an Inmixing of an Otherness Prerequisite to any Subject Whatever*, y el vocablo *intromistura* correspondería a la forma empleada por los traductores para: ¿darle cara brasileña a *Inmixing*?

De los entretelones del evento se sabe que, en esa oportunidad, Lacan entró en los meandros de su texto por cuenta propia, prescindiendo del intérprete y advirtiendo al público que, aunque pudiera incomodar, entrometería el francés en su charla.

En principio, supuse que si consultaba la traducción en español del mencionado título encontraría respuestas para traducir la roseana *intromistura*. Sin embargo, esa opción me llevó a lugares sorprendentes, una preciosa caja de pandora.

Cuatro años antes de la publicación de la traducción brasileña, es decir, en 1972, Seix Baral de Barcelona imprime en español la versión de: *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista*. Allí, la conferencia de Jacques Lacan aparece bajo el título: *De la estructura como 'inmixing' del prerequisite de alteridad de cualquiera de los otros temas*, en traducción firmada por José Manuel Llorca.

Comparativamente, podemos notar que los traductores brasileños optaron por algo diferente, una invención – *intromistura*–, mientras que en español se conservó el elemento extranjero –*inmixing*–; en este último caso el vocablo *subject* fue traducido como *tema*, apagando con ello una de las posibilidades presentes en inglés y en francés, a saber, *sujeto*.

En 2001, Loenel Sánchez publica en la revista *Acheronta* otra traducción de la conferencia. Sánchez innova al producir un título distinto del que le había dado el traductor precedente: *Acerca de la estructura como mixtura de una otredad, condición*

sine qua non de absolutamente cualquier sujeto. En la presentación de su trabajo explica que, además del texto en inglés, realizó un cotejo con una traducción francesa y, entre los criterios utilizados, había preferido el vocablo *mixtura* por pertenecer a nuestro idioma, y por creer que es preferible reducir las desviaciones y reservarlas solamente a contados tecnicismos. De su propuesta podríamos discutir el sospechoso uso de la voz latina, pero preferimos volver al hilo de la palabra que nos ocupa.

En el siguiente número de Acheronta, Pablo Peusner (2001) publica lo que él mismo llama *nota filológica*, respuesta a su lectura de la traducción de Sánchez, en la cual nos da algunos detalles sobre el peso del vocablo en la teorización lacaniana. De su elaboración puedo desprender que es justamente el estatus conceptual de esa palabra lo que se juega en la discusión sobre las divergencias encontradas en las traducciones, no solo en la conferencia de Baltimore, sino en otros textos de la obra lacaniana ya que, como menciona Peusner, se trata de un vocablo utilizado por Lacan desde 1955 en más de una oportunidad.

Al subrayar el carácter polifónico que envuelve la traducción del texto lacaniano, Peusner (2001) propone una barredura cronológica de la aparición de *immition* en la obra del psicoanalista francés para saber, por lo menos de forma parcial, si se trata del mismo *Inmixing* del título de la conferencia. Los desdoblamientos teóricos de esa empresa son sumamente densos, de allí que sea preferible presentar de forma sintética algunas de las apariciones del vocablo en las traducciones tanto en español como en portugués, siguiendo de cerca las indicaciones de Peusner.

El Seminario, libro 2: <i>El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica</i> . (1954-1955) Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós, 1985, p. 243.	Inmiscusión de los sujetos
O Seminário, livro 2: <i>O eu na teoria de Freud na técnica da psicanálise</i> . (1954 – 1955) Traducción de Marie Christine Laznik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 204.	Imisção dos sujeitos.
El Seminario, libro 3: <i>Las psicosis</i> . (1955 – 1956) Traducción de Juan Luis Delmont-Mauri y Diana Rabinovich. Buenos Aires:	Los sujetos inmiscuidos

Paidós, 1984, p. 276.	
O Seminário, livro 3: <i>As psicoses</i> . (1955 – 1956) Traducción de Aluisio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988, p. 204.	A imiçãõ dos sujeitos.
Variantes de la cura-tipo (1955) In <i>Escritos I</i> . Traducción de Tomás Segovia y Armando Suárez. México: Siglo XXI, 1993, p. 316. [Nota de pie de página]	Intromisión
Variantes do tratamento-padrão (1955) In <i>Escritos</i> . Traducción de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 325.	Imiçãõ
El seminario sobre “La carta Robada” (1957) In <i>Escritos I</i> . Traducción de Tomás Segovia y Armando Suárez. México: Siglo XXI, 1993, p. 10.	<i>Inmixtiõn de los sujetos</i>
O seminário sobre “A carta roubada” (1957) In <i>Escritos</i> . Traducción de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 18.	<i>Imiçãõ dos sujeitos</i>
La cosa freudiana. (1956) In <i>Escritos I</i> . Traducción de Tomás Segovia y Armando Suárez. México: Siglo XXI, 1993, p. 398.	Inmixiõn
A coisa freudiana (1956) In <i>Escritos</i> . Traducción de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 417.	Imiçãõ

Con esta pequeña muestra podemos subrayar un cambio de dirección en nuestra búsqueda. Lo que en principio era una dificultad entre dos lenguas se configura como problema mayor en una de ellas, a saber, en la traducción castellana de los textos de Lacan, pero debemos recordar que ha sido por la vía del portugués que hemos podido localizarla.

En castellano se observa una evidente falta de sistematicidad para traducir *immixtion* e *inmixing* en las versiones oficiales. Ello podría deberse a que los *Escritos* y los *Seminarios* pertenecen a traductores y casas editoriales diferentes, pero eso no explica la variedad de traducciones con las que se presenta la palabra en el interior de los *Escritos*, puesto que la versión consultada es la correspondiente al año 1984, la cual ya había pasado por todo un proceso de revisión en función de la primera edición de 1971.

A estas alternativas se le pueden agregar otras oficiosas e, inclusive, podríamos aumentar el caos optando por traducir *intromistura* por *entro-me-ti-miento* o *entre-me-ti-miento*. Lacan está hablando es de un tipo de liga, de mezcla que una vez producida hace que los elementos pierdan sus propiedades, ya no serán más lo que eran; un *entrometimiento* al cual fuimos condenados cuando al recibir el don del lenguaje, al ser marcados por este fuimos causa del goce del otro.

En la clase del 9 de marzo de 1955, a propósito del *sueño de la inyección de Irma* y en referencia al registro de lo simbólico, Lacan se refiere a la *multitud*:

Pero se trata de una multitud estructurada, como la multitud freudiana. Por eso preferiría introducir otro término (...) la inmiscusión de los sujetos. Los sujetos entran y se inmiscuyen en las cosas: este puede ser el primer sentido. El otro es el de que un fenómeno inconsciente que se despliega en un plano simbólico, como tal descentrado respecto del ego, siempre tiene lugar entre dos sujetos. (LACAN, [1954-1955] 1985, p. 243. Seminario 2).

Al año siguiente, en la clase del 11 de abril de 1956, en lugar de la multitud, Lacan va a mencionar, a propósito de la intersubjetividad, el nivel del *entre-yo(je)*:

Los sujetos inmiscuidos ¿no es eso precisamente lo que se nos aparece en el delirio? Este es un rasgo tan esencial de toda relación intersubjetiva, que puede decirse que no hay lengua que no suponga giros gramaticales estrictamente especiales para indicarla. (LACAN, [1955 – 1956] 1984, p. 276. Seminario 3).

Regresando a la traducción del vocablo, a pesar de que en el caso del portugués se observa la puntual variación entre *intromistura* e *imissão*, no encontré discusiones relativas a la traducción del vocablo. En español, la hipótesis que he levantado sobre la divergencia, a saber, los criterios editoriales, si bien se cumple parcialmente, porque el texto de la conferencia de Baltimore fue publicado por una editora diferente de la que se encargó de las traducciones oficiales, no presentaría variaciones mayores porque en el caso brasileño tanto los seminarios como los escritos habrían contado con la vigilancia editorial. De todas formas, me parece que este es un punto de la teorización lacaniana que puede aportar algunas luces y es de esperar que dentro de la comunidad psicoanalítica brasileña ocurra alguna discusión sobre el alcance teórico del vocablo y, en la misma medida, de su traducción.

Por lo pronto, *entrometimiento*, seguido de la palabra *inmixing* entre paréntesis, fue la alternativa elegida. Léase el gesto como invitación para darle curso a la discusión.

4.2.3 *Sinthoma* – *sinthome*

Le Sinthome es el título del seminario dictado por Jacques Lacan entre 1975 y 1976. *Joyce le symptôme* es el título de su conferencia del 16 de junio de 1975, dictada en la apertura del 5° Simposio internacional James Joyce. Sus traducciones, posibles porque los operarios de la palabra tienen un oído privilegiado, le reservan al lector una tarea no menos ardua.

Ubicadas dentro de la extensa obra del psicoanalista, las elaboraciones alrededor del *Sinthome*, forman parte de lo que en el medio especializado se conoce como el último Lacan, el de los nudos, el de la proliferación de juegos de palabras, el de una reinención que más que un título, tiene el peso del nombre, de la nominación (TAVARES, 2012b).

Sinthome y *symptôme* son dos palabras vinculadas y diferenciadas. El *sinthome* es la construcción que, al modo del *homo faber*, y gracias a la incursión en la obra de James Joyce (Harari, 1995), Lacan propone a los psicoanalistas como vía de reinención perpetua del psicoanálisis.

Una ecuación lacanojoyceana gracias a la cual pueden diluirse la estrechez y muchos de los malentendidos que circularon en la articulación entre el psicoanálisis y la literatura. Pero también, es una alternativa fértil para no cesar de escribir por

más de trescientos años aquello que se inscribe en una promoción freudiana, la del psicoanálisis.

Sinthome es, además, el resultado de una inyección arcaica en la lengua para escribir lo que posteriormente se conoció en francés como *symptôme*, en portugués *sinthoma* y en español *síntoma*.

Esta forma indica una fecha, la de la inyección del griego en lo que llamo *lalengua* mía, a saber, el francés [...] si me he permitido esta modificación ortográfica, es porque Joyce, en el *Ulysses*, en el primer capítulo, formuló el voto de *helenizar*, de inyectar también la lengua helena [...] (LACAN, [1975 – 1976] 2006, p. 11. Seminario 23).

Este procedimiento de inyección de sonidos, trasmutando la ortografía de las lenguas, es operado en las traducciones.

Sirvan estas pinceladas como marco para presentar factores que estuvieron en juego durante el trabajo de traducción.

En castellano, los sonidos de *síntoma* y la posible traducción de *sinthome* por *sinthoma*, se solapan. Sobre este aspecto se detiene el psicoanalista argentino Roberto Harari:

A los efectos de tratar de no incurrir en la equivocación tan propicia generada por la casi homofonía entre *síntoma* y *sinthoma* [...] deberíamos procesar un trabajo de depuración, de crítica intratextual e intertextual, para inteligir con pertinencia conceptual si se trata de este o del ya conocido *síntoma* (HARARI, 1995, p. 47).

Aquí, es necesario subrayar que el *symptôme* o *síntoma*, no es lo que se conoce como tal en el discurso médico y en el lenguaje común. Así, el psicoanálisis freudolaciano se vio obligado a elaborar toda una teorización sobre el *síntoma analítico* a la que Lacan le sumará el *sinthome* en su nueva lógica.

De acuerdo a Harari, la glosa debe superar los problemas derivados de traslado del texto: entre lo oral y lo escrito, pasando por los filtros de traducciones muchas veces poco precisas. Como solución propone una curiosa alternativa retirada de la versión brasileña de un texto de Slavoj Žižek:

Cuando Žižek utiliza el término de Lacan *sinthome*, en su traducción al portugués se resolvió consignar del siguiente modo: *sinthomem*. Contribuye particularmente a esa condensación el vocablo *homem* (hombre). Pero la maniobra nos parece extensible al castellano, habilitándonos para postular un aceptable *sinthombre* (HARARI, 1995, p. 47).

Sinthomem, alternativa de Vera Ribeiro, parece que no tuvo buena acogida. En la versión brasileña del *Seminario 23*, cuyo responsable es Sérgio Laia, la opción por él utilizada es *Sinthoma*. Teixeira (1999), descarta de forma tajante la alternativa *sinthomem* por considerarla complicada y privilegiar el significado en lugar del significante. Para él, *Sinthoma* es la mejor opción en portugués ya que permite producir el juego de homofonías propuesto por Lacan en su seminario.

En castellano, la versión oficial del Seminario 23, cargo de Nora A. González, conservó el vocablo francés *Sinthome*, acompañándolo del artículo en castellano, mientras que la versión brasileña inventa el *Sinthoma*, manteniendo la homofonía entre *sintoma* y *Sinthoma*.

Ramos Reuillard (2007, p. 54) explica que *Sinthome* es una *palabra-valise* creada por préstamo interno, es decir, un elemento originario de la propia lengua. En la taxonomía propuesta por esta investigadora, se trata de un elemento único de esa clase (RAMOS REUILLARD, 2007, p. 155). Esto no deja de ser significativo si consideramos el peso, en términos teóricos, recogido en la invención; aunado a ello, con este neologismo Lacan promueve una serie de homofonías difícilmente recogidas en la traducción: santo-hombre (*saint-home*), pecado-hombre (*sinthome*) e incluso con el santo inspirador de James Joyce, Santo

Tomás de Aquino (*Saint Thomas d'Aquin*) (TAVARES, 2012b, p. 70 – 71).

En el texto de Palazzo Nazar, el vocablo utilizado es el mismo que titula y circula en la traducción del seminario establecido. Así, entre *sinthoma* y *sintoma*, lo que tenemos en una “h” muda. *Muda* al incluir sus articulaciones, y *muda* porque es en el silencio de esa letra que construyen tramos de su texto.

¿Por qué en castellano no se optó por la inclusión de la letra muda para crear un *sinthoma*? Esa pregunta nos conduce a pensar que, si en una traducción como la que estamos comentando, en la cual ya no se hace par con el francés, optamos por *sinthome*, estaríamos desalojando el portugués. Para defender esa opción, digamos que más que desalojar nuestra lengua por trabajo, lo que produjimos al optar por *sinthome*, fue una reinyección de otra lengua, el francés arcaico.

Ese procedimiento tiene dos consecuencias: la primera, como habíamos mencionado, es la disolución parcial del equívoco y la segunda, la ratificación de una opción canonizada. Sobre esta última consecuencia, que puede ser leída como venia al colonialismo francés, desde mi punto de vista supone más bien sumarse a otras voces y dejar en una noción nacida de la fusión de lenguas joyceana, el trazo del inspirador irlandés.

Sinthoma aparece en el texto 30 veces, incluyendo notas y el título de uno de los capítulos. Traducirla como *sinthome* no produjo mayores complicaciones, una vez que se había elegido y sostenido en una base argumentativa. No obstante, en un momento específico de la traducción, se hizo evidente que la decisión léxica no es garantía de resolución de otros problemas.

En el siguiente fragmento:

Em *Finnegans Wake*, sua obra fundamental, Joyce nos mostra o que é seu *sinthoma* puro: a relação à linguagem reduzida ao *sinthoma*, letra a letra até a perda do sentido (VI §38).

Aquí el conflicto es la ambigüedad, revelada en la traducción, ante la presencia de un heterogénico: *lenguaje*. ¿Es la relación o el lenguaje lo que se reduce al *sinthome*? En la traducción, decidí reducir la relación al *sinthome*:

En *Finnegans Wake*, su obra fundamental, Joyce nos muestra lo que es su sinthome puro: la relación con el lenguaje reducida al sinthome, letra a letra hasta la pérdida de sentido (VI§38).

La duda se perpetúa.

4.2.4 *Alingua* – *lalengua*

Lalangue es uno de esos neologismos lacanianos que forma parte de la práctica lenguajera de los psicoanalistas inscritos en esta corriente. Con respecto a su traducción, en las lenguas de trabajo constaté cómo varias opciones conviven con el vocablo de esa lengua idiosincrática que he llamado francés de Lacan. Para entender los caminos que ha tomado el invento en su traslado fue necesario sumar visiones y argumentos.

Ramos Reuillard (2007) lo cataloga dentro del grupo de neologismos frecuentes y señala, desde el punto de vista formal, dos elementos gramaticales diferentes de la misma lengua: un artículo y un sustantivo, ambos en francés (*la-langue*). Al reunirlos forman una sola palabra, efecto derivado de la supresión de un silencio entre elementos naturalmente separados.

Lacan advierte la lógica en juego cuando, en 1971, le pide a su público que escriban lo que oyen sin pausa: “*lalangue, comme je l’écris maintenant*”⁴⁶. ¿Cuál es el objetivo de tal invención? Replicar el sonido del balbuceo, juego prelingüístico que se produce entre la madre y el *infans* y que se conoce como laleo o lalación.

Lalangue es un vocablo al cual Lacan le irá agregando una serie de valores filtrados por la mostración para afinar, por un lado, diferencias con la lingüística y, por otro, su aforismo del inconsciente estructurado *comoun* lenguaje, construcción en la cual quedan subrayados *como* y *un*, piezas para realizar el corte con la disciplina que lo había subsidiado.

⁴⁶ Lacan, J. 04 de noviembre de 1971, *apud* Fingerhann, D. y Ramos, C., 2009. La frase también puede localizarse en <http://staferla.free.fr/S19/S19...OU%20PIRE.pdf>

Es sabido que Lacan no se contenta con establecer teóricamente la idea de *lalengua* sino que la práctica, o por lo menos practica su semblante. Si el inconsciente está estructurado como un lenguaje y lalengua es definida como la integral de los equívocos; y si no hay, además, metalenguaje, la única manera de producir un discurso apto para decir el inconsciente será plegarse a todas las homofonías de lalengua (ARRIVÉ, 2004, p. 193).

Lengua sin idioma y, al mismo tiempo, de todos ellos, chispa de Babel y, quizás, pista para el enigma de la lengua pura benjaminiana (BENJAMIN, 2004). Es por *lalengua* que el psicoanalista parece acercarse en su práctica al traductor, al escritor, al poeta.

Lalengua se nos presenta como una senda para hacer con lo intraducible; suma de sonidos o resta de silencios gracias al alcance de los efectos simbólicos en lo real, sin que ello indique una hermenéutica con la cual quedaría intoxicado de más sentidos impuestos.

[...] la operación parte de lo real al cual lo simbólico podrá reacomodarse por el quiebre o torsión de sentido que las *palabras-valise* muestran tan bien. Pero, ¿cómo articular lo real por el habla si esta es esencialmente simbólica? Al herejizarla, al ir contra toda la doctrina de lo simbólico, al romper con sus leyes, al remontar a *lalengua*, habla primera, desvestida de significaciones inertes y pretendidamente inequívocas compartidas según una ley o código

social preponderante (TAVARES, 2012b, p. 76).⁴⁷

Fingermann y Ramos (2009) localizan todas las menciones relevantes de *lalangue* en el conjunto de la obra lacaniana. De cada trecho extraído habría mucho que decir, pero este no es el lugar indicado; no obstante, es menester señalar que *lalangue* no es un simple ejercicio de exhibicionismo, sino un aspecto de la enseñanza lacaniana que podría contribuir a la reflexión sobre la traducción, más allá de las elaboraciones teóricas y clínicas relacionadas al funcionamiento del inconsciente.

En la recopilación realizada por Fingerman y Ramos (2009) están congregadas: citas del texto en francés, traducciones de versiones establecidas, algunas de circulación interna con su respectiva identificación y otras anónimas, tanto en español como en portugués. Allí se observa que lo que en francés es consistentemente *lalangue*, en portugués se vierte como *alíngua*, *lalíngua* y *a língua*. En los segmentos en español aparece: *lalengua* y *la lengua*. No obstante, en este último idioma, una búsqueda más exhaustiva resulta en otras dos formas: el vocablo en francés y, con menos frecuencia, *lalengüa*, con diéresis.

¿Qué se desprende de cada una de estas opciones?

La lengua y *a língua* como alternativas de traducción me parecen definitivamente inadecuadas. En ellas se apaga el neologismo y se regresa al campo del cual Lacan se esforzó por distanciarlo, a saber, la lingüística.

Fingermann y Ramos (2009) constatan la aparición de *a língua* dando a entender que se trata de una equivocación puntual, como por ejemplo ocurre en la versión en portugués del texto *Peut-être à Vincennes*, pero ¿por qué se habría incurrido en el mismo error en la traducción castellana?

En la versión utilizada por estos autores, el vocablo aparece en la forma del neologismo *lalangue*, mientras que en la versión

⁴⁷ “(...) a operação parte do real, ao qual o simbólico poderá se arranjar pela quebra ou torção de sentido que as *palavras-valise* tão bem mostram. Mas o real, como articulá-lo pela fala, sendo esta essencialmente simbólica? Heretizando-a, indo contra a doutrina do simbólico, rompendo com suas leis, remontando à *lalíngua*, fala primeira, despida das significações inertes e pretensamente inequívocas compartilhadas segundo uma lei ou código social preponderante”.

oficial se registra separada (FINGERMAN; RAMOS, 2009, p. 311, 312). Podemos inferir que ellos, así como otros comentadores que le dan a este texto estatus de proposición, le otorgan el crédito a la versión de la *Ecole Lacanienne*,⁴⁸ o bien suponer, como abogados del diablo, que se trata de una coincidencia en la cual irrumpe la parsimonia como mecanismo de resistencia al malestar provocado por la novedad neológica. Si se tratara de un texto oral podríamos manejar la idea de la pausa omitida por el calor de los oídos. Estas últimas hipótesis no anularían el error y, en el último caso, no se pueden ni siquiera contemplar puesto que se trata de un texto escrito y publicado previamente en la revista *Ornicar*.⁴⁹

En el conjunto de publicaciones establecidas, Ramos Reuillard (2007, p. 191) registra *alíngua* en la traducción de *O Seminario 20* realizada por M. D. Magno y publicada en 1985. Algunas de las traducciones no oficiales se apropiaron de la apuesta de este psicoanalista traductor, reconocido como uno de los pioneros del movimiento lacaniano en Brasil. Ese es un seminario especialmente fértil en el desarrollo de *lalangue* y en la presentación de otros neologismos que le fueron confiados. La propuesta de Magno, estructurada por la adición del artículo y el sustantivo (artículo: *a* + sustantivo: *língua*), es la opción utilizada por Palazzo Nazar en su libro.

Destaco el estatus del traductor porque él representa, dentro de algunos grupos de esta comunidad, una voz autorizada. Debo decir, sin embargo, que el trabajo de contraste entre las versiones oficiales de este seminario en español y en portugués, revelan una frecuencia de desencuentros bastante significativa. Para localizar las distorsiones, habría que recurrir al supuesto original, que también es plural tal y como lo verificamos en la versión crítica de Ricardo Rodríguez Ponte.

Lalíngua es la preferencia propuesta y explicada por el poeta, traductor e inventor Haroldo de Campos en una conferencia escrita en 1989, o sea, cuatro años después de ser publicada la traducción del Seminario traducido por Magno, a

⁴⁸ En: Pas-Tout-Lacan. Consultado el 01 de abril de 2013 <<http://www.ecole-lacanienne.net/bibliotheque.php?id=10>>

⁴⁹ Lacan, J. Peut-être Vincennes. *Ornicar*. n°1, janvier 1975, p. 3 - 5.

quien parece dirigirle su apuesta. Campos se refiere a la emblemática clase del 28 de junio de 1973.

Desde luego, aquí discrepo de la traducción que ha sido propuesta en portugués para ese neovocablo: *alíngua*. A diferencia del artículo femenino francés (*LA*), el equivalente (*a*) en portugués, yuxtapuesto a una palabra, pude confundirse con el prefijo de negación, de privación (afasia, pérdida del poder de expresión del habla; afásico, el que sufre de esa pérdida; apatía, estado de indiferencia; apático, quien lo padece; aglosia, mutismo, falta de lengua; agloso, el que no tiene lengua). Así, *alíngua* podría significar carencia de lengua, de lenguaje, como *alingüe* sería lo contrario absoluto de *plurilingüe*, *multilingüe*, al equivaler a ‘deslenguado’ (CAMPOS, 2001, p. 187).⁵⁰

Campos subraya el valor inherente a la partícula gramatical y prefiere conservar el carácter inaugural de *lalangue* de Lacan,

⁵⁰ “Aqui, desde logo, discrepo de tradução que vem sendo proposta em português para esse neovocabulo: alíngua. Diferentemente do artigo feminino francês (LA), o equivalente (a) em português, quando justaposto a uma palavra, pode confundir-se com o prefixo de negação, de privação (afasia, perda do poder de expressão da fala; afásico, o que sofre dessa perda; apatia, estado de indiferença; apático, quem padece disso; aglossia, mutismo, falta de língua; aglOSSO, o que não tem língua). Assim, alíngua, poderia significar carência de língua, de linguagem, como alingüe seria o contrário absoluto de plurilingue, multilingue, equivalendo a ‘deslenguado’”.

más allá del valor de la lengua establecida, por tratarse de “una lengua enfatizada, una lengua tensionada por la ‘función poética’, una lengua que evoca y “sirve a cosas completamente diversas a la comunicación”. Su propuesta, sin restarle méritos a la de Magno, ha sido bastante aceptada por muchos psicoanalistas y, me parece, ello se debe no solo a su indiscutible y merecido prestigio, sino al cuidadoso desarrollo con el cual acompaña su versión.

Campos (2001, p. 188) agrega, “(...) prefiero LALÍNGUA, con LA prefijado, este LA que empleamos habitualmente para expresar destaque cuando nos referimos a una gran actriz, a una diva”.⁵¹

Diva que es el anagrama de VIDA, vida inyectada por *lalengua* llamada, no en balde y a pesar de la redundancia, materna (Berman, 2007). *Lalengua* del afecto que afecta y efectúa el primer tramo de una consecuencia que permitirá, en el mejor de los casos, la entrada en el campo simbólico y en la discursividad por la mediación de la figura paterna.

Lalíngua es también la traducción que adopta Vera Ribeiro (2003, p. 510) en la versión brasileña de *Outros Escritos*, trabajo que, obviamente, ha incidido en la divulgación e implantación de esa alternativa en la producción psicoanalítica lacaniana en este país. Ribeiro, opta por la propuesta de Campos, lo cual llama la atención porque se trata de un simpatizante del psicoanálisis. Ese gesto indica que, autorizar el empleo de una traducción no pasa por el estatus de psicoanalista, sino por el valor que adquiere una u otra alternativa en función de las elaboraciones que habilita.

Al convivir de forma bastante armónica *lalíngua* y *alíngua*, el traductor brasileño podrá optar por una u otra, y hacerlas prevalecer sobre la impertinente *a língua*, o la innecesaria *lalangue*.

En las traducciones en castellano Gentile (2013) registra *lalangue* y *lalengua*. Esta última parece haber calado. En su síntesis de opciones que han pasado por el proceso de implantación terminológica la muestra como exclusiva. Esta

⁵¹ “(...) prefiero LALINGUA, com LA prefixado, este LA que empregamos habitualmente para expressar destaque quando nos referimos a uma grande atriz, a uma Diva”.

traducción literal de la construcción neológica no presenta los problemas del portugués porque el artículo *la* coincide con el francés. Así, se recoge tanto el aspecto formal del neologismo como la homofonía, elementos que parecen haber operado en la creación de Lacan.

También en castellano encontramos otra opción, menos utilizada, aunque por ello no menos curiosa: *lalengüa* con diéresis. ¿Qué quiere decir esto? Alemán y Larreira, en el contexto de discusión sobre lo que escapa a la significación, nos dan la respuesta:

El castellano permite agregarle la marca de la diéresis a la letra u (ü), marca de lo inútil, pues no cumple ninguna función, marca por lo tanto del goce, de lo que no sirve para nada. El psicoanálisis considera que no hay nada que se conciba por fuera de la relación con esta *lalengüa*, con esta lengua marcada por el hecho de ser vehículo de goce y de deseo (ALEMÁN; LARREIRA, 2005, p. 132).

Digamos que el castellano permite agregar la diéresis, no sin antes incurrir en el error. Esto no sería un problema, especialmente porque *lalengua*, elemento de la estructuración subjetiva, está sujeta a equívocos que hacen de ella una lengua singular: “una lengua entre otras no es otra cosa sino la integral de los equívocos que de su historia persisten en ella” (LACAN, 2012, p. 514).

En rigor, la diéresis sugiere una separación y *lalengua* supone una reunión, así, este recurso imprimiría la reunión de esos pares en una sola operación. Reportándonos al DRAE, diéresis es un procedimiento quirúrgico de separación de tejidos, aunque también, trasladada al griego y al latín, en la métrica, es la censura de un verso. Verso censurado por la operación paterna. Me parece que la invención de Alemán y Larreira es bastante ingeniosa, aunque discutible desde varios puntos de vista, lo que a su vez no deja de ser sumamente productivo.

En el caso del texto de Palazzo Nazar el vocablo *alíngua* fue vertido como *lalengua* por ser una opción vigente en el medio psicoanalítico, abrirle paso al castellano y recoger, sin llegar al exotismo de una diéresis, el valor de la creación lacaniana tanto desde el punto de vista formal como semántico, fonético y conceptual.

4.2.5 *Escrita – escritura*

En cualquier traducción, verter la palabra *escrita* por *escritura* pone de relieve elementos relativos a la traducción entre lenguas hermanadas que podrían llevar a una especie de callejón sin salida. No obstante, en el marco del psicoanálisis, el estatus conceptual que las recoge, obliga a atender los desdoblamientos del caso.

El ejercicio previo de cotejo de versiones en portugués y en castellano del texto titulado *Lituraterra* (LACAN, 1971) permitió vaticinar el pantanoso terreno de estas palabras. En las traducciones del texto francés detecté discordancias entre lo que se traducía al portugués, en algunos momentos, como *escrita*, *escrito* o *escritura*, y al castellano como *escritura*.

Con ese recuerdo aún fresco, ante la primera aparición del vocablo *escrita*, la decisión fue verificar si se trataba de algo que debía ser pensado, o si por el contrario lo que me proponía era a resolver un falso problema derivado de algún mal entendido en relación a la traducción francesa del texto antes mencionado, el cual, dicho sea de paso, es de muy difícil traducción.

Tratándose de palabras de uso cotidiano, el primer paso fue localizar el conjunto *escrita*, *escrito* y *escritura* en diccionarios. En castellano y portugués se aprecia la misma grafía en las tres palabras, mientras que en francés sólo se registran, con ciertas diferencias gráficas en relación a las otras dos lenguas, los vocablos *écrit* y *écriture*.

En el diccionario Aurelio *escrita* y *escrito* poseen entradas diferentes, se prioriza el uso sustantivo y adjetivo y, en ambos vocablos, hay una remisión a *escritura*. En el DRAE, *escrita* y *escrito* aparecen en la misma entrada. De forma más general, están indicados como participios pasados irregulares del verbo *escribir* y, en las dos lenguas, la etimología coincide. Sin embargo, *escritura* en el Aurelio tiene como primera acepción: documento auténtico de un contrato, lo que privilegia el sentido

legal en el uso del vocablo, mientras que en el DRAE tal acepción aparece en quinto lugar.

En relación al uso cotidiano, *escritura* en castellano suele referir a la operación literaria. En *Wikipedia*, por ejemplo, encontramos un artículo sobre *escritura creativa*⁵² para referirse a la literatura. En cambio, en portugués, *escritura* se asigna a la documentación legal o al texto sagrado.

Estas informaciones adquieren nuevos contornos cuando se consulta la problemática de la traducción al portugués del vocablo *écriture*, asunto sin correlato en español, idioma que lo corresponde a *escritura*.

La raíz del impasse surge en las traducciones de algunos autores franceses quienes le dan un estatus diferenciado a la palabra *écriture*. En ese sentido, vemos cómo la palabra de la lengua común adquiere, a partir de ciertas elaboraciones, pesos específicos. En francés, el vocablo remite a: la representación de la palabra y del pensamiento por signos gráficos; el sistema de caracteres utilizados para representar la palabra o el pensamiento (escritura pictográfica); manera personal de formar los caracteres (escritura inclinada); arte de expresarse o técnica particular de escritura (escritura automática surrealista); en derecho, documento escrito que posee valor de prueba; en contabilidad, conjunto de registros de una transacción comercial y, en plural, conjunto de Libros Sagrados.⁵³

Autores como Barthes, Lacan y Derrida se interesaron en mostrar –cada uno a su modo– el valor de lo singular del acto de la escritura en el sentido literario, filosófico y psíquico, y me atrevería a afirmar que, dada la influencia de sus desarrollos a lo largo del tiempo, la densidad de la palabra se ha abultado. Consecuentemente, en Brasil, se han producido una serie de discusiones que involucran especialistas y traductores dedicados a dar cuenta del peso de este vocablo en los textos y exégesis de diversos autores.

⁵²Cf. <http://es.wikipedia.org/wiki/Escritura_creativa> Consultado el 14 de mayo de 2013.

⁵³ Cf. <<http://www.le-dictionnaire.com/>> Consultado el 14 de mayo de 2013.

En el epílogo de la traducción de *Aula*, Perrone-Moisés (2007, p. 78) explica que utilizó *escritura* para traducir *écriture* porque, en la propuesta bartesiana, “*escritura é a escrita do escritor*”, *escritura* permite dar nuevos contornos a la idiferenciación entre literatura, escritura y texto literario. Así, *escritura* adquiere el estatus de un tipo específico de discurso que se aleja del uso instrumental. Para ella, emplear las dos opciones que ofrece la lengua portuguesa a una palabra en francés, es un recurso útil para profundizar la distinción entre los tipos de manifestaciones textuales, sobre los cuales discurre Barthes en su obra.

Escritura es también la opción brasileña de Heolisa de Lima Dantas para el texto de Barthes *Le degré zéro de l'écriture*.⁵⁴ Sin embargo, en una traducción más reciente a cargo de Mário Laranjeira, *écriture* es vertida como *escrita*.⁵⁵

Vicentini Acevedo (2006), se dice partidaria de evitar *escritura* porque le hace ruido el uso jurídico/religioso, pero reconoce la preferencia que el público brasileño le ha dado al galicismo.

En castellano, la traducción del texto de Barthes, publicado por la editora Siglo XXI⁵⁶, tanto en la edición de 2003 como en la 2011, revisada y ampliada, se emplea *escritura* como traducción de *écriture*.

En el ámbito de la traducción del texto lacaniano en lengua portuguesa, no parece haber consenso sobre la elección de una opción para traducir *écriture*. Constaté en diversas traducciones que, o bien se opta por una, o se las hace convivir. Esta última parece ser la preferencia de Vera Ribeiro en el ya mencionado

⁵⁴ BARTHES, Roland. O grau zero da escritura. In. :_____. Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura. Tradução Heloísa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. 2ª ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1971.

⁵⁵ BARTHES, R. O grau zero da escrita. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁵⁶ BARTHES, Roland. El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos. Trad. Nicolás Rosa y Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

título: *Lituraterra*. Ella utiliza tanto *escrita* como *escritura* para traducir *écriture* y, en algunos momentos, acompaña una u otra palabra por el vocablo en francés entre corchetes. Pero pensemos, ¿cuál es el criterio para transformar en dos la opción única de la lengua francesa? Me parece que itinerar entre los vocablos *escrita* y *escritura* obedece a un esfuerzo de interpretación.

Como no hay ninguna nota que aclare cuál es el criterio utilizado por Ribeiro, el lector va a pasearse por los diversos vocablos sin saber de qué se trata en cada caso. En una traducción para circulación interna, Jairo Gerbase⁵⁷ presenta en el mismo título una mayor homogeneización al utilizar, en casi todos los casos, *escrita*; sin embargo, en la única oportunidad en que opta por *escritura* discrepa de Ribeiro quien, en ese mismo trecho, coloca *escrita* sin el vocablo en francés entre corchetes. Insisto en ilustrar con este texto porque me parece un emblema del desencuentro que existe en relación a la traducción brasileña del vocablo *écriture* en el texto de Lacan. Ese desencuentro, lejos de ser baladí, permite que, a partir de la discusión sobre la traducción, se coloque en tensión el significado diccionarioizado de una palabra. No obstante, llevar al extremo ese ejercicio, puede conducirnos a la infructuosa idea de pensar que el problema de *écriture* o *écrit*, dentro de la obra lacaniana, es un asunto de traducción, cuando en realidad se trata más bien de presentar una lógica que excede la semántica de la palabra para exponer, por ejemplo, los efectos de la clínica en el sujeto y en la transmisión del psicoanálisis. Ello queda sugerido en la elección de *écrits* para titular su *poubellication*, juego de palabras —entre *publication* y *poubelle*— utilizado por Lacan en varias oportunidades.

En el cotejo con la traducción castellana de *Lituraterra* publicada en *Otros Escritos*, *écriture* pasa al castellano como *escritura*. En esa lengua, a diferencia del caso brasileño, no se localizaron textos en los que se polemice sobre la traducción del vocablo. Este es un punto importante en relación a la traducción que estamos comentando porque, si la propuesta es traducir *escrita* (port.) por *escritura* (esp.), por vía indirecta impongo una nueva vuelta hacia *écriture* (fr.). Dicho de otro modo, si se acepta

⁵⁷ Cf. <<http://www.campopsicanalitico.com.br/media/1106/lituraterra.pdf>>. Consultado el 18 de junio de 2013.

como más adecuada para la traducción de *écriture* la palabra *escrita* (port.), al traducir *escrita* (port.) por *escritura* (esp.) restituiría el conflicto que se presenta en el circuito francés–portugués, al instalar residuos del francés ya eliminados por la opción de *escrita* en esa lengua.

Este es un aspecto de especial importancia en nuestra discusión porque ilustra de forma bastante clara cómo los efectos de la traducción van más allá del par de lenguas con las cuales se está trabajando y, al mismo tiempo, permite vislumbrar los modos cómo las lenguas se afectan en la traducción, efectos derivados del mestizaje inherente a la traducción como relación.

Al localizar los fragmentos en los cuales aparecía el vocablo *escrita* en *O sujeito e seu texto*, operé de diversas formas advertida de que el conflicto no es de la palabra sino de cómo ella se presenta en el texto: en I §13 dentro de las diferentes modificaciones que el fragmento sufrió, especialmente desde el punto de vista de la sintaxis, sustituí la palabra por un determinativo. Cuando *escrita* funcionaba como participio pasado del verbo *escrever*, la vertí por *escrita* (VI§47; VII§29; VIII§102). En otro trecho, la autora utiliza la construcción: *dura escritura*, aliteración recogida y confirmada en su espejo castellano *dura escritura*.

4.2.6 *Fantasia/fantasma* – fantasía/fantasma

Verter al español los vocablos *fantasia* y *fantasma* fuera del contexto psicoanalítico, en principio, no merecería mayores comentarios dado que ambos existen con sentidos, sonidos y grafías semejantes en las dos lenguas. Como ha sucedido con otros ítems elegidos para el comentario, aquí no está en juego la dificultad de encontrar correspondencias entre las lenguas de trabajo, sino la localización, en el léxico psicoanalítico freudolacaniano de las marcas dejadas en el trasplante de una lengua a otra.

Siendo así, parece indispensable que, al toparse con ellos, el traductor de esta especialidad esté al corriente de una serie de discusiones marcadas por los caminos y descaminos de la traducción de estos vocablos. Eso, al contrario de lo que se puede pensar, no le dará certezas, más bien le permitirá trabajar dentro de un territorio aliviado de la fantasía de la semejanza y de los fantasmas de la diferencia.

Pese a su importancia para afinar la reflexión, las menciones teóricas son un arma de doble filo. Su complejidad y volumen podrían empañar la visión del tema de la traducción, desviando el destino trazado. Por ello, a riesgo de parecer superficial, me permito solo breves pinceladas de este orden.

Una primera aproximación al problema consistiría en conferirle a *fantasia* un origen freudiano y a *fantasma* uno lacaniano, ello implicaría también, en la adjudicación de lenguas, para uno el alemán y para el otro el francés. No obstante, ya estamos suficientemente advertidos de lo desdibujadas que están estas zonas. En Lacan lo freudiano ya no es tan solo freudiano, hay una yuxtaposición de nociones cuyo resultado es un mapa de fronteras porosas. Así las cosas, *fantasia* y *fantasma*, desde el punto de vista del andamiaje psicoanalítico, no se localizan en lugares precisos o estanques.

La traducción ha jugado en ello un papel muy importante, eso lo podemos verificar cuando Roudinesco y Plon (1998, p. 763) justifican substituir *fantaisie*, vocablo consagrado a la traducción de la *Phantasie* freudiana por *fantasme*. Este desplazamiento ocurrido en el pasaje del alemán al francés está directamente vinculado a la producción de Jacques Lacan, quien dedica una buena parte de su enseñanza, e inclusive un seminario, a lo que él llama y matematiza como *fantasme* ($\$ \diamond a$). La fórmula, por primera vez presentada en el Seminario 5 (Lacan, 2011 [1957 – 1958], p. 417), aparece precedida de una discusión sobre el concepto de *phantasy* propuesto por Melanie Klein. Según menciona Fink (2005) *fantaisie* sería la traducción que Lacan propone para lo que Klein llama *phantasy*, puesto que esta indicaría algo caprichoso o producto de la imaginación. Por eso Lacan propone el vocablo *fantasme*, traducido en el texto escrito en inglés como *fantasy*, para diferenciar su propuesta de la de Klein. De acuerdo a Fink (2005) la relación establecida entre la madre y el bebé no puede reducirse al eje imaginario en tanto allí el operador es el deseo, un deseo estructurado por el significante.

La inclusión de la divergencia entre Lacan y Klein supone agregar al conjunto otra filiación, en este caso emparentada con la lengua inglesa. En ese territorio, tanto desde el punto de vista teórico como lingüístico, el contrabando se presta a que la mercancía de la palabra circule en forma bastante variada.

En el glosario de la versión brasileña de los *Escritos* se explicitan las siguientes elecciones: *fantasia* para traducir

fantasme o *Phantasie*, esta última proveniente del alemán. A *fantôme* le hacen corresponder fantasma, mientras que a *fantaisie* le corresponde *devaneio* o *fantasia imaginária* (N.E., 1998, p. 937).

En la versión castellana, el lector se pasea por los vocablos *fantasma* y *fantasia* sin que queden claro los criterios. Una posible lectura sería adjudicarle la diversidad al punto de elaboración en el que se encuentra Lacan en cada momento.

En el Seminario 5, la versión brasileña traduce *fantasme* por *fantasia* y, en una remisión en la que aparece *fantaisie*, se aclara que se trata de una especificidad de la elaboración Kleiniana (N.E, p. 224). La versión castellana utiliza de forma consistente *fantasma* para traducir *fantasme* y, en el caso del trecho mencionado, así como en todos los momentos en los cuales Lacan está refiriéndose a *phantasy*, el traductor utiliza *fantasia*.

A pesar del tiempo transcurrido y de las múltiples elaboraciones hechas sobre estas nociones, la duda sobre una traducción correcta para este embrollo teórico sigue ocupando los trabajos de los especialistas (GARCÍA, 2013).

La vigencia del tema, lejos de molestar, demuestra la riqueza de nuestro marco de trabajo. Si la pregunta no está resuelta entre los psicoanalistas ¿debe el traductor dar la respuesta? Al optar por una u otra cosa, más que una respuesta, el traductor dejará un rastro. Esto le permitirá al especialista adherirlo o negarlo. Aunado a ello, a lo largo de su desarrollo, Lacan utilizará el vocablo *fantasme* con diferente peso. En el Seminario 3, dedicado a la psicosis, el *fantasma psicótico* no coincide con el matema desarrollado en los años siguientes. No obstante, en ese seminario, la traducción mantiene para *fantasme*, en portugués *fantasia* y en español *fantasma*.

Estamos ante vocablos cuya evolución teórica no los hace proclives a usos consagrados. En el traslado de estas palabras del portugués al español, encontramos dos alternativas viables: Una de ellas era traducir *fantasia* y *fantasma* (port.) por *fantasma*, dejando así una sola opción para ambas palabras. La otra, consistía en seguir una alternancia, de acuerdo al hilo argumentativo de Palazzo Nazar: *fantasia* (port.) por *fantasia* (esp.) y *fantasma* (port.) por *fantasma* (esp.).

Esta última fue nuestra opción. Como argumenté en otro trabajo (ESCALANTE, 2013), en la decisión intervienen diversos factores con sus pesos respectivos: aspectos lingüísticos,

editoriales, conceptuales y otros localizados en el enmarañado de filiaciones constitutivas del campo.

Consideré importante evidenciar la actualidad de la discusión y me apoyé en: la convivencia de ambos vocablos en las dos lenguas en el marco de la producción psicoanalítica; la necesidad de dejar sentada la divergencia de los desarrollos teóricos; la presencia de ambos vocablos en el texto. De esta forma, decidí espejar sus apariciones alternando uno u otro según el texto que traducía me lo indicaba.

A partir de ese gesto, de alguna forma, nos sumamos a lo que Gentile (2008, p. 8) presenta como resultado del corpus de traducciones y diccionarios de especialidad. Allí ella va a incluir como opciones para *fantasme* tanto *fantasía* como *fantasma*. Sin embargo, esas dos opciones se reducen a fantasma en el corpus de implantación. Eso deja una cierta duda sobre cómo la comunidad hispánica recibiría la alternancia por la cual opté; pero como de lo que se trata es de pensar la traducción como lócus de discusión, me pareció adecuado darle cabida a las dos palabras. El lector podrá indagar, mediante su propia reflexión, el peso otorgado al vocablo *fantasma*, presente en tres oportunidades y sus relaciones con la *fantasía*, privilegiada más de cincuenta veces. En este último caso manejé varias veces la alternativa del *devaneo*, pero después la descarté por preferir imprimir en la traducción la sucesión de los vocablos comentados.

4.2.7 *Hiância* – oquedad

Hiância en portugués o *hiancia* en castellano es, a todas luces, un vocablo del léxico lacaniano, basta hacer una búsqueda en internet para comprobar que, en una amplia proporción de casos, remite a trabajos relacionados al psicoanálisis de esa vertiente. En este sentido, es interesante percatarse de la naturalidad con la que se utiliza el vocablo en el medio psicoanalítico, dando por sentado que se trata de un elemento autoexplicativo.

Me interesa argumentar sobre lo que considero como una influencia de la traducción castellana en los textos brasileños en la incorporación de esto que, a diferencia de otros vocablos comentados, posee un estatus neológico a partir de la traducción. Sin embargo, ya que se trata de Lacan, es necesario ceñirse

primero al francés, idioma en cuyo repertorio localizamos *béance* como carácter de *béant*, lo que es muy abierto⁵⁸.

Según Quinet (2006, p. 68) *béance*, así como *refente* y *schize*, serían formas utilizadas por Lacan para traducir la *Spaltung* freudiana en un régimen polivalente. Etcheverry (1992), por ejemplo, para la *Spaltung* opta por *escisión*, una alternativa interesante pues remite a rompimiento, desavenencia. *Ichspaltung* escisión del *yo*, corte que permite hablar del sujeto dividido, pero al mismo tiempo, imposibilidad de la existencia de un significante que dé cuenta de la división estructural operada en el sujeto por el lenguaje.

Lo que está en juego con el uso de la palabra *béance* se refiere más bien a la consecuencia de un tipo de corte que, como afirma Quinet (2006) subraya el entre-dos, más que el dos de la división, corte o escisión; un intervalo boquiabierto, herida, abismo.

Con esta muy breve explicación, ponemos de relieve el estatus de concepto del vocablo *béance* en el contexto lacaniano. ¿Será que *hiância* e *hiancia* encuentran en el uso neológico tal estatuto? ¿A qué se debe la naturalización de esa incorporación léxica?

En nota del traductor de la versión castellana de los Escritos, el poeta, Tomás Segovia, justifica la adopción de lo que llamará neologismo logrado por el procedimiento de traslación de sentido:

(...) para intentar cubrir significados que no tienen, en la lengua a la que se vierte, significante asignable (...) atribución de un sentido oblicuo al tecnicismo “hiante”, “hiancia”, tomado del vocabulario de la retórica, para traducir el francés *béant*, *béance*”, término ya frecuente en el léxico filosófico de esa lengua (SEGOVIA, 1994, p. xv).

⁵⁸ Cf. <<http://www.le-dictionnaire.com/>> Consultado el 18 de octubre de 2013.

A partir de esa aclaración llegamos a *hiante*, palabra registrada tanto en el DRAE como en el Aurelio. De origen latino, *hiante* remite a: lo que está abierto, separado. En el DRAE, se incluye *verso hiante*, en el que hay dos hiatos.

Podemos decir que la opción neológica de Tomás Segovia, tuvo una importante acogida en el medio psicoanalítico de habla castellana y, de alguna manera, debe haberse colado al medio psicoanalítico brasileño. Esta hipótesis parte de la ausencia de registros de explicaciones sobre su uso en portugués.

Es como mínimo curiosa la naturalización en el uso de una palabra que Segovia califica de neológica en la traducción. Sin embargo, en un cotejo parcial de algunos textos publicados en los *Escritos*, pude confirmar que, a pesar de sus declaraciones, observamos un momento titubeante en el que *béance* es vertida como *abertura*.

En el siguiente cuadro presento un cotejo parcial de fragmentos en las tres lenguas:

<i>Écrit</i> (Seuil, 1966)	<i>Escritos</i> (Jorge Zahar, 1998)	<i>Escritos</i> (Siglo XXI, 1984, 17ª edición, 1994)
<i>Le Séminaire sur «la lettre volée»</i> [1957]		
(...) sa conscience, provient de ce que c'est par la voie d'une béance spécifique (p. 53).	(...) sua consciencia provêm de ter sido através de uma hiância específica (p. 57).	(...) su consciencia proviene de que es por la vía de una abertura específica (p. 46).
<i>Introduction théorique au fonctions de la psychanalyse en criminologie</i> [1950]		
(...) doublé rapport d'identification formelle qui s'ouvre sur les béances des dissociations neurologiques (p.144).	(...) dupla relação de identificação formal, por um lado que se abre para as hiâncias das dissociações neurologicas (p. 146).	(...) doble relación de identificación formal, que se abre sobre las hiancias de las disociaciones neuroológicas (p. 136).
<i>Propos sur la causalité psychique</i> [1946]		
(...) une béance	(...) uma hiância	(...) una hiancia

interrogative (p. 165).	interrogativa (p. 166).	interrogativa (p. 156).
<i>Le Séminaire sur Fonction e champ de la parole et du langage en psychanalyse</i> [1953]		
(...) dans la béance ambiguë d'une séduction tentée sur l'autre par les moyens (p. 248).	Na hiância ambígua de uma sedução tentada sobre o outro, através dos meios (p. 249).	En la hiancia viva de una seducción intentada sobre el otro por los medios (p. 238).
(...) amorce cette béance de son être individuel à son essence (p. 280).	(...) esboce nelas a hiância do seu ser individual na sua essência (p. 282).	(...) introduce esa hiancia de su ser individual en su esencia (p. 269).

Con excepción del mencionado titubeo, ambas versiones presentan una clara adhesión a un vocablo común en francés, pero de porte inventivo en español y en portugués. ¿Colonialismo lingüístico? ¿Necesidad teórica? ¿Hábito neológico psicoanalítico? ¿Adecuación sintáctica?

Gentile (2008, p. 8) localiza, dentro del corpus de traducciones de textos de Lacan y de diccionarios de especialidad, los vocablos *hiancia* y *oquedad* como correspondientes a *béance*. Ella argumenta que *hiancia* es una forma existente en la lengua castellana, lo cual es bastante discutible si consideramos los argumentos que acabamos de presentar.

A este dato podríamos agregarle una información extraída de la versión castellana del *Seminario 16*, a cargo de Nora A. González. Allí, a diferencia de otros seminarios, la traductora opta por el vocablo *hiato*, aunque sin brindarnos aclaraciones.

Uno de los muchos mecanismos utilizados por Lacan para darle dimensión lenguajera a su elaboración es la inflación de palabras, con lo cual la densidad teórica parece desbordar la posibilidad de significación. ¿Cómo discutirle a un traductor el uso de otra alternativa –en este caso *hiato* y no *hiancia*– si estamos en el contexto de un esfuerzo para llegar a decir algo que escapa a los límites del lenguaje?

Gentile (2008) no incluye *hiato* en los cuadros de síntesis léxica. Supongo que la omisión se explica porque la traducción del Seminario es del mismo año de su investigación. En relación a

la implantación terminológica, esta autora restringe las opciones a *hiancia*. Ello indica el éxito que tuvo el invento de Segovia en la jerga psicoanalítica de habla castellana. Sin embargo, esto no significa el cierre del ciclo, al contrario, además de la diferencia presente en la traducción de Nora González con su apuesta en *hiato*, que dicho sea de paso es bastante significativa porque se trata de un trabajo sometido al filtro editorial del cual suponemos una tendencia a la homogeneización, Gárate (2000)⁵⁹ mostrará abierta reticencia en relación a la opción confesa de Tomás Segovia.

Según Gárate habría dos salidas, una de ellas es un “termino culto pero relativamente conocido que podría perfectamente traducir *béance*, es la traducción de *déhiscence* en español *dehiscencia*” (GÁRATE, et. al., 2000, p. 93).

Resumo mis objeciones: la primera y más obvia, aunque no por ello de mayor peso, es que la opción de Segovia había contado con el aval del propio Lacan, según se desprende de la nota que acompaña el volumen de los Escritos (SEGOVIA, 1994); segundo, Lacan prefirió *béance* en lugar de *déhiscence*, un vocablo que parece ser de uso exclusivo para el campo de la botánica y, como tercera y última, *dehiscencia* me parece una palabra que, por lo menos en español, más que relativamente conocida es bastante inusual.

La otra salida planteada por Gárate (2000) es mucho más atractiva y parece tener algunas adhesiones. Se trata de *oquedad*, registrada por Gentile (2008), y difundida por Gárate y Marinas (2003) en un brillante recorrido para exponer sus hipótesis sobre el uso en Lacan del vocablo *béance*, esta vez vinculado con la filosofía kantiana a la manera lacaniana, y no con la *spaltung* freudiana, como sostenía Quinet (2006, p.68).

Gárate y Marinas (2003) presentan una serie de elementos cuidadosamente extraídos de la teoría y promueven esta potencial palabra como una alternativa que cuenta con el beneficio de su

⁵⁹ En entrevista a Alain Vanier y otros miembros de *Espace Analytique* (participaron: Ignacio Gárate-Martínez, Dominique Inarra, Pierre Poisson, Laurence Croix) Entrevistadores: Norma Ferrari y Michel Sauval. Traducción: Michel Sauval. Publicado en *Acheronta*, número 12, 2000.

poética sonoridad, del juego de sus letras y de la posibilidad de subrayar la tan pertinente insustancialidad.

Decidí dejar de lado la tradición y traicionar mis recurrentes lecturas de la mano de Tomás Segovia, para reunirme a esta nueva propuesta vertiendo *hiância* por *oquedad*. Quizás, ese gesto permita repensar en portugués, e incluso en español, nuevas alternativas para *béance*.

Es necesario, sin embargo, insistir sobre la hipótesis de que *hiância* sería una herencia de la traducción castellana. No encontré discusiones puntuales en relación al traslado de *béance* proveniente de la comunidad psicoanalítica brasileña. No obstante, localicé una referencia a la invención de Segovia en la traducción al portugués de un texto del psicoanalista argentino Roberto Harari (1990) titulado *Introdução aos quatro conceitos fundamentais de Lacan*. Ese dato me lleva a pensar que en portugués se infiltró la explicación de Tomás Segovia y allí se le adaptó con un circunflejo.

Recordemos que el trabajo de Segovia fue uno de los primeros en circular en el ámbito iberoamericano, terreno en el cual la influencia de los psicoanalistas de lengua castellana ha sido bastante significativa. Si contabilizamos a partir de la segunda edición corregida y aumentada, después del impase de la edición de 1971⁶⁰, y obviamos la primera publicación incompleta de los *Escritos*⁶¹ que no parece haber tenido la misma acogida que aquella publicada por Jorge Zahar, esta última de 1998, la traducción castellana le lleva algunos años de delantera a la brasileña. El nombre de Tomás Segovia y su autoridad como traductor contó con el aval de la intelectualidad del momento, además de la venia de Lacan. Ello permite suponer que esa traducción dejó sus huellas en el trabajo de la lengua vecina.

La opción de desvincularme del vocablo consagrado es una forma de tramitar los ideales sin desmerecer el trabajo por otros emprendidos. El ideal no existe *per ser*, somos nosotros mismos quienes lo instituímos. Elegir *oquedad* es un movimiento de

⁶⁰ Cf. Capítulo 1.

⁶¹ Cf. Capítulo 1.

violencia hacia el ideal y, al mismo tiempo, de amparo a la lengua.

4.2.8 *Fala-ser* – hablente

De acuerdo a Ramos Reuillard (2007, p. 119) *parlêtre* es una palabra-valija (*mot-valise*) del acervo neológico lacaniano, frecuentemente utilizada por él, sus discípulos y exégetas. Surge de la combinación de dos palabras, una de ellas apocopada: el verbo *parler* que pierde las últimas letras *-er-* y se fusiona con el verbo *être*, formando una sola voz. Si seguimos la lógica de su estructuración, en rigor, tendríamos *falser* en portugués y en castellano *hablser*. Afortunadamente, contamos con diversos mecanismos para formatear en nuestras lenguas las invenciones de Lacan.

Grosso modo, podemos decir que *conparlêtre* Lacan hila sobre las consecuencias del malentendido entre los seres hablantes. A partir de una crítica feroz a la idea de comunicación cristalina, subraya la valiosa y necesaria –por ser estructural– ambigüedad entre ser hablante y ser hablado. De allí la importancia de recoger hablar y ser, y de diferenciar esta noción, materializada en un neologismo, de otras combinaciones más comunes pues no es lo mismo un *parlêtre* que un *ser hablante*. A pesar de ello, no es raro que el traductor, e incluso el psicoanalista, incomodado, inadvertido o pretendiendo no incomodar, incurra en el error de falsear la novedad.

De cualquier manera, recordemos que recubrir el verbo *être* en español y en portugués solo con *ser* supone ya un riesgo y, llegado el momento, habría que admitir que al elegir siempre *ser* sin contemplar, por ejemplo, *estar* estamos desaprovechando el potencial de nuestras lenguas (GOLDENBERG, 2007, p. 130).

Teixeira (1999, pp. 13-14) critica el uso de la forma francesa y promueve la experimentación de los traductores. Él explica que en los años 70 la opción *falessen* no coló por su homofonía con la mortífera *falecer*, mientras que *falente*, de uso más restricto, tampoco fue bien recibida por sonar rara. *Falasser* sería, en su opinión, la opción más inteligente y mejor acogida en el medio psicoanalítico. Sobre *fala-ser*, Teixeira pondera que se trata de la solución más pobre porque desdobra didácticamente la construcción neológica.

Por su parte, a la psicoanalista y traductora Claudia Berliner no le parece satisfactoria la opción *falasser*. Su

propuesta, *parlente*, es el resultado de un recorrido que incluye opciones en otras lenguas, el rescate del verbo *parolar* y, después de una incursión etimológica, explica: “(...) si tenemos ‘parlar’, ‘parlar’ y también ‘parolar’, podemos crear un término mucho mejor que ‘falasser’ (...) como por ejemplo ‘parolente’ o, simplemente, ‘parlente’ para traducir *parlêtre*” (BERLINER, 2006, p. 7).⁶² Goldenberg (2007, p. 49) se opone vehementemente a esta alternativa porque la misma confundiría *ser* y *ente*, con lo cual se traiciona el concepto lacaniano.

En español, Gentile (2008) registra las siguientes opciones: *parlente*, *hablaser*, *ser hablante* y *hablanteser*. Es curioso que para el léxico implantado esta autora restrinja las posibilidades a una construcción que, desde mi punto de vista, es la que más se aleja de la propuesta lacaniana, a saber, *ser hablante*.

Esta fue la primera opción descartada en la traducción del texto de Palazzo Nazar porque no responde a lo que allí se refiere como *fala-ser*, construcción evidentemente extraída de la elaboración lacaniana; si no fuera así, tendríamos *ser falante*.

En la versión castellana del *Seminario 23*, la traductora, Nora A. González, descarta cualquier alternativa y usa *parlêtre* siempre en *iltálico*. En el mismo seminario en portugués, el traductor, Sérgio Laia, opta por *falasser*. El gesto de González, puede leerse como dificultad de elegir, ante el abanico de opciones, la más adecuada. Esto fue lo que me sucedió durante la traducción y por ello, antes de sumarme a alguna de las propuestas, preferí evaluar todas las posibilidades.

Ser hablante, *hablanteser* o la extrañísima *palabreante*, esta última recogida por Berliner (2006, p. 5), me parecieron inapropiadas. Desde el punto de vista morfológico, *ser hablante* y *hablanteser*, deforman el neologismo al retirar la sustracción de la apócope y esto, desde el punto de vista teórico, es fundamental.

Las opciones *parlente* y *hablente* merecen una consideración aparte. En la primera, en lugar de *hablar* se recoge *parlar*, verbo procedente del provenzal que registra entre sus acepciones: revelar, decir lo que se debe callar o lo que no hay

⁶² “(...) se temos ‘parlar’, ‘parlar’ e também ‘parolar’ podemos criar um termo muito melhor que ‘falasser’ (...) como por exemplo ‘parolente’, ou simplesmente ‘parlente’ para traduzir o *parlêtre*”.

necesidad de que se sepa⁶³; sentido notable porque el hablar inoportuno, el decir más de lo que se quiere, recuerda justamente lo que sucede en la situación analítica, lugar privilegiado del *parlêtre*. Además, desde el punto de vista de la construcción neológica, *parlente* reproduce bastante bien la fusión y conserva la forma apocopada, a pesar de que sea discutible la elección de *ente*, en lugar de *ser*, por acercarlo a la filosofía, lo cual no sería tampoco un problema puesto que se trata de un saber integrante de la teoría lacaniana.

Hablente, que también utiliza el vocablo *ente*, parece una salida adecuada porque reproduce el neologismo tanto desde el punto de vista morfológico como semántico, e incluso fonético, al igual que *parlente*.

Hablaser es otra de las opciones que podemos contemplar, pero no me pareció suficientemente convincente porque excluye la apócope. La consonante del verbo *ser* lo impide y, en ese sentido, desvirtúa un aspecto morfológico del neologismo que quería preservar.

Ponderemos un poco mejor sobre el conflicto derivado del uso de *ente* a partir del siguiente comentario:

(...) verterlo por ‘hablente’, o por ‘parlente’, suena bien, cercano, como una transliteración. Pero no basta. ¿Por qué? Simplemente, **porque es lo contrario**, para Lacan, de *parlêtre*. Escuchemos a Lacan en el seminario del 20 de mayo de 1970, cuando dice que la ουσια, *ousia*, ‘no es el Otro, no es el *étant* [ente, o también ‘el existente’, ‘el siendo’], es entre los dos. No es del todo tampoco el ser, pero, en fin, se le acerca mucho’. Es decir que, para Lacan, y no sólo para él (consultar la obra de Heidegger), el ser *no es* el ente, y entonces *parlente* no

⁶³ Cf.<<http://lema.rae.es/drae/?val=parlar+>> Consultado el 06 de abril de 2014.

puede ser la versión en castellano, por atractiva que sea como hallazgo. En cambio, podrá funcionar atribuido a algún otro, el que lo produjo por ejemplo en su propio discurso, una vez más, agudo o sin pertinencia (PASTERNAC, 2004, p. 104, en notas finales).

Sin querer quitarle razón a Pasternac, podemos bajarle un poco el tono a la transgresión al permitimos un poco de etimología. El DRAE acusa en *ente* el origen latino *ens*, *entis* que significa *ser*; de allí que sea plausible utilizar de buena manera *ente* y conjugarlo a *parlar* para aprovechar la vocal que se encuentra en su inicio y, así, ocasionar la apócope que buscamos.

Eso no soluciona la discusión entre *ser* y *ente*, lo que tampoco parece ser un problema muy grave si concidimos en la insuficiencia de ambos vocablos. Y como *parlêtre* no es alguien que simplemente *habla*, también preferimos *parlar* para inyectar el provenzal y subrayar ese no saber *qué se dice*, letra del sujeto deseante al cual Lacan se refiere con una innovación que, una vez más, privilegia el sonido *par la lettre*; *par l'être*, juego de homofonía inevitablemente perdido.

Al considerar *parlente* la mejor alternativa coincidí con Berliner (2006) y con Gáraté y Marinas. Para estos últimos ese es el vocablo que “recoge a la vez el concepto de ser hablante y, al mismo tiempo, el neologismo que supone la construcción lacaniana: a la «letra ser que habla»” (GÁRATE; MARINAS, 2003, p. 183). Una vez abandonada la sujeción originaria a la madre, la introducción del sujeto en el orden simbólico, vía intervención del Nombre-del-Padre, solo será posible gracias a una nueva alienación. El *parlente* cautivo se extravía como tal para “no ser representado más que por medio de significantes sustitutivos que le imponen al objeto del deseo la cualidad de objeto metonímico” (DOR, *apud* GÁRATE; MARINAS, 2003, p. 183).

Elegir es perder, esta vez la pérdida se operó en un momento posterior. Convencida de que *parlente* era la mejor opción, me topé con una nueva dificultad. Una vez más la idea de relación se hace imperativa.

En el texto de Palazzo Nazar la construcción *fala-ser* aparece seis veces. En una sola oportunidad corresponde a la escrita directa de la autora, las otras cinco están localizadas en las citas que toma de una de las versiones brasileñas del libro de Jean Claude Milner titulado *O amor da língua*⁶⁴. Como explicaré en el próximo bloque de comentarios, lidiar con la intertextualidad en traducción tiene sus bemoles. Por lo pronto, adelanto que este hecho, asumido como presencia de otras voces, generó una nueva posición.

Veámos que no hay acuerdo entre los psicoanalistas hispánicos –y tampoco entre los brasileños, ni entre hispanos y brasileños–, pero este no es el único ejemplo de ello. Si en portugués proliferan las versiones, cuando Palazzo Nazar elige *fala-ser*, ¿estaría haciendo uso de su gusto personal o siguiendo la línea de traducción del libro citado?

Al adherirse a una de las alternativas implantadas en el medio, a saber, *fala-ser*, Palazzo Nazar se abraza también a uno de los textos que forman su tejido intertextual, a costa de abandonar otros que, evidentemente, consultó. Tal es el caso de *falasser*, opción presente en el seminario 23.

Mi elección por *parlente* se presentó inconsistente con el tratamiento del entramado ya que la traducción castellana que me había subsidiado en las citas de Milner, gracias al trabajo de Lydia Vásquez, era *hablente*, alternativa comentada por la traductora y asumida como una apuesta para sortear el uso del original *parlêtre*. (VÁSQUEZ, 1998, p. 20, N de la T). Acoger su traducción suponía acoger sus elecciones y, al aceptar el lance resigné mi preferencia, pero no por simple cortesía ni vasallaje, sino porque esa alternativa también la había manejado y el hecho de incorporarla permitió una traducción homogénea del vocablo, aspecto fundamental para la cohesión interna del texto.

⁶⁴ La traducción utilizada por Palazzo Nazar fue realizada por Ágela Cristina Jesuino (1987) publicada por Artes Médicas de Porto Alegre. En una nueva traducción del mismo libro editado por la UNICAMP en 2012, el traductor, Paulo Sérgio de Souza Jr., opta por traducir *parlêtre* como *falasser*.

4.2.9 *Falta-a-ser – falta-de-ser*

Falta-a-ser es la traducción adoptada en la versión brasileña de los *Escritos* para referir la construcción lacaniana *manque-à-être*. Desde el punto de vista morfológico, interesa cuál ha sido su destino en el traslado a otras lenguas tomando en cuenta los siguientes elementos: a) ausencia/presencia de los guiones; b) el verbo *manque*; c) la preposición *à*. En relación al verbo, a diferencia de lo que sucede con el neologismo *parlêtre*, parece satisfactoria en la comunidad de psicoanalistas la traducción, tanto en español como en portugués, de *être* por el verbo *ser*.

Los guiones no son un mero ornamento y merecen nuestra atención porque, además de ser un rasgo de la lengua francesa, en el texto lacaniano pueden surgir como marcas idiosincráticas como sucede en la construcción *Nom-du-Père*. En nuestras lenguas de trabajo, la incorporación de los guiones deja en el texto una impronta de lo extranjero, marca que produce diferentes lecturas y por ello, su presencia/ausencia en el texto psicoanalítico, puede ser un gesto para indicar el estatus conceptual de algunas combinaciones.

A partir del cotejo de diversos textos que se encuentran en los *Escritos*, se puede advertir que la construcción referida: en algunos momentos, en francés, Lacan la presenta separada por guiones y, en otros, sin ellos; en la versión brasileña se operó una homogeneización porque, en todos los casos, *falta-a-ser* aparece con guiones; la castellana, en la mayoría de los casos, sigue la alternancia de presencia/ausencia de los guiones de acuerdo a la pauta del texto francés. Ante tal observación, la decisión de colocar guiones en mi traducción indica una adhesión al texto de Palazzo Nazar en el cual estos están presentes. Con ello, la alternativa se acerca a las traducciones de Lacan en lengua portuguesa.

En relación a la palabra *falta*, está referida directamente al *manque* utilizado por Lacan, por eso fue necesario trabajar con las discusiones que ciñen el peso teórico del vocablo francés. Como mencionan Gárate y Marinas (2003, p. 117) se trata de una categoría central en la estructura del sujeto dentro del sistema de pensamiento elaborado por Lacan cuyo linaje epistemológico es sumamente complejo. Aunado a esto, el vocablo convive con otro semánticamente solapado, a saber, *faute*, y ambas palabras ofrecen varias posibilidades tanto en portugués como en español.

En la versión brasileña de los *Escritos* se emplea: *falta*. En algunos casos, para establecer una distinción entre *manque* y *faute*, se recurre a la incorporación entre corchetes del vocablo *faute*. Más allá de una mención-traducción que Haroldo de Campos (2001, p. 185) hace a *manque à être*, colocándola junto a *carência de ser*, al referirse a un episodio interpretativo en el que resalta la función significante de la expresión de un paciente bilingüe y el juego de sustituciones provenientes de una “curiosidad ardiente” en relación al “falo materno”, parecía que la discusión del vocablo no rendía mayores polémicas en el ambiente brasileño. Craso error.

Berliner (2006) en el contexto de la traducción oficiosa del seminario XI, presenta el siguiente conjunto de osadías: *querer-ser, falta-de-ser, falta-do-ser, fulto-de-ser, manco-de-ser, falta-ser, faltasser, manquesser, manquejar do ser, caresser, ser-fulto*. Sin entrar en los detalles de cada una de las opciones, es indudable cómo la actividad de la traducción es capaz de patear la liturgia. En ese comunicado, Berliner advierte que, pese a producir alguna confusión con Sartre, la mejor traducción sería *falta-de-ser*, alternativa que concide con la manejada en castellano.

Antes de seguir con la discusión, o más bien para darle continuidad después del prolijo paréntesis de alternativas ensayadas por Berliner, regreso a Haroldo de Campos (2001, p. 185) en cuyo relato presenta la alternativa *carência* para traducir *manque*.

Por su parte, Pasternac (2000), al hablar de los desafíos enfrentados por los encargados de la primera edición de los *Escritos* en castellano, subraya el papel de revisión asignado por Lacan a Juan D. Nasio:

En este párrafo he subrayado el vocablo *manque*, traducible por ‘falta’ en el sentido de ‘carencia’, y el término ‘faute’ que dice, en francés, ‘falta’ en el sentido de ‘culpa’. La edición ha tomado en cuenta lo que estaba en juego en el texto y eludido los riesgos del falso amigo ‘faute’/‘falta’ [PASTERMAC, 2000, p. 18].

Armando Suárez, director de la publicación de los Escritos en su edición aumentada y corregida de 1984, nos da noticias sobre el trabajo realizado por Tomás Segovia y aclara:

He sustituido [...] la expresión decididamente no castellana ‘falta en ser’, por la de ‘carencia de ser’ u ocasionalmente, cuando no había riesgo de resonancias evocadoras de culpa, ‘falta de ser’. *Manque-à-être* constituye ya en francés un forzamiento de la sintaxis usual; pero Lacan profiere aquí un discurso ontológico y es su lengua. No veo en ello razón para afrancesar la nuestra (SUÁREZ, 1994, p. xi).

De hecho, *carencia-de-ser* es una de las traducciones de mayor circulación en el medio psicoanalítico de habla hispana. Ahora bien, el vocablo *manque* también ha sido traducido por falta, déficit e, incluso, falla.

Gentile (2008, p. 9), coloca *falta* como la opción implantada en el corpus de artículos especializados. Este dato fue constatado, pero también observé que algunos autores la agregan o la alternan con carencia.

Diana Rabinovich, psicoanalista y traductora del Seminario 7, introduce una nota para explicar cuál será el destino de los vocablos *faute* y *manque*:

Lacan usa el término francés *faute*, que significa a la vez falta y culpa. Para no crear confusiones se traducirá *manque* como carencia o falla y no como falta, reservando el término *falta* en este seminario para *faute* (RABINOVICH, 1990, en nota, p. 9).

Si consideramos el año de la primera edición castellana (1988), podemos suponer que la aclaración de Rabinovich responde al descontento del medio psicoanalítico que, para la

fecha, ya había hecho correr tinta sobre los tropiezos de la traducción de los *Escritos* en castellano.

Subrayando aspectos de cuño teórico, Gárate y Marinas (2003, p. 122) proponen traducir “todas las formas sustantivas de *manque*, tanto del linaje cartesiano, como el *existencial* o el *aritmético* por *déficit*, utilizando «carecer» o «faltar» para las formas verbales o los adjetivos”. Para estos autores, no se trata de una alternativa completamente satisfactoria por introducir una “ambigüedad económica” y podrían reprocharle “relentes psicologizantes” como los que ellos mismos le hacen al uso del vocablo *carencia*. A pesar de ello, la defienden por considerarla legítima desde el punto de vista histórico e lexicológico.

En relación a la preposición, tampoco encontramos univocidad y fue justamente la duda sobre cuál utilizar lo que impulsó la investigación. De los argumentos recogidos, en el caso específico de esta partícula gramatical, le di crédito a Armando Suárez (1994, p. xi) al preferir la preposición *de* en lugar de *en* para, en la medida de lo posible, preservar la sintaxis. Sin embargo, ninguno de los argumentos fue determinante para elegir entre: déficit, falta, falla o carencia.

Al adherir *falta-de-ser*, cosechada por Armando Suárez y recogida por otros autores consultados, quise subrayar una primera vuelta en el bucle de la traducción.

4.2.10 *semblante* – *semblanza*

La palabra *semblante* existe tanto en portugués como en español con la misma grafía y etimología –del Latín *similans*, *similāre*. En relación al significado, en ambos idiomas coincide la referencia a rostro, faz, cara, siendo estos los sentidos que se priorizan en el habla cotidiana cuando usamos expresiones como: le cambió el semblante, no tiene muy buen semblante, etc.

En el DRAE⁶⁵ se incluye también *parecido*, *semejante*, como forma anticuada de uso y, en la cuarta entrada, *apariencia*, sentido que coincide también en la lengua portuguesa, según el

⁶⁵ Cf. <<http://lema.rae.es/drae/?val=semblante>> Consultado el 20 de noviembre de 2014.

diccionario Aulete⁶⁶, como figurativo. Tal acercamiento, lejos de allanar el camino de la traducción, nos revela el problema común cuando la palabra aparece en el ámbito del texto psicoanalítico lacaniano.

Pese a su existencia en la lengua francesa en la cual hay una amplitud de significaciones con respecto al español y al portugués, debemos agregarle algunos valores inyectados por el uso lacaniano.

Seblant es una palabra inventada por Lacan, a partir de una expresión francesa, precisamente para no emplear el término ‘apariencia’. Cuando se dice ‘apariencia’ se cree que por detrás hay substancia. Mientas que cuando se dice ‘seblant’ puede ser una apariencia pero a la que no corresponde ninguna substancia (MILLER, 2004, p. 56-57).

A primera vista, la afirmación de invención parece discutible, basta acudir a cualquier diccionario francés para descubrirla en su acervo. Es a partir de allí que Gárate y Marinas (2003) se proponen, dentro un ánimo más vigoroso que correctivo, otra traducción. Estos autores ofrecen al público hispano la alternativa castellana *semblanza* ponderando que responde al núcleo de la teorización de Lacan sobre los discursos, en los cuales *le seblant* como nombre y con artículo determinado sería su coraza. El discurso ensambla el mundo y nos ensambla en su lazo social (BRAUNSTEIN, 2001, p. 25), al precio de “confundir la verdad con *verosimilitud*, a escudarse en el *símil*, pero no como imagen, sino como *montaje* de palabras que *ensamblan*: ensambladura del discurso que deja la verdad a la zaga” (GÁRATE; MARINAS, 2003, p. 226).

Otro aspecto que justifica el cuestionamiento del peregrino *semblante*, es la utilización por parte de Lacan en algunas

⁶⁶ Cf. <<http://www.aulete.com.br/seblante>> Consultado el 20 de noviembre de 2014.

oportunidades de *semblance*, inexistente en francés a no ser en su forma negativa: *dissemblance* (GÁRATE; MARINAS, 2003, p. 226).

A modo de síntesis, podemos decir que el *semblant* lacaniano reúne símil, falsa apariencia, montaje, ensablandura, semblanza, además de los juegos de homofonía: *le sens en blanc*, *sens blanc*, *sang blanc*.

Sin acertar en el blanco, los psicoanalistas nos hemos acostumbrados a hablar del *semblante*, e incluso, *sair à francesa* ensayando el galicismo. La traducción castellana, por su parte, ha implantado el uso de *semblant* y *semblante*, en concomitancia con *semblanza* y *apariencia* (GENTILE, 2008). En portugués, parecen reinar tanto la opción francesa –*semblant*– como la portuguesa *semblante*.

El 13 de enero de 1971, Jacques Lacan comienza a dictar su seminario titulado *D'un discours qui ne serait pas du semblant*. Las traducciones oficiales, tanto en castellano como en portugués, utilizan la palabra *semblante*. Entre la versión crítica de Ricardo Rodríguez Ponte (1971)⁶⁷, oficiosa, para consumo interno de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, y la oficial a cargo de Nora A. González (2009), encontramos en el título un detalle que los distancia.

De un discurso que no sería (del) semblante es la propuesta de Rodríguez Ponte; el paréntesis, ausente en la versión oficial, se justifica porque *du* debe entenderse como partitivo o genitivo, según sea el caso. Este psicoanalista traductor también se detiene en una de las notas en la palabra *semblance* utilizada por Lacan, y subraya que la misma posee, al igual que el vocablo francés *semblant* un uso neológico. En la versión oficial del seminario en portugués, no se hace ninguna mención de estos elementos.

Una vez más encontramos un cierto silencio por parte de la comunidad psicoanalítica brasileña, en contraste con la encendida discusión que, además de los autores mencionados, han sostenido otros tantos. En su blog *Desescritos*, Miguel Bassols i Puig (2009) escribe: *Algunas observaciones acerca del 'semblante'*, defendiendo la importación francesa en función de alimentar el *meaning in use*. Por su parte, Cecilia Hopen y Omar Guerrero

⁶⁷ Cf. <<http://www.lacanterafreudiana.com.ar/>>

(1999), contribuyen a la discusión con: *Un semblant más semblant (que el verdadero) o traducir el Sens Blanc*, y proponen dejarlo en francés ya que, al no traducirlo, se mantendría una señal del equívoco instaurado por Lacan en el uso de su *lalengua*; este artículo es una crítica a la *semblanza* propuesta por Gárate y Marinas, crítica que tuvo su réplica en una nueva y erudita argumentación firmada por Gárate (2002, p. 94) quien sin dejar de reconocer los límites de su propuesta, especialmente en lo que se refiere a los juegos de homofonía y otros genios de la lengua, coloca a la traducción, en condición de riesgo inevitable para “no quedarnos con la mente en blanco, para que no se nos ponga sangre de horchata”.

Ese es el espíritu de estas líneas, y mi propuesta en la traducción de *O sujeito e seu texto* fue la de inyectar la sugerencia de Gárate y Marinas, a saber, *semblanza*, para traducir el naturalizado *semblante*. Tal atrevimiento es una invitación para romper el silencio y producir nuevos desdoblamiento en la discusión. Quedará como asignatura pendiente el ruido que produce la novedad cuando la contrastamos con el título del Seminario 18 (VI §45, nota ° 55) que permaneció tal como ha quedado consignado en la traducción del establecimiento.

4.2.11 *só-depois* – *a posteriori*

Aunque de uso común en portugués, la combinación *só-depois* separada por guión y en el contexto lacaniano, puede sonar extraña a los oídos de un lego y ello se debe a su estatus de concepto.

Durante la revisión de la traducción, momento en el cual me empeñé en homogenizar los vocablos y construcciones correspondientes al uso lingüístico de los psicoanalistas, percibí que esta construcción, presente tres veces en el libro, la había traducido dos veces como *a posteriori* y una vez como *solo después*.

En este último caso, más que una discordancia que desdibujaría el valor teórico, por tratarse de la construcción sin el guión, entendí que la mejor forma de traducirlo era conservando su valor de adjunto adverbial.

Así, el fragmento:

Melhor seria dizer que seu estilo é “lâmina cortante”, isto é, que a dor (e

o gozo) da leitura advém só depois que o fio da narrativa é atravessado, tal como uma navalha na carne(VII §29).

Resultó en:

Mejor sería decir que su estilo es “lámina cortante”, es decir, que el dolor (y el goce) de la lectura advienen solo después de que es atravesado el hilo de la narrativa, tal y como una navaja en la carne (VII §29).

Desde el punto de vista estrictamente teórico, *só-depois* pone de relieve el valor lógico del tiempo del inconsciente en contraste con el valor cronológico de lo consciente. Más aún, tenemos aquí una referencia al modo lacaniano, y con ello francés, de un decir freudiano, alemán. En otras palabras, y a propósito de nuestros objetivos, *só depois* es la traducción de la relectura que Jacques Lacan le hace a un vocablo que en alemán es también de uso común pero, localizado dentro del engranaje de la teoría freudiana, conlleva a un concepto o noción esencial para dar cuenta de ciertos mecanismos estructurales y clínicos del funcionamiento del psiquismo, a saber, *nachträglichkeit*.

Algunos autores arguyen que esta noción no recibió la debida atención por parte de los post freudianos y que gracias al trabajo de Jacques Lacan su valor se había revigorado. En ese contexto, Rudge (2009, p. 21) al referirse a la traducción de Strachey, señala que *nachtraglichkeit* vertido como *deferred action* no se presentaba dentro del texto de forma sistemática.

Por su parte, el medio psicoanalítico francés, fuerte crítico de los desvíos procedentes de la versión anglosajona, le reconoce a Jacques Lacan el mérito de haber llamado la atención sobre el peso de este término (LAPLANCHE, et. al., 1992, p. 10).

Nachträglichkeit no es una palabra fácil de traducir. En nuestro contexto, un breve desmontaje sobre los avatares que ha sufrido en su traslado, requiere considerar los efectos del trabajo de Jayme Salomão, encargado de la *Standard Brasileira*. Por tratarse de una traducción indirecta y si, como ya mencioné, su guía –la anglosajona– no le daba un tratamiento homogéneo al vocablo, debemos suponer que en el *a posteriori* utilizado hay

también imprecisiones. Los encargados de las nuevas traducciones brasileñas en andamiento tienen la responsabilidad de recuperar esta especie de eslabón perdido.

Hanns (1996) explora de forma exhaustiva el sustantivo *Nachträglichkeit* y el adjetivo *Nachträglich*. Él menciona que, en algunos casos, Freud los colocaba en itálico para indicar su importancia. Siendo así, tanto en alemán como en el uso freudiano, hay dos posibilidades de entenderlos:

Lo que es *Nachträglich* evoca un tránsito entre el presente y el pasado. Puede ocurrir una manifestación retardada (postergada) del pasado que ‘fermentando’ a lo largo del tiempo, solo se hace sentir más tarde, lo que crea un ‘efecto retardado’; o, en vez de eso, puede ocurrir un retorno al pasado (o, lo que es equivalente, un pasado que se hace presente) y realizarse un incremento *a posteriori* de nuevos significados que serán agregados a los antiguos eventos (HANNS, 1996, p. 87)⁶⁸.

Para el vocablo, Hanns registra las siguientes traducciones: *a posteriori*, *ação diferida*, *ação retardada*, *efeito retardado* y, para el adjetivo, *posteriormente* o *a posteriori*. En su discusión descarta la alternativa *ação diferida* porque no carga el uso coloquial, y privilegia *a posteriori* por ser una locución de uso corriente en portugués.

Cesar de Sousa (2010, p. 209) subraya también la ambigüedad del uso freudiano del vocablo y el hecho de esto

⁶⁸ “Aquilo que é *nachträglich* evoca um trânsito entre o presente e o passado. Pode ocorrer uma manifestação retardada (postergada) do passado, o qual, ‘fermentando’ ao longo do tempo, só mais tarde se faz sentir, criando um ‘efeito retardado’; ou, em vez disso, pode ocorrer um retorno ao passado (ou, o que é equivalente, uma presentificação do passado), realizando-se um acréscimo *a posteriori* de novos agregados aos antigos eventos”.

haber pasado desapercibido en el trabajo de Strachey y Jones. Para él la ausencia de cualquier aclaración en el prefacio, notas o en el glosario bilingüe en el cual se incluyen las palabras problemáticas, es significativa.

Por contar con dos traducciones directas del alemán, cuyos problemas son de propia cosecha y no heredados, como los que suelen aparecer en las traducciones indirectas, este no parece haber sido un tema que inquietara a los psicoanalistas hispanohablantes.

En el glosario de términos capitales del vocabulario freudiano, Etcheverry (1992, p. 132) incluye *Nachträglich* traducido como: *con posterioridad* y, algunas veces, como: *con efecto retardado*. En el caso de *Nachträglichkeit* el correspondiente fue: *posterioridad*. A pesar del respeto que la comunidad psicoanalítica castellana le profesa a este traductor, cuando ponemos al texto freudiano en continuidad con el lacaniano, la influencia del linaje francés en nuestra lengua provoca una multiplicación de formas. Así lo registra Gentile (2008) al reportarnos el conjunto de opciones utilizadas en las traducciones del texto de Lacan y en los diccionarios de especialidad para la construcción *après coup*. Son estas: *mecanismo de retroacción, a posteriori, con posterioridad, retroactivamente*, además de la locución francesa que, dicho sea de paso, es utilizada con sorprendente naturalidad.

Esto último puede deberse a diversos factores: muestra clara de colonialismo, como denuncia Perrés (1999, p. 224); excesivo respeto a la *autoridad* que impide la traducción; profusión de alternativas, raudal interpretativo y, de allí, obstáculos para llegar al consenso dentro de una comunidad psicoanalítica estructuralmente marcada por las divisiones.

Noto, en el medio brasileño, una línea más consensual, un maridaje de *só-depois*, bastante cuajado, por lo menos entre los psicoanalistas lacanianos.

Ese *après coup*, con el cual Lacan le devolvió el brillo al *nachträglichkeit* freudiano, fue introducido en la comunidad psicoanalítica brasileña como *só-depois* gracias a una propuesta de M. D. Magno, uno de los pioneros del psicoanálisis y de la traducción lacaniana en este país, tal y como lo argumenta Betty Milan, también pionera, en una de las notas que componen su traducción de *O Seminário Livro I*. A partir de allí, aunque otras opciones, e incluso la construcción francesa, aparezcan en los

textos producidos en esa comunidad, la fuerza de la alternativa de Magno parece competir con bastante ventaja en relación a las otras posibilidades circulantes:

Traducción de *après-coup* como equivalente al alemán *Nachträglich*. Dada la traducción ya existente de *après coup* por *posterior*, *posteriormente*, cabe justificar nuestra traducción. El término *Nachträglich*, frecuentemente empleado por Freud, está vinculado a su concepción sobre la temporalidad psíquica. Allí se trata del reacomodo, en función de experiencias nuevas, de ciertas experiencias, impresiones y marcas mnémicas que solo por efecto retroactivo logran un sentido nuevo que les confiere eficacia psíquica. Así, lo adquieren posteriormente, el sentido es posterior, pero es necesario notar que de algún modo es dado en el momento mismo en que la experiencia es vivida. Esta excepción es constitutiva de la causalidad psíquica –que no obedece al determinismo lineal, sino que es retroactiva– y cabe a la traducción lograrlo. De allí *só depois*, traducción que nos propuso M. D. Magno (MILAN, 1981, N.d. T., p. 334).⁶⁹

⁶⁹ “Tradução de *après coup* equivalente ao alemão *Nachträglich*. Dada a tradução já existente de *après coup* por *posterior*, *posteriormente*, cabe justificar a nossa tradução. O termo *nachträglich*, frequentemente empregado por Freud, está ligado à sua concepção da temporalidade e da causalidade psíquica. Trata-se aí do remanejamento, em função de experiências novas, de certas experiências, impressões e traços mnêmicos, os quais, só por efeito retroativo ganham um sentido novo que lhes confere eficácia psíquica. Adquirem-no pois posteriormente, o

Es importante observar que la creación de Magno no incluye el guión, pero su aparición en el texto que comento en esta tesis no es una marca personal de la autora, antes bien se trata de una formación común que imprime en la expresión de uso cotidiano una huella de lo extranjero y la eleva a la categoría de concepto.

Ahora bien, como venimos observando a lo largo de nuestros comentarios, lo que impera en los textos lacanianos es la ausencia de univocidad; esta no es la excepción. Aunque lo que nos detuvo fue la construcción *só-depois*, es necesario aclarar que, por lo menos en la versión brasileña de los *Escritos*, constatamos en el texto y en el glosario final que la traductora optó por usar la expresión latina *a posteriori* para traducir *àpres-coup*. Lamentablemente no encontramos explicaciones sobre esa elección. Es importante notar que esta forma coincide con la traducción utilizada en la versión castellana de los *Escritos*, pero difiere de la adoptada en las primeras versiones de los seminarios en portugués.

En la traducción decidí utilizar *a posteriori* cuando se trataba de traducir *só-depois*, no porque la piense como una equivalencia, sino porque me parecía la mejor alternativa para recoger, en la medida de lo posible y con una expresión utilizada en castellano, la construcción brasileña y sus linajes, francés de Lacan y alemán de Freud.

Traducción es relación, relación es conflicto y conciliación. Aquí, la relación incluye discusiones y omisiones teóricas, además de un complejo ir y venir de lenguas. Podemos decir que *só depois* es sólo una camada de muchas otras sedimentadas por el paso de las lenguas y el pensamiento psicoanalítico, del alemán freudiano, al francés laciano. Huellas más o menos presentes o apagadas por el traslado.

Los elementos localizables como el léxico de los psicoanalistas, no son solo un asunto de lenguas y de traducción,

sentido é *posterior*, mas é preciso notar que *de modo algum* é dado no momento mesmo em que a experiência é vivida. Este senão é constitutivo da causalidade psíquica – que não obedece ao determinismo linear, mas é retroativa –, e cabe à tradução dar conta dele. Daí o *só depois*, tradução que nos foi proposta por M. D. Magno”.

son también elementos teóricos sumamente complejos y difícilmente abarcables en toda su extensión. Aquí la traducción ha fungido de brújula para localizar los caminos, descaminos y encrucijadas que estas voces nos presentan. Esta operación de relación que consentimos en llamar traducción, presentada en el marco de la disciplina del comentario, transforma la idea de *correspondencia* en un trabajo de formalización que deriva en *hacer corresponder*.

4.3. LA INTERTEXTUALIDAD EN *O SUJEITO E SEU TEXTO*

Para Kristeva (1997, p. 3) la intertextualidad supone que: “todo texto, se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”. Circulante en diversos campos, la potencia de esta idea se ha impregnado de un alto grado de abstracción y de paradojas difícilmente sintetizables con rigor en pocas líneas.

Es conveniente anticipar que aquí la intertextualidad se recorta como uno de los apartados del comentario de la traducción. A partir de ello aseveramos que: en cualquier texto y a diferentes niveles, la intertextualidad presenta y representa el conjunto de relaciones recíprocas entre un texto y otros de forma más o menos discreta o expresa.

Que todo texto suponga intertextualidad es también lo que señala Barthes, pero para él tal idea va más allá del esfuerzo por encontrar un origen o filiación dentro del texto: “las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado” (BARTHES, 1994, p. 78).

Este sería uno de los niveles de intertextualidad operante en la traducción de *O sujeito e seu texto*. Pese a que el título supondría que hay un texto del sujeto, a lo largo del libro podemos entrever la partícula posesiva como enigma articulador de la pregunta sobre quién habla en el texto gravitando entre ideas de estructura e inscripción, ambas profundamente vinculadas a lo que se entiende en psicoanálisis por inconsciente. Además, Teresa Palazzo Nazar formula una metodología de convocación a otros y lo hace, en muchos casos, de forma explícita. Cede la palabra y, en el momento en que esto ocurre, su texto se entremezcla con el

texto de otros: “la cita trabaja el texto, el texto trabaja la cita” (COMPAGNON, 2007, p. 46), tal es el sentido de la reciprocidad.

Ese despliegue interesará al traductor por varios motivos. El primero y más evidente se refiere al estrecho parentesco entre traducción e intertextualidad. Dicho de forma simple: la traducción es un texto provocado por el texto de otro y, en ese sentido, será siempre intertexto. Sin embargo, podemos observar un nivel más sutil en el sentido de que en la propia operación, el lugar del traductor como lector crítico, supondría poner en evidencia ecos participantes de esa escritura y, además, hacer trabajar el intertexto del traductor pues este actúa, también, en función de las marcas dejadas por su biblioteca de lecturas. Esa operación puede mancar, hacer faltar el punto de intertexto, pero también puede lograrse y hacer surgir soportes que preludian el resultado por venir. Desde esta perspectiva el traductor opera también como mediador de lectura para otros y podrá convertir las citas sin entrecomillados en un paratexto, proporcionándole a la indicación un estatus diferente.

Gran parte de lo que nos reserva el despliegue de la intertextualidad en tanto citas sin entrecomillados ha quedado, en la traducción de *O sujeito e seu texto*, también sin comillas. No obstante, el trabajo sobre los elementos léxicos⁷⁰ podría constituir la excepción. Pese a que están fuera del texto físico de la traducción, tal incursión permitió extraer una serie de informaciones que, estando en el texto, la escrita directa silenciaba. Contrariando a Barthes (1994) por lo menos en algún punto, la operación realizada sobre esos elementos satisface, en cierta forma, el mito de la filiación porque con ellos se han presentado aspectos del linaje, aunque con propósitos metodológicos y no bíblicos. Ese resultado está allí para nuevas citas y cada cual se construirá su versión de lo que, estando ya escrito, permanece en constante estructuración, prueba de la recuperación del gesto arcaico de cortar y pegar que será para nosotros la huella de lectura (COMPAGNON, 2007, p. 22).

Para no dar vueltas en círculo, podemos pensar que en el ámbito de la traducción, el desafío propuesto por la cita no consiste en la presencia de otro texto, sino en la singularidad de su

⁷⁰ Cfr. en este mismo capítulo.

presentación. La premisa básica es que el texto del otro siempre ha estado allí y a partir de ello habría que observar cómo se presenta.

Otra forma de concernirnos con la intertextualidad es acercándose al texto en su arraigo a un suelo cultural al que, a su vez, va a devolverle sentidos. Dicho de otro modo, el texto se construye en su inserción de códigos culturales y su restitución de códigos a un nuevo espacio, ya sea por la lectura o por la traducción, operación ésta que no deja de ser también una lectura. Así, el texto traducido se incorpora al movimiento pendular de inclusión y exclusión de significaciones en los espacios culturales y mantiene, en ese estado, así como en el anterior, una permeabilidad inherente.

Ahora bien, en español una cita es un encuentro, ese que en la lectura nos hace levantar la cabeza (BARTHES, 1994), que nos solicita (COMPAGNON, 2007). Como mencionaba antes, hay encuentros sin comillas, pero hay otros –y son estos los que me han convocado– que poseen las comillas respectivas. Citas marcadas con alguien en día, lugar y hora determinados.

Las comillas son la marca de que la palabra ha sido cedida, guiño de re-enunciación que, como expresa Compagnon (2007, p. 52) es una renuncia, por lo menos momentánea, al derecho autoral y, al mismo tiempo, una sutil señal de que entre los sujetos hay una división.

Estas citas también establecen un tipo de relación con el texto y ponen en circulación la siguiente pregunta: ¿qué hacemos con las citas en la traducción? Con el objetivo de esbozar una respuesta podemos recurrir a otros libros traducidos. Lo que encontramos es un amplio abanico de alternativas, de menciones y también omisiones que nos imposibilitan dar una respuesta unívoca. Pero la ausencia de una vía ampliamente satisfactoria fue la invitación para emprender estos comentarios sobre el tejido de citas entrecomilladas presentes en *O sujeito e seu texto* y su destino en el texto traducido.

En un intento de organización del material de citas y referencias, empezaré por describir el conjunto de los textos citados por Teresa Palazzo Nazar para, posteriormente, referirme a las operaciones empleadas en la traducción.

4.3.1 Citas y referencias en *O sujeito e seu texto*

Desde una perspectiva general, podemos decir que en *O sujeito e seu texto* el conjunto de citas forma parte de la biblioteca de consulta para su estructuración. Ese andamiaje está constituido por menciones dentro del texto de autores o títulos, referencias localizadas en el cuerpo de notas al pie de página y citas entrecomilladas en las que, a su vez, en algunos casos surgen otros textos y autores.

Todo este aparato intertextual posee diferentes pesos y funciones, de hecho, algunas citas dan la impresión de que sin ellas el texto prácticamente desaparecería; tal es el caso de la presencia masiva de partes del libro de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, localizado en el capítulo que la autora le dedica al escritor. Así, mientras algunos convocados portan recortes específicos de sus obras, otros muestran un abanico más amplio aunque de menor densidad.

Destaco el cómo, con qué ropaje acuden los participantes a la cita, valiéndome, claro está, de la polisemia de esa palabra en español. Goethe, Shakespeare y Cervantes, entre otros, son mentados por los que, efectivamente, participan del encuentro. De este grupo se distinguen los extranjeros y los brasileños. Los extranjeros acuden traducidos por otros y, presumimos, en algunos momentos, por la propia autora del libro que se ocupará de segmentos que no cuentan con traducción en portugués.

Entre los traducidos por otros aparecen los nombres de Kant, Schopenhauer, Hegel, Foucault, Hauser, Eagleton, Allouch, Milner, etc. Todos llevan puesto el ropaje nacional brasileño como si fuese propio ya que, sistemáticamente, se omiten informaciones que indiquen tratarse de una traducción. Rasgo curioso y de alguna manera paradójico si pensamos en la importancia que tiene para un campo como el psicoanálisis la presencia del otro, además del hecho de que Palazzo Nazar hará comentarios referidos a la traducción, o mejor, a la dificultad de traducción inherente a obras como *Grande Sertão: Veredas*.

En el caso de Jacques Lacan, uno de los principales convocados, se presenta también a la brasileña. La autora opta, en principio, por utilizar las traducciones oficiales⁷¹ que pueden ser

⁷¹ Cfr. primer capítulo de esta tesis.

identificadas por la mención de la edición en el cuerpo de notas al pie de página, pero esa información solo es accesible para el lector que tenga alguna iniciación en el campo psicoanalítico y en los periplos de su traducción. En dos oportunidades la presencia de Lacan vendrá, ya sea por la referencia o por la cita, en versiones oficiosas⁷² y, en una oportunidad, para el texto titulado *Écriture et sexuation*, en lo que parece ser una traducción de Palazzo Nazar. En ese caso, dada la mención del título en francés, Lacan aparece como extranjero.

Como en general los extranjeros aparecen traducidos, fue llamativo encontrar el título del ensayo del crítico literario Charles Augustin Sainte-Beuve en francés. Hasta el momento de la producción de este trabajo no localicé traducción al portugués de ese texto; de tal forma, suponemos que el trecho citado por la autora resultó de una operación realizada por ella misma. Otro título que se presenta en las referencias de pie de página en lengua extranjera corresponde al prodigioso libro de Laurence Sterne, *The life and opinios of Tristram Shandy, Gentelman* y, dentro del cuerpo del texto, en una versión del título que difiere de las versiones ya existentes en portugués. Me refiero a dos traducciones ampliamente reconocidas, la del brasileño José Paulo Paes (1984) y la portuguesa de Manuel Portela (1997) quien recibió por tal trabajo un galardón. Palazzo Nazar realiza una traducción del título más apegada al original en inglés: *A vida e as opiniões de Tristram Shandy, cavalheiro*, con lo cual se aleja de las opciones propuestas por los traductores de la obra, a saber, *A vida e opiniões de Tristram Shandy* (Portela, 1997) y *A vida e opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (Paes, 1984).

Otro caso específico es la referencia y cita de Søren Kierkegaard, sobre la cual conjeturamos que se trata de fragmentos tomados de la versión brasileña del texto de Marie-Claude Lambotte (2000, p. 51), autora que tendrá una importante participación, también a la brasileña, en la construcción del capítulo dedicado al escritor Machado de Assis. Cabe resaltar que Lambotte en su libro *Esthétique de la mélancolie*, acredita a los traductores.

⁷² Cfr. primer capítulo de esta tesis.

Mise en cause de la sublimation de Michel Silvestre (1992), es un caso que contrasta con el de Sterne. El título aparece como: *a questão da sublimação* y, dado que no ha sido traducido al portugués, pensamos que se trata de una versión de la autora que se amplía al trecho utilizado en el libro.

Para Freud, Palazzo Nazar utiliza la influyente, aunque problemática, *Estánder Brasileira*, lo que nos da la oportunidad de acotar que el análisis de la recepción de los nuevos proyectos de traducción de la obra de Sigmund Freud que están realizándose en Brasil (Tavares, 2011), es aún una asignatura pendiente. Falta que transcurra un cierto tiempo para que podamos sacar las primeras conclusiones de sus efectos.

En síntesis, se observa en *O sujeito e seu texto* un régimen de citas variables en las que, sin embargo, se mantiene la tendencia de apagar huellas de lo extranjero. Podríamos pensar que tal omisión es una apuesta que consiste en adjudicarle al lector del libro un conocimiento suficiente para ubicar lo extraterritorial implantado en suelo nacional; inclusive porque algunos de los textos son obras fundamentales del pensamiento occidental, como es el caso de los filósofos Schopenhauer, Hegel y Kant. Además, se trata de un trabajo que incluye diversas áreas del saber y se dirige a un público con cierto grado de erudición.

También, podemos pensar ese hecho en función de la presencia masiva de citas de autores brasileños conviviendo con los extranjeros en igualdad de condiciones, es decir, todos en portugués. En ese sentido, la ausencia de la referencia a la traducción podría interpretarse como gesto de acercamiento a esa cultura: un libro brasileño. De cualquier forma, no podemos obviar que la falta de indicaciones sobre la traducción es un índice utilizado para pensar el lugar del traductor que, en términos de los desarrollos de Lawrence Venuti (1995) se definiría por su invisibilidad cuando se crea la ilusión de que el texto no es un hecho de traducción.

Me parece, no obstante, que podemos manejarnos con diversas hipótesis que van desde el descuido editorial hasta el propósito de presentar a los invitados a la brasileña.

Esas omisiones o ropajes se pusieron de relieve por el acto mismo de la traducción, ya que ello supuso la puesta en marcha de nuevos giros para reabrir el espacio del traductor. Durante el trabajo se aprovechó que el espectro de lo extranjero se ampliaba con la introducción de los autores brasileños y esto permitió

desmontar la torre construida en una sola voz al reabrir el espacio anteriormente disimulado por la ausencia. La riqueza del procedimiento no apunta a un objetivo reivindicatorio, sino a las reflexiones que se desprenden de dicho procedimiento. Sobre ello me ocuparé a seguir.

4.3.2 Referencias y citas en la traducción de *O sujeito e seu texto*

En el apartado anterior, mencioné que en el texto había brasileños y extranjeros, pero en el contexto de la traducción esta indicación pierde validez porque lo vernáculo se transforma igualmente en foráneo. Desde tal perspectiva, lo común, aquello que reúne a los participantes del texto, es que visten el traje extranjero que recibirá en la traducción un tratamiento diferenciado dependiendo, en principio, de dos factores: la localización en diversas fuentes de las traducciones en castellano, en los casos en que fue posible, y el hecho de que se encuentren citados o solamente referidos.

Para los segmentos citados tuve que considerar varias alternativas en función de la idea de reciprocidad y, también, de cuestiones puntuales como el hecho de haber tenido o no acceso a las traducciones; pero el pensamiento central para manejar el aparato intertextual supone entender la operación de traducción como un gesto que abre suturas preexistentes. Para reconstruirlas podemos plantearnos tres alternativas: a) esforzarnos por restaurar la costura manteniendo al máximo la reciprocidad; b) intentar restablecer otro tipo de reciprocidad al operar una suerte de sutura diferente; c) dejar la herida abierta.

Pero las citas entrecomilladas que encontramos en *O sujeito e seu texto* son de diferente estofa. Algunas son citas de textos en portugués, otras de textos traducidos al portugués; unas de textos psicoanalíticos, otras de escrituras de otros campos; unas más recientes, otras más antiguas; unas varias veces traducidas, otras a la espera de traducción o sin traducción al alcance. ¿Cabría el mismo criterio para todas?

Si como dice Compagnon (2007, p. 59), la cita es una matriz sobre la cual algo se forma generando, a su vez, otros valores de lectura, el empuje de la traducción crea ciertos cortocircuitos –en el sentido tanto de obstáculo como de descarga– inherentes al trabajo. De esta forma, dada la diversidad

del material, de las alternativas señaladas y de la decisión de dar a luz a un texto traducido en tanto tal, podemos derivar una serie de consecuencias.

- a. Hacer una traducción indirecta en un intento de restauración de la costura, procedimiento que solo podría aplicarse a las citas de extranjeros y no a las de los brasileños, de forma tal que al hacerlo le daríamos a estos últimos un tratamiento diferente. Además, la herida no sería la misma porque supondría volver a omitir que ya ha existido una traducción.

Esos fragmentos provienen de una matriz de traducción y poco se ganaría pretendiendo que nada ha ocurrido. Ello puede acotarse con una mención proveniente del traductor en los llamados paratextos, al indicar que se trata de una traducción indirecta, pero se perdería lo que en la traducción como lectura crítica se ha logrado, a saber, ubicar algunos de los puntos de la costura presentes en el texto de partida. Otra razón para renunciar a este procedimiento es que disponemos, en muchos casos, no de una sino de varias traducciones que nos pueden auxiliar. Obviarlas es obviar la historia de nuestra cultura.

- b. Buscar en español la traducción correspondiente a la cita en portugués pondría en igualdad de condiciones diferentes tipos de cita, tanto las provenientes del portugués como las de otras lenguas. En este caso, estamos ante el problema de otra sutura. Los inconvenientes revelados en este procedimiento, al contrario del anterior, suponen que el registro de la nueva marca enriquece al texto por inclusión de las voces de otros traductores, perdiendo, no obstante, la relación primera que, en el caso que nos ocupa, aparecía apagada.

Este procedimiento efectúa otro cortocircuito, desdibujando la matriz inicial, pero la traducción es precisamente la prueba de que hay otro operando, y si ello se acepta como principio, lo que tendremos es la posibilidad de discutir cuáles han sido las consecuencias de tales intervenciones.

En esta misma línea de pensamiento, el lector podría cuestionarse: ¿y si el traductor recupera los textos

originales de todas las obras citadas y emprende una traducción? Digamos que esta posibilidad queda aquí descartada de antemano porque la traductora no cuenta con el lujo del poliglottismo. Ahora bien, en caso de que lo poseyese tendríamos que cuestionarnos sobre cuáles son los efectos de traducir segmentos de obras muy densas que dependen de una suerte de biblioteca borgiana para dar abasto. Para traducir, sabemos, el dominio de las lenguas es necesario, pero no suficiente.

- c. La herida abierta es una violación *menardiana*, o ficción borgiana (BORGES, 1986) que puede leerse como negación de la traducción o afirmación más radical de la misma.

De los tres modos anteriores, en la traducción de *O sujeito e seu texto* opté por priorizar la operación señalada por la letra *b*, descarté la *c* y la *a* fue una especie de alternativa de emergencia motivada por la falta de acceso a alguna versión castellana, ya sea porque no logré localizarla o por ser inexistente.

El fragmento citado en VII §68, correspondiente a *Écriture et sexuation*, artículo del año 1976 que aparece sin firma en el número 6/7 de la revista *Scilicet*, fue uno de los casos en que la cita corresponde a una traducción indirecta.

Según Roudinesco (1993, p. 90) la revista *Scilicet* sería una de esas empresas del psicoanálisis lacaniano para conseguir la “sumisión dogmática al anonimato”. De hecho, al observar que se trata de uno de esos textos en los que se comenta la enseñanza lacaniana pero sin adjudicación de autoría, podemos decir que la presencia del nombre de Lacan en la referencia⁷³ es una imprecisión porque los únicos artículos que aparecían firmados en la publicación eran de Lacan. Este trabajo, así como muchos de los textos que conforman la polémica publicación son materiales sin traducción circulante en amplia escala.

La marca del procedimiento empleado quedó expresa en la nota al pie de página en la cual, además, retiré la presunta autoría

⁷³ Capítulo 2. Nota al pie n° 58.

de Lacan. En este caso no pude cotejar el fragmento con la versión francesa porque tampoco tuve acceso a esta.

Otro caso de traducción indirecta se puede localizar en la cita de Michel Silvestre –VII §48– referida en la nota 79. Aquí, al igual que en el caso anterior, tampoco tuve acceso al texto en francés y constaté que no poseía ni traducción en portugués ni en español. No obstante, al trabajar la nota para la cual Palazzo Nazar crea un título en portugués, coloqué entre corchetes el agregado del título en francés para indicar a qué texto se refería, con lo cual aproveché de corregir algunas imprecisiones de la cita.

La pertinencia de crear títulos en otras lenguas para producciones que ya cuentan con traducción es una discusión que dependerá de diversos criterios. En el caso del trabajo que aquí se comenta, fue justamente el hecho de no haber encontrado referencias sobre el texto en portugués lo que me permitió llegar, gracias a varias vueltas, al título original. Un caso que contrasta con el de Laurence Sterne –IX §9– en el que Palazzo Nazar procede de igual forma, es decir, crea un título diferente al de las traducciones circulantes, aunque en la nota lo refiere con el título original en inglés.

En español contamos con tres traducciones del libro de Sterne: *The life and opinios of Tristram Shandy, Gentelman*. La primera es de José Antonio López de Letona (1975) publicada por Ediciones del Centro y después por Cátedra, Madrid; la segunda de Ana María Aznar (1976) publicada por la editorial Planeta, Barcelona y, la tercera a cargo del escritor español Javier Marías, cuya primera edición de 1978, le valió el Premio Nacional en 1979. El trabajo de Marías, fue reeditado nuevamente en 2011 por Alfaguara en una versión revisada por él mismo. La portada del libro muestra que en la nueva edición, el título de 1978, *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy (...)* se transforma en *Tristram Shandy*.

Así como sucede con las versiones en portugués, en cada una de las traducciones castellanas del libro de Sterne se observan variaciones en el título. La primera parte del título de la edición de 1978 de Javier Marías fue la que elegí para referirme al libro en el cuerpo de la traducción, dejando en inglés la referencia de la nota.

Como no me pareció prudente inventarme un nuevo título, con la versión utilizada resolví el impasse creado en el original de Palazzo Nazar. Habría podido indicar las traducciones existentes

con un agregado entre corchetes, pero el volumen me pareció muy extenso y preferí espejar las informaciones ofrecidas por la autora porque, además, no había citas entrecomilladas que hubieran sido subsidiadas por cualquiera de las traducciones.

Para las menciones de los libros de Jean Luc Nancy y Lacoue-Labarthe *El título de la letra* y *La Obra Clara* de Roland Barthes, utilicé los títulos de las traducciones existentes en castellano e incluí las informaciones de esas ediciones en las notas de pie de la página correspondiente. En estos casos tampoco había citas entrecomilladas, pero como la referencia señalaba la traducción en portugués me pareció conveniente adicionar detalles sobre las traducciones castellanas de estos libros. Otro texto de Barthes del cual extraje un fragmento fue *El grado cero de la escritura*. En este caso, así como para el libro de Jean Claude Milner *El amor de la lengua*, las traducciones ampararon los segmentos citados y algunas de las elecciones léxicas.

Cada vez que utilicé traducciones para las citas entrecomilladas, estipulé en las notas al pie de página las referencias entre corchetes; por ello, cuando las contrastamos con las citas indirectas, la ausencia de informaciones sobre las traducciones en estas últimas, indican que la procedencia de los fragmentos corresponde a un procedimiento distinto.

En relación a los criterios para elegir hacer una traducción indirecta, un caso particular fueron los fragmentos del libro de Marie-Claude Lambotte: *Esthétique de la mélancolie*, del que hay traducción en portugués pero no en español. A su vez, la revisión de la traducción en portugués me permitió llegar a las citas de Søren Kierkegaard, también sometidas a traducción indirecta y que, como mencioné, parecen haber sido tomadas de la versión brasileña del texto de Lambotte.

Finalmente, para cita del texto *Qu'est-ce un classique?* del que Palazzo Nazar recoge un pequeño fragmento, al parecer traducido por ella, también procedí a realizar la traducción indirecta porque no dispuse de la versión existente en castellano que, no obstante, agregué como información en la nota de referencia. Allí mismo especificué que se trataba de una traducción indirecta del portugués.

Incorporar diversas versiones dentro de un texto traducido, supuso operar en diálogo virtual con otros traductores y para ello los paratextos fueron cruciales. Nuevas citas se llevaron a cabo, pero esta vez, volviendo a Compagnon (2007, p. 60), podemos

pensar en la metáfora taurina, la cita como el gesto de provocar al toro para que embista, o para que acuda a un lugar determinado, pues es importante señalar que aunque algunas de las citas hayan sido descartadas, en ciertas situaciones, elegir entre una u otra traducción implicó llevarlas todas a la plaza. La idea del lugar regresa aquí con mayor peso puesto que, incluso las excluidas, gestaron las elecciones.

Las versiones oficiales de Jacques Lacan fueron, en la mayoría de los casos, la fuente para trasplantar las citas utilizadas en *O sujeito e seu texto*. Ese procedimiento se justifica porque son también de estas versiones en portugués que Palazzo Nazar retiró muchos de los fragmentos empleados.

Las críticas sobre el establecimiento de tales versiones, trabajadas a lo largo del segundo capítulo de esta tesis, parecieran disminuir en su peso. Podríamos decir que si se trata de contrastarlas con el presunto original, que de paso también se pone en duda, los deslices saltarían a la vista. No obstante, gracias al filtro editorial que ha depurado y callado la multiplicidad de voces y oídos, podemos trabajar con casi la misma cosa en el contexto de nuestra traducción. Ello se demuestra por la facilidad en la localización de los fragmentos, sus solapamientos y, especialmente, en la correspondencia de elementos que son altamente idiosincráticos en la escucha del texto lacaniano, a saber, la puntuación.

Si decidiéramos cederle el espacio a las versiones oficiosas, nos metemos en un aprieto porque, ya desde el punto de vista de la forma general del texto, estas se muestran desiguales en los cotejos (BERLINER, 2013). Reservar el espacio para las traducciones oficiales, ciertamente nos hace perder en algún nivel la multiplicidad de lecturas, pero, al mismo tiempo, nos permite injertar en la traducción fragmentos que dejan marcas más sutiles.

Ahora bien, en estos casos, el accidente puede presentarse desde otra perspectiva: cuando Palazzo Nazar hace de Lacan uno de los participantes, ya lo ha desentrañado de su suelo y lo ha sometido a una lectura que es particular. En ese caso, los retazos deben manejarse con una pericia tal que reproduzca, en la medida de lo posible, el movimiento. En I §11 al cotejar los fragmentos, incluso con la versión francesa, observé que Palazzo Nazar realiza un procedimiento de cortar y pegar la cita de la versión brasileña sin señalar algunas omisiones. Así coloca:

[...] falta o que se poderia chamar de relação sexual, ou seja, uma relação definível como tal entre o sinal de macho e fêmea. A relação sexual – desta vez, o que é corretamente chamado por esse nome – só pode compor-se de um ato [...] não existe ato sexual, no sentido de que só existe o ato para criar a relação.

El fragmento del cual retiró la cita dice:

[...] falta o que se poderia chamar de relação sexual, ou seja, uma relação definível como tal entre o sinal de macho e fêmea. A relação sexual – desta vez, o que é corretamente chamado por esse nome – só pode compor-se de um ato. Foi isso que me permitiu formular estes dois termos: que não existe ato sexual, no sentido desse ato ser o de uma relação exata, e, inversamente, que existe apenas ato sexual, no sentido de que só existe o ato para criar a relação.

Las idas y vueltas con las cuales Lacan expone su idea de la *no relación sexual*, aparece mutilada en la cita elegida por Palazzo Nazar sin la correspondiente especificación. Al recuperarla en castellano, procedí de forma similar, pero indiqué con puntos suspensivos entre corchetes las partes suprimidas.

Cuando las citas y referencias provenían de textos inéditos, sustituí las versiones oficiales por las oficiosas, cotejadas en algunas oportunidades con fuentes en la lengua de origen. Tal es el caso de la nota 2, en la que utilicé una versión a cargo de Ricardo Rodríguez Ponte, para uso interno de la Escuela Freudiana de Buenos Aires. En el prefacio y las notas⁷⁴,

⁷⁴ En el prefacio de la que irónicamente titula *Versión crítica digitalizada*, Ricardo E. Rodríguez Ponte (2002) informa que se trata de

Rodríguez Ponte nos da detalles sobre los criterios empleados en la traducción, tal como la interpolación entre paréntesis de palabras en francés que, como anuncia, son índices de su lectura.

Sigmund Freud es un caso que nos permite ilustrar la potencia del intertexto en su sentido más amplio. Él está presente en las líneas de Palazzo Nazar, en las de Lacan, en las de varios de los autores citados, ya sea de manera expresa o no. Pero el psicoanálisis freudiano es, a su vez, la suma de muchos otros textos en varias lenguas. Por otro lado, mi contacto con la literatura psicoanalítica, y con ello me refiero a Freud y a Lacan, entre tantos, constituye el material intertextual que también me permitió traducir y este es, fundamentalmente, originario de traducciones.

De Freud dos experiencias de lectura de traducción, cada una con su particularidad, fueron cruciales: Luis López-Ballesteros y de Torres y José Luis Etcheverry. Del trabajo de este último extraje la única cita freudiana entrecomillada que se encuentra en IX §8, y corresponde a *El creador literario y el fantaseo* (1908), título que en una misma lengua encontramos en versiones diversas:

- 1943: La creación poética y la fantasía. Traducción de Ludovico Rosenthal.
- 1948: El poeta y la fantasía. Traducción de Luis López-Ballesteros.
- 1972: El poeta y los sueños diurnos: Traducción de Luis López-Ballesteros.

La decisión de acudir al trabajo de Etcheverry, quien nos da detalles sobre otras versiones, tal y como lo muestra el inventario de los títulos, más que su compatibilidad con la cita

una segunda traducción del mismo texto (R.S.I). La primera había tenido como base el Seminario Establecido por Jacques-Alain Miller, publicado en la revista *Ornicar?* Esa versión fue posteriormente cotejada con otro texto fuente, presumiblemente de Monique Chollet. Cabe agregar que, el incansable psicoanalista argentino anuncia que se trata solo de una escala para llegar a un trabajo más completo. Sorprendido por la muerte en 2014, Rodríguez Ponte nos deja una tarea pendiente.

utilizada por Palazzo Nazar, proveniente de la sospechosa *Standard Brasileira*, se debe a que el generoso traductor se dedicó a instruirnos sobre su labor. No obstante, una vez más, la decisión es también una renuncia:

<p>El creador literario y el fantaseo. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorroutu, 1993, p. 130. Vol. IX.</p>	<p>El poeta y los sueños diurnos. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, p. 1345. Tomo II.</p>
<p>El trabajo anímico se anuda a una impresión actual, a una ocasión del presente que fue capaz de despertar los grandes deseos de la persona; desde ahí se remonta al recuerdo de una vivencia anterior, infantil las más de las veces, en que aquel deseo se cumplía, y entonces crea una situación referida al futuro, que se figura como el cumplimiento de ese deseo, justamente le sueño diurno o la fantasía, en que van impresas las huellas de su origen en la ocasión y en el recuerdo.</p>	<p>La labor anímica se enlaza a una impresión actual, a una ocasión del presente, susceptible de despertar uno de los grandes deseos del sujeto; aprehende regresivamente desde este punto el recuerdo de un suceso pretérito, casi siempre infantil, en el cual quedó satisfecho tal deseo, y crea entonces una situación referida al futuro y que presenta como satisfacción de dicho deseo el sueño diurno o fantasía, el cual lleva entonces en sí las huellas de su procedencia de la ocasión y del recuerdo.</p>

Observamos en estos fragmentos cómo la delicadeza de López-Ballesteros contrasta con la aspereza de Etcheverry. El ápite ocurre al final del mismo párrafo donde el primero dice: “el pretérito, el presente y el futuro aparecen como engarzados en el hilo del deseo, que pasa a través de ellos”, el segundo coloca: “pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo”.

Es siempre tentador acudir a López-Ballesteros, un precioso documento de la obra freudiana. El trabajo de Etcheverry, por otro lado, representa el rigor de quien tuvo el atrevimiento de intentar superarlo.

Explorar versiones, permitió trazar un horizonte de posibilidades que en la traducción queda limitada cuando se elige un camino. De cualquier forma, a diferencia del texto de partida, en todos los casos consigné en las notas al de pie de página el crédito a los traductores.

Del recorrido por el aparato intertextual, y especialmente en lo que se refiere a las citas entrecomilladas, decidí detenerme en aquellos casos que supusieron una reflexión más aguda antes de la decisión final. Fue de hurgar en materiales específicos sobre tres filósofos y tres literatos brasileños que extraje las informaciones y reflexiones presentadas a continuación.

4.3.2.1 Immanuel Kant

El texto de Immanuel Kant, *Crítica da faculdade do juizo* (*Critik der Urteilskraft*), corresponde a la traducción de Valério Rohden y António Marques (2012), realizada a partir de la segunda versión de 1790, un experimento luso-brasileño a cuatro manos que permitió llegar a “la primera traducción completa de la tercera Crítica de Kant en portugués” (ROHDEN, 2012, p. XI)⁷⁵.

De ese libro, en castellano inventariamos las siguientes traducciones:

- Crítica del Juicio, seguida de las observaciones sobre el Asentimiento de lo Bello y lo Sublime. Traducido del francés por Alejo Moreno y Juan Ruvira. Madrid: Iravedra y Novo, 1876, 2 vols.
- Crítica del Juicio. Traducción y prólogo de Manuel García Morente. Madrid: Victoriano Suárez, 1914. Reeditada en México: Porrúa. Colección “Sepan cuantos...” Núm. 246, 1973.
- Crítica del Juicio. Traducción de José Rovira Armengol, cuidada por Ansgar Klein. Buenos Aires: Losada, 1961.
- Crítica de la facultad de juzgar. Traducción, introducción, notas e índice de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Avila Editores, 1991.

⁷⁵ “a primeira tradução completa da terceira Crítica de Kant ao português”.

- Crítica del discernimiento. Traducción de Roberto Aramayo y Salvador Mas. Madrid: Mínimo Tránsito, 2003. Reeditada en 2012 por Alianza, en versión corregida por los traductores.

Los diversos títulos constituyen el primer indicio de los desafíos enfrentados por los traductores. Al respecto, Ballén Rodríguez (2007, p. 39) indica la “prevención semántica” que permitiría evitar la confusión entre el carácter facultativo del Juicio –con mayúscula– y el carácter funcional (*Urteilskraft*) del juicio –con minúscula–. La solución de García Morente, por ejemplo, fue utilizar el recurso didáctico de mayúscula y minúscula para superar una ambigüedad producida en el traslado a otras lenguas.

Roberto R. Aramayo y Salvador Mas (2012), notan que la salida de García Morente había sido importada de la traducción francesa de Jules Barni de 1976, la cual, a su vez, es la base de la traducción de Alejo Moreno y Juan Ruvira. Así, al optar por la palabra *discernimiento*, le habrían dado una mejor solución al impase: “*Critica de la facultad de juzgar* (o enjuiciar) o *capacidadjudicativa* sería un título atinado para una traducción al castellano, y eso mismo es lo que nosotros queremos decir aquí con *Critica del discernimiento*” (ARAMAYO; MAS, 2012, p. 40).

Este corte ya había sido operado por Pablo Oyarzún (Oyarzún, 1991, p. 17) quien, además de traducir *Urteilskraft* por *facultad de juzgar*, nos proporciona otros detalles:

(...) el de Kant es un caso excepcional entre la serie de los grandes filósofos. El indicio más próximo de ello lo hallamos en una constatación frecuente: Kant –se dice– escribe mal. Este no es un hecho menor; por el contrario, marca el punto arduo de una determinación y de un desajuste esencial que reclamaría un examen detenido. El modo notorio en que divergen y difieren en Kant la exposición y el pensamiento sugiere, en todo caso, que el núcleo activo de

esa obra está en acentuada oscilación, como fuera de balance: la exposición dice menos –y más– de lo que piensa el pensamiento y éste, al mismo tiempo, piensa más –y menos– de lo que dice la exposición. El texto es la zona compleja de esta in-decisión, como si él mismo estuviese ya en situación de traducción respecto de aquellas otras dos instancias. Y si ya como regla general vale el precaverse de similar naturalidad en una traducción –como si fuese producto espontáneo de su lengua–, se podría imaginar que ese cuidado tiene que redoblar en el caso de esta peculiar escritura (OYARZÚN, 1991, p. 15-16).

De las diferentes traducciones castellanas, elegí el trabajo de Oyarzún para sustituir los segmentos utilizados por Palazzo Nazar en su libro al considerar: la cercanía del título, que forma parte del tejido textual, y las informaciones proporcionadas en el paratexto que acompaña el volumen de Rhoden y Marques. Allí, en tono elogioso, se menciona el trabajo de Oyarzún como aquel con el cual tuvieron la satisfacción de coincidir en la mayoría de los puntos de vista manejados (RHODEN, 2012, p. XIII].

Estas dos traducciones, cuentan con el respaldo de la comunidad de filósofos quienes en sus trabajos las utilizan de forma amplia y, desde el punto de vista temporal, también muestran su cercanía.

Cabe subrayar que en el caso de Kant, no localicé comentarios que colocaran en duda el valor de ninguna de las versiones y, a la hora de trasplantar los fragmentos de la versión de Oyarzún en mi traducción, pese a las divergencias que saltan a la vista, el resultado se mostró satisfactorio.

4.3.2.2 Arthur Schopenhauer

Para *Metafísica do belo* (*Metaphysik des Schönen*) de Arthur Schopenhauer, encontré su correspondiente en la traducción de Manuel Pérez Cornejo: *Lecciones sobre metafísica*

de lo bello, única versión en castellano de este título que cuenta, al igual que la brasileña de Jair Barbosa, con abundante aparato crítico.

Antes de elegir esta traducción como referencia, fue importante localizar el lugar de las *Lecciones* dentro de la obra del filósofo, y ello fue posible gracias al estudio introductorio de los traductores en ambas versiones. Ellos sostienen que hay una coincidencia entre este texto y el tercero de los libros de *El mundo como voluntad y representación*⁷⁶, de allí que Pérez Cornejo (2004, p.78) afirme haber cotejado su trabajo con dos de las versiones existentes en español.

Barbosa (2001, p. 7) señala como característica de las *Lecciones* su claridad expositiva y el tono didáctico; pese a lo cual la traducción de la obra de este importante pensador no está exenta de aprietos y señales de inconformidad, como lo revelan las discusiones sobre las diversas traducciones castellanas de *El mundo como voluntad y representación*.⁷⁷

Como ya mencioné, Palazzo Nazar no acredita de forma explícita a los traductores pero, en este caso, tal omisión tiene un peso diferente porque ella utiliza varios fragmentos del estudio de Jair Barbosa que acompaña el volumen para tejer sus argumentos. La traducción de esos fragmentos es de mi autoría y se reúnen al trabajo del traductor de la versión española.

Podemos equiparar, en términos de cuidado y dominio, el resultado de Barbosa y Pérez Cornejo pero, por alguna razón de la que solo puedo hablar de forma superficial debido a mis limitaciones, el solapamiento de las traducciones no se produjo como lo había supuesto.

En los segmentos de las traducciones de Kant observamos divergencias en varios niveles: puntuación, sintaxis, semántica,

⁷⁶ Versiones en castellano de *El mundo como voluntad y representación*: 1) Antonio Zozaya y Edmundo González Blanco. España Moderna, 1896-1902. 2) Eduardo Ovejero y Mauri. Aguilar, 1927; Porrúa, 1983; Orbis, 1988. 3) Roberto R. Aramayo. Fondo de Cultura Económica, 2003. 4) Pilar López de Santa María, Trotta, 2006.

⁷⁷ Foro de discusión sobre las traducciones de *El mundo como voluntad y representación*: <<http://www.schopenhauer-web.org/foro/viewtopic.php?id=1444>>

aspectos gráficos, manejo de palabras extranjeras, énfasis en vocablos que poseen estatus conceptual, entre otros. Pese a ello, visiblemente no se muestran muy dispares. En el caso de los fragmentos de Schopenhauer, especialmente en III §8 y III §16, la inclusión de palabras en alemán entre corchetes en la versión castellana dio como resultado párrafos bastante desiguales. A esto se suma un factor que elevó el nivel de dificultad en el implante: la fragmentación que Palazzo Nazar hace en el interior de las partes seleccionadas. En este sentido, al haber divergencias en la construcción de las frases, elegir cortes en la traducción castellana, requirió de mucha atención.

Podemos conjeturar que las diferencias de criterios en las traducciones de un filósofo como Schopenhauer, cuya prosa suele ser elogiada por la claridad, parecieran producto de una mayor libertad a la hora de traducir, lo que permitiría mayores vuelos interpretativos ajustados al bien decir en otras lenguas.

4.3.2.3 Georg W. F. Hegel

Vorlesungen über die Aesthetik corresponde a la obra de carácter póstumo preparada por Hienrinch Gustav Hotho, secretario y discípulo de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Se trata de la reunión del conjunto de notas de Hegel para los cursos impartidos en Heidelberg y Berlín, sumado a los apuntes de sus discípulos. Existen dos ediciones de ese texto en alemán, la primera se realizó entre 1935 y 1938, y la segunda en 1842. Esta última fue la base de la traducción brasileña de Marco Aurélio Werle (Tomos I y IV) utilizada por Palazzo Nazar y, también, el primer criterio para elegir una de las varias traducciones que tenemos a disposición en español.

Aunque a esta altura sea consensual que se trata de un trabajo cuya segunda mano no deslegitima la autenticidad doctrinaria, el texto de base presenta sus particularidades: una genealogía sospechosa, elementos orales siempre problemáticos para las versiones y la abigarrada prosa característica de este filósofo.

Los encargados de la versión brasileña nos dan noticias de las fuentes consultadas y descartadas. Entre las consultadas mencionan la traducción al castellano de Raúl Gabas, publicada por Península en 1989. Esta fue la primera opción para recoger los segmentos citados. No obstante, una búsqueda más detallada permitió localizar otras traducciones del mismo texto.

Según Torre (2007, p. 447-448) la primera traducción en lengua española parte de la segunda edición francesa de Charles Bénard: “una primorosa y hábil adaptación de las *Lecciones de Estética* a la lengua francesa”, en la cual la facilidad para el lector culto es directamente proporcional al número de concesiones hechas al gusto francés. Estas dejaron su importancia en la versión española. El impase inicial fue posteriormente superado por otras versiones más incómodas pero también más rigurosas: la de Raúl Gabas, antes mencionada, otra a cargo de Alfredo Llanos (Buenos Aires: Siglo XX, 1983) y la de Alfredo Brotóns Muñoz (Madrid: Akal, 1989). Estas tres traducciones directas del alemán son, generalmente, incluidas en los programas académicos sobre el tema y forman parte de la bibliografía de muchos trabajos de especialistas.

Elegí la traducción de Alfredo Brotóns Muñoz porque, además de corresponderse también con la fuente de la versión brasileña, me fue más fácil conseguirla completa en formato digital –recurso empleado para la localización de los fragmentos– y, tal como se muestra en la siguiente tabla comparativa, no presenta divergencias significativas con la traducción de Raúl Gabas, primera versión consultada a la que tuve acceso solo parcialmente.

III§35 Hegel, Georg W.F. <i>Cursos de estética</i> . Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Ed. Usp, 1999. Vol. I. p. 32. [2001, 2ª Edição]	III§35 Hegel, Georg W.F. <i>Lecciones de estética</i> . Trad. Raúl Gabas. Barcelona: Península. 1989. Vol. I. p. 10.	III§35 Hegel, Georg W.F. <i>Lecciones sobre la estética</i> . Trad. Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal, 1989, p. 11.
Trata-se da profundidade de um mundo suprassensível no qual penetra o pensamento e o apresenta primeiramente como um além para a	El pensamiento penetra en la profundidad de un <i>mundo</i> <i>suprasensible</i> , y lo presenta primeramente como un <i>más allá</i> a la consciencia	Se trata de la profundidad de un mundo suprasensible en el que el pensamiento penetra y en principio lo erige como un más allá frente a la

<p>consciência imediata e para a sensação [Empfindung] presente; trata-se da liberdade do conhecimento pensante, que o desobriga do aquém, ou seja, da objetividade sensível e da finitude. Este corte, porém, para o qual o espírito se dirige, ele próprio sabe o modo de curá-lo; ele gera a partir de se mesmo as obras da arte bela como o primeiro intermediário entre o que é meramente exterior, sensível e passageiro e o puro pensar, entre a natureza e a efetividade finita e a liberdade infinita do pensamento conceitual</p>	<p>inmediata y a la sensación actual. Es la libertad del conocimiento pensante la que se sustrae al <i>más aquí</i>, que se llama realidad sensible y finitud. Pero el espíritu, que adelanta hacia esta <i>ruptura</i>, también sabe curarla. Él engendra por sí mismo las obras del arte bello como reconciliador miembro intermedio entre lo meramente exterior, sensible y caduco, por una parte, y puro pensamiento, por otra, entre la naturaleza y la realidad finita de un lado, y la libertad infinita del pensamiento conceptual, de otro.</p>	<p>consciencia imediata y el sentimiento presente; se trata de la libertad del conocimiento pensante que se sustrae al más acá que llamamos realidad efectiva y finitud sensibles. Pero el espíritu sabe igualmente curar esta brecha abierta por él mismo; crea a partir de sí mismo las obras del arte bello como el primer término medio conciliador entre lo meramente exterior, sensible y pasajero, y el pensamiento puro, entre la naturaleza y la finita realidad efectiva, y la infinita realidad del pensamiento conceptual.</p>
---	--	--

<p>III§37 Hegel, Georg W.F. <i>Cursos de estética</i>. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Ed. Usp, 1999. Vol. I. p. 35. [2001, 2□</p>	<p>III§37 Hegel, Georg W.F. <i>Lecciones de estética</i>. Trad. Raúl Gabas. Barcelona: Península. 1989. Vol. I. p. 14.</p>	<p>III§37 Hegel, Georg W.F. <i>Lecciones sobre la estética</i>. Trad. Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal, 1989, p. 13.</p>
--	--	---

Edição]		
<p>a arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é a arte.</p>	<p>El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte.</p>	<p>El arte nos invita a la consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte nuevo, sino de conocer científicamente que es el arte.</p>

Ahora bien, como el núcleo de la reflexión de este apartado es la intertextualidad, otro aspecto que podemos resaltar es el lazo que une a los tres filósofos que venimos refiriendo. Kant está en Schopenhauer y en Hegel y, entre estos dos últimos, existió una coincidencia para la que Pérez Cornejo nos propone un juego de contrapunteo:

Hagamos ahora un experimento mental interesante: supongamos que somos estudiantes de la época dotados del don de la ubicuidad, de manera que podemos asistir *a la vez* a las clases de ambos genios, oyéndolos disertar sobre temas filosóficos y del arte: ¿qué diferencias sustanciales encontraríamos entre ambas doctrinas? (PÉREZ CORNEJO, 2004, p. 44).

La ilusoria ubicuidad se convierte en dato real si pensamos que los traductores de los textos de estos filósofos, cuyo importante oficio va de la mano de obras dedicadas al estudio de los temas propuestos, nos permiten penetrar, en nuestra calidad de legos y lectores de sus traducciones, en una serie de detalles a partir de los cuales el proceso de trasplante adquiere mayor consistencia.

Los paratextos de los traductores permitieron un manejo más preciso del proceso de implante. En el de Hegel, por ejemplo, recuperé algunos elementos que habían sido perdidos en el texto fuente, tal es el caso de las cursivas utilizadas en la versión brasileña y perdidas en el uso que Palazzo Nazar hizo de la cita (IV §4). Este d(e)fecto pudo deberse al manejo editorial, pero lo importante es que, en cualquier circunstancia, el manejo de versiones de un mismo documento en otras lenguas nos amplía su percepción.

Después de revisar el resultado de la implantación de fragmentos de las traducciones de textos filosóficos, habría que agregar que la reunión entre filosofía y traducción supone dos perspectivas: la primera se refiere a cómo el pensamiento sobre la traducción se encuentra estrechamente vinculado a la filosofía. En algunos casos llega a confundirse y en otros, quizás debido a ese efecto, se disputa su separación.

La segunda se enmarca en un tema que, desde mi perspectiva, nos toca de manera más directa. Me refiero a la traducción del texto filosófico. Los problemas que presenta este tipo de material para el traductor son sumamente prolijos y, si lo comparamos, por ejemplo, con el abordaje que desde los estudios de la traducción hacemos del texto literario, pareciera que falta aún mucho por decir, aunque sea cierto que ya algunos se han pronunciado.

Al reunir diversas ideas sobre la traducción, la práctica filosófica y la literatura como proceso creativo y crítica, Seligmann (1998, p. 27) levanta la siguiente hipótesis: “la filosofía es ‘más poética’ de lo que se suele creer y, por lo tanto, es también radicalmente intraducible y, por eso mismo, *debe* ser traducida”⁷⁸. Él propone como vértice para el ser cultural la constante oscilación, marca de la traducción.

Para Rée (2001), en cambio, en la traducción habría que considerar diferentes tipos de textos y, entre ellos, el filosófico sería el más complicado de todos. Este autor formula sus argumentos al contrastar los desafíos enfrentados por los

⁷⁸ “Minha tese é que a filosofia é mais poética do que se costuma crer e, portanto, ela também é radicalmente intraduzível e, por isso mesmo, *deve* ser traduzida”.

traductores de trabajos científicos y literarios con la traducción de filosofía.

Sobre la base de las reflexiones de Roman Ingarden (1955 [1991]), Rée (2001, p. 227) subraya la oscuridad característica del canon filosófico, rasgo que, al ser ‘positivo’, debe resguardarse en la traducción. No obstante, el problema fundamental ocurre cuando la oscuridad es tal que no podemos discernir lo que debe ser preservado.

Por su parte, Seligman (1998, p. 28) subraya el valor de prosa en las notas de los traductores, recurso privilegiado para presentar, entre otros aspectos, diversas posibilidades de lectura y, con ello, aclarar, por lo menos en parte, los segmentos más escarpados.

En su didáctica separación, Rée (2001, p. 228) reconoce en algunas producciones filosóficas una tendencia a la narrativización y coloca a Hegel como uno de los ejemplos. Este rasgo representa un riesgo en el traslado hacia lenguas/culturas en las que existe verdadera aversión a la ironía y a la falta de concreción, aspecto que puede ser extendido a ciertas producciones literarias.

Seligmann (1998) considera que mediante el estudio de la traducción de textos filosóficos se edifica su aparato conceptual. El trabajo sobre las palabras claves supone en muchos casos rehacer el circuito de una construcción que, a su vez, procede de otros textos filosóficos, situación coincidente con la tarea del traductor.

Sobre las palabras de la filosofía, Rée (2001, p. 225) explica que, a diferencia del término técnico, en el discurso filosófico la palabra de uso común adquiere un valor diferente pues obedece a pensamientos individuales y no a conceptos universales, de allí que no sean fácilmente canjeables. En ese sentido, el texto filosófico estaría más cerca de la literatura, e incluso del psicoanálisis, que el texto científico, pues nadie dudaría en traducir oxígeno por su correspondiente en la lengua de llegada, a menos que se trate de un empleo metafórico y no del componente.

A modo de síntesis, esta pequeña incursión fundamentalmente ligada al oficio de traducir, me permitió identificar en los diversos cotejos que las variaciones se presentan en diversos niveles entre los que podemos listar: sintaxis, semántica, puntuación, elementos gráficos e incluso el

ordenamiento de los contenidos. Cada caso, a su vez, presenta particularidades derivadas del original que ha servido como fuente. En el caso de Kant, varias versiones de un mismo trabajo con o sin su supervisión; Hegel, con los impases de ser un texto oral y de segunda mano, y Schopenhauer al constituir una versión previa de su magna obra *El mundo como voluntad y representación*. El incuestionable mérito de cada una de las versiones radica en el hecho de tratarse de obras de carácter universal, y suelo de nuestro pensamiento occidental, fundado gracias a la labor de los traductores.

4.3.2.4 João Guimarães Rosa

De acuerdo al procedimiento adoptado, pueden dividirse en dos las citas del escritor brasileño João Guimarães Rosa: las retiradas de *Grande Sertão: Veredas* y otras provenientes de declaraciones o epístolas de Rosa. Para estas últimas me permití ensayar una traducción, mientras convocaba a otros para resolver los pasajes de *Grande Sertão: Veredas*, novela publicada en 1956 por la Editora José Olympio.

Como en castellano tenemos a disposición dos traducciones de esta obra, el criterio de elección fue su adecuación al hilo de pensamiento planteado por Palazzo Nazar en su libro y, en especial, en la parte VIII.

Es sabido que traducir un libro como *Grande Sertão: Veredas* es un verdadero desafío; su complejidad la podemos localizar en los más variados niveles: léxico, sintáctico, referencial, sonoro, estilístico, etc. Considérese también que el trabajo crítico, producido a lo largo de los años, ha ejercido influencia en la recepción del texto. El tiempo y el contexto específico de cada una de las versiones del extenso relato del Jagunzo, han permeado las lenguas y las formas de interpretación operantes en la lectura, y ello le otorga a todas sus versiones un valor inherente.

La primera traducción se la debemos al poeta, ensayista y crítico español Ángel Crespo (1926-1995), quien a lo largo de su vida se dedicó a la tarea de revelar al público hispano obras de valor inestimable. Su actividad como difusor literario rindió, entre varios trabajos, la *Revista de cultura Brasileña*, una iniciativa que permitió fructíferos intercambios entre poetas brasileños y españoles, en una coyuntura histórica en la que este tipo de

iniciativa debía superar infinidad de obstáculos (FERNÁNDEZ, 2010).

Esa incursión en la poesía brasileña podría ser un dato para montar el escenario en el que Crespo produce una versión que, dicho sea de paso, fue elogiada por el propio Guimarães Rosa en la carta del 23 de febrero de 1967, tal y como nos lo reseña Maura (2007) en uno de los volúmenes de la mencionada Revista.

Pero no fue ni elogio de Rosa ni la fuerte crítica de Vargas Llosa (2007, p. 101) la pauta de mi elección, sino el efecto de un ejercicio de lectura en voz alta tanto de las traducciones como del material original, pues entendí que esta era una de las indicaciones de Palazzo Nazar y, coincidentemente, un aspecto también tomado en cuenta por Crespo (1965, p. 10) al colocar el elemento en el centro de sus criterios de traducción.

En su comentario, Crespo declara su intención de dar al lector la oportunidad de “gozar plenamente de la lectura”, y para ello experimenta “aplicar al castellano el mismo instrumental que Guimarães Rosa ha aplicado al portugués y procurado efectos semejantes a los por él conseguido” (CRESPO, 1965, pp. 9 - 10). A costa de subvertir, incluso de forma brusca, la norma castellana, el poeta reconstruye la lengua particular de la prosa poética roseana con sus pausas y continuidades, conmocionando aspectos normativos, tales como la puntuación. Ese rasgo, entre otros, fue de mucho valor para que, pese a la nueva sutura, se recuperara la herida apagada en el manoseo de las voces.

Habría mucho que decir sobre los resultados alcanzados por Crespo, pero prefiero darle paso a la lógica que me llevó a descartar la más reciente traducción de la obra, un trabajo que le devuelve al lector hispano la oportunidad de leer a João Guimarães Rosa, hecho que resalto porque el trabajo completo de Crespo es de muy difícil acceso⁷⁹.

⁷⁹ Ubiqué en internet una publicación financiada por el Ministerio de la Cultura de la República Bolivariana de Venezuela –Fundación editorial El Perro y La Rana, Colección Ríos Profundos– correspondiente a la transcripción de la traducción de Ángel Crespo publicada por Casa de las Américas de Cuba en 1979. Lamentablemente, esta iniciativa malogra su valor de difusión al omitir informaciones sobre el traductor, no incorporar la valiosa nota inicial, aunque si utiliza el glosario que Crespo elaboró para acompañar el volumen de Seix Barral.

La nueva traducción de *Grande Sertão: Veredas*, a cargo de Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar, publicada en 2009 por Adriana Hidalgo Editora, se enmarca en un momento muy fértil de intercambio cultural entre Brasil y los países hispanos; muestra de ello son los programas de incentivo para la traducción de la Biblioteca Nacional, entre otras iniciativas alrededor de la traducción que se suman a proyectos como el primer número de la revista electrónica *Galerías*⁸⁰, editada por la traductora Julia Tomasini, en la cual se reúnen escritores brasileños contemporáneos y traductoras argentinas de literatura brasileña.

Garramuño y Aguilar, cuyas trayectorias están estrechamente vinculadas a la actividad académica, han tenido al alcance un copioso volumen de obras críticas y traducciones en diversas lenguas, sumadas a las muchas herramientas que, sin necesariamente hacerla más fácil, bien utilizadas nutren la laboriosa tarea de traducir esta obra.

En la visión de los traductores, la prosa roseana, pese a inventiva, no estaría muy lejos de “un habla popular regional muy característica del norte de Minas Gerais” (GARRAMUÑO; AGUILAR, 2011, p. 12). En ese sentido, se muestran críticos con el resultado de Crespo por considerarlo permeado de un excesivo experimentalismo, producto del excentricismo en el que se encuadró durante mucho tiempo la literatura latinoamericana del llamado *boom*. Tal percepción, no obstante, coloca en jaque el peso idiosincrático de la escritura del autor, ya que sería muy difícil discernir qué pertenece a la letra de Rosa y qué tomó de sus coterráneos. Al plantear objetivos diferentes a los de su antecesor, estos traductores hacen su apuesta para el acercamiento de la rítmica narrativa al castellano, recurren a la explicación interna y a la búsqueda de correspondientes léxicos apelando a lenguas indígenas. Para intensificar la lectura, Garramuño y Aguilar, abandonan el glosario de Crespo y se eximen de notas aclaratorias, dejándole al lector la responsabilidad de una comprensión que se aliviana, en mi opinión, con un tangible aplanamiento de la prosa poética y un carácter correctivo de la sintaxis y la puntuación. El acercamiento al castellano compromete las diferentes tonalidades que adquiere el relato del

⁸⁰ <<http://brasilpapelessueltos.com/>>

jagunzo Riobaldo, dando la impresión de que la transcripción de la sonoridad de su diálogo/monólogo pormenorizado, fue desentrañada en un régimen más racionalista.

Pese a que el resultado de Crespo puede resultar un poco más incómodo –y ambas traducciones no difieren de forma significativa– su recuperación de juegos sonoros fue indispensable para el objetivo propuesto en la traducción que llevé a cabo. Palazzo Nazar privilegia en *Grande Sertão: Veredas* el trazo roseano, su modo peculiar, su idiosincrática escritura, la forma artesanal de operar con el material, de perturbar la lengua para producir la letra del autor. No obstante, en dos momentos tuve que intervenir en la traducción de Crespo para mantener la elaboración planteada en el capítulo. En VIII §54 mantuve el vocablo *cedo* y agregué, entre corchetes, una traducción al español –temprano. Siguiendo un ejercicio de segmentación de los nombres, planteado por Ana Maria Machado (1976), *Gramacêdoso* refiere a la división temporal de la vida del narrador protagonista. Para no perder el valor semántico en la construcción del nombre, acrescenté la información. El segundo, también en la línea de segmentación del nombre de los personajes, para recrear la palabra *dor*, que forma el nombre de *Diadorim*, opté por una solución poco elegante al agregar *dolor* entre paréntesis en el fragmento VIII §94: Dia(**dolor**)ín: aquel que guarda la tristeza y el dolor.

4.3.2.5 Joaquim Maria Machado de Assis

En su mención a Machado de Assis, Palazzo Nazar prioriza *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Desarrollada al estilo del folletín antes de convertirse en libro, esta novela fue publicada entre marzo y diciembre de 1880 en la *Revista Brasileira*. La primera traducción que se conoce del texto, y que es también la primera traducción publicada de la obra machadiana en cualquier lengua, se la debemos a Julio Piquet, quien dio a conocer a Machado en formato de folletín en el diario *La Razón* de Montevideo en 1902 (CARDELLINO, [s.f]).

Al pionerismo del Piquet se le suma otro dato curioso: Cardellino (2012) nos informa sobre la existencia de once traducciones de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. El levantamiento bibliográfico realizado por el traductor e investigador, contiene un gran volumen de informaciones editoriales recogidas de un conjunto sofisticado de fuentes. Con

esa base adelantada podemos manejar criterios puntuales para la selección de una de las versiones, no sin antes indicar que cada una de ellas posee un valor indiscutible, cuya ponderación sólo podría hacerse en función del momento histórico y demás datos contextuales en los que se llevó a cabo la traducción, aspecto que aquí dejaremos pasar.

A partir del examen de algunas de las traducciones, Cardellino [s.f.] señala que, las estrategias vinculadas a las características internas de la obra muestran variación entre los traductores, coincidiendo en la consideración y tratamiento de Machado como un exponente de la alta literatura.

A diferencia del caso anterior, en el que la novela de Guimarães Rosa tiene una muy importante presencia en el texto que hemos traducido, Palazzo Nazar nos trae de Machado de Assis sólo tres breves fragmentos de diferentes momentos de la sutil densidad del vivo relato del difunto Brás Cubas.

Desde el más allá en el más acá del gusano lector, Brás Cubas nos saca del letargo con frecuencia para arrancarnos carcajadas. Pero la hilaridad del relato coquetea constantemente con la crudeza de lo inútil de la propia vida. El manejo de la ironía machadiana deja al traductor en un aprieto constante. En ese sentido, consideré importante atender al uso de algunos vocablos para elegir, entre las diversas versiones, aquella que transmitiera con más énfasis ese rasgo. En una revisión provisional centrada en las citas me di cuenta de que, por lo menos en los fragmentos que iba a utilizar, las soluciones de los traductores eran bastante cercanas y eficientes.

Sin embargo, en el primer fragmento citado por Palazzo Nazar, que corresponde al prefacio ficcional (GENETTE, 2009) del difunto Brás Cubas, la indiscutiblemente machadiana frase: *pena da galhofa e tinta da melancolia*, marcó la pauta, no para elegir una de las traducciones, sino para problematizar el procedimiento.

En el siguiente cuadro coloco todas las versiones a las que tuve acceso para mostrar las elecciones de cada uno de los traductores en relación a la palabra *galhofa*.

Julio Piquet (1902)	la pluma del <i>jolgorio</i> y la tinta de la melancolía.
Francisco José Bolla	la pluma de la <i>alegría</i> y la tinta de la

(1940)		melancolía.
Antonio	Alatorre	la pluma de la <i>broma</i> y la tinta de la melancolía.
(1951)		
Rosa Aguilar	(1975)	la pluma de la <i>gallofa</i> y la tinta de la melancolía
José Ángel Cilleruelo	(1985)	la pluma del <i>escarnio</i> y la tinta de la melancolía
Eikin Obregón	(2001)	la pluma de la <i>risa</i> y la tinta de la melancolía
Adriana	Amante	La pluma de la <i>mofa</i> y la tinta de la melancolía
(2003)		

Bossi (2006) explica que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* puede ser analizada desde diversas perspectivas, y que la densidad de la obra se puede favorecer cuando las diversas visiones se reúnen y se enriquecen recíprocamente. En nuestro caso tenemos, como diría Borges (1985 [1932], p. 94) “un parcial y precioso documento de las vicisitudes de lo verbal”. Eso es lo que nos promete Machado ya en sus primeras páginas del prefacio ficcional que nos confunde, llevándonos a lo ininteligible y, a su vez, múltiple del quehacer del difunto Brás Cubas que permitió ese conjunto variopinto de opciones de traducción.

Tal hallazgo muestra, no solo que tenemos siempre un problema cuando elegimos traducir, sino que el difunto se complace al confundirnos. Ese difunto puede ser Brás Cubas, o el caballero Tristan Shandy, Stern, Machado, y como “el concepto de texto definitivo solo corresponde a la religión o al cansancio” (BORGES, 1985 [1932] p. 94 - 95) decidí darle paso a la última traducción para trazar el tiempo machadiano de la serie. Una mofa para el lector de la traducción; un lindo espectáculo de posibilidades que nos permite concluir que la *galhofa* de Machado es la suma de todas sus traducciones que dejan siempre un resto por venir.

4.3.2.6 Clarice Lispector

Palazzo Nazar alude a la obra de Clarice Lispector recorriendo a algunas de sus más importantes novelas. Mantuvo en la traducción los títulos en portugués tanto en el texto como en las notas de referencia, sin incluir detalles sobre las versiones castellanas existentes. El procedimiento fue diferente cuando se

trataba de las citas entrecomilladas de dos de sus libros: *Água viva* y *A paixão segundo G. H.*, para los cuales consulté algunas traducciones, no sin antes haber ensayado mi propia versión de los fragmentos.

En el capítulo que Palazzo Nazar le dedica a la singular escritura de Lispector, subraya cómo en el desarrollo de sus trabajos se acentúa la discontinuidad de la prosa y el quiebre de enunciados, haciendo su texto cada vez más poético y difícil de leer.

A partir de esa descripción, podemos conjeturar que Palazzo Nazar se coloca en el lugar de quien, sin pretensión de entender, escucha el flujo del pensamientos de alguien. Digamos que sería en el lugar de analista que ella recoge lo que su escucha le dicta. Así, más que de Clarice, se trataría de aquello que de ella, mediante atención flotante, Teresa Palazzo Nazar escucha. De hecho, las citas que aparecen en *O sujeito e seu texto*, son: fragmentos fragmentarios.

Aunque mi ensayo de traducción estuvo motivado, en principio, por el interés personal en la obra de la autora, hacerlo me permitió producir una nueva versión de la lectura/escucha de Palazzo Nazar. Debo agregar que, en el mismo capítulo, Palazzo Nazar utiliza fragmentos de un libro titulado *Clarice*. Se trata de un estudio de Berta Waldman (1981) en el cual se recoge el testimonio de Lispector y algunos fragmentos de sus libros. Las citas de ese ensayo también son de mi responsabilidad y, de alguna forma, dialogaron con las otras citas.

La localización de las versiones castellanas de *Água viva* y *A paixão segundo G. H.*, supuso la consulta en bases de datos y sitios web dedicados a su obra. No obstante, tanto en este caso como en el de Guimarães Rosa y Machado de Assis, se confirma la incompletud de los registros (CARDELINO, 2012). Este es un dato que nos coloca a los investigadores de la traducción en una situación de desventaja pero, a la vez, presenta el panorama de los desafíos que debemos superar en el área.

Aunque no tuve acceso a todas las versiones, en la recopilación de diversas fuentes logré inventariar para los libros citados las siguientes traducciones al castellano:

- *Agua Viva*
 - Traducción de Haydée Jofre Barroso. Buenos Aires: Sudamericana, 1955.

- Traducción y prólogo de Florencia Garramuño. Buenos Aires: Cuenco de la Plata, 2010.
- Traducción de Elena Losada. Madrid: Siruela, 2013. (Hay también edición de 2004).
- *La pasión según G. H.*
 - Traducción de Juan García Gayo. Caracas: Monte Avila, 1971.
 - Traducción de Alberto Villalba. Barcelona: Península, 1988.
 - Traducción de Mário Cámara. Prólogo de Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Cuenco de la Plata, 2010.

El resultado de mi experimento de traducción cotejado con algunas de las versiones consultadas permitió levantar algunas reflexiones: ¿Cómo lidiar con esa constante inconsecuencia en la construcción discursiva clariceana? ¿Cómo destilar en otra lengua tan marcante voluntad? ¿Cómo puntuar para producir el ritmo que respiran esas líneas?

Clarice Lispector no inventa palabras, pero usa la lengua portuguesa de una manera extremadamente particular, y produce constantes paradojas que confunden al lector al mostrar un núcleo que es a la vez perceptible e inalcanzable, un cristal que es tan frágil como duro (LOSADA, 2013, p. 12).

Conservar la extrañeza de la forma clariceana, sin infringir innecesariamente los límites de la lengua, es una tarea bastante desafiadora que se encuentra constantemente en disputa con la tendencia al embellecimiento y al reacomodo. Uno no sabe muy bien qué decir sobre esta escritora, es un texto que impacta porque es al mismo tiempo simple y denso, porque tiene vida propia y una lógica que es necesario penetrar sin exceder.

Para lograr la inserción, quise mantener al máximo la simetría entre los textos, por ello mi traducción es bastante literal. Coincidió plenamente con Losada, en su apreciación sobre dificultades de traducción de esta autora:

(...) no proceden en su caso, como sucede con otros autores brasileños, de la necesidad de trasladar elementos extraños al mundo del futuro lector de la traducción –plantas y animales

descocidos, elementos ‘exótico-pintorescos’– sino de la dificultad de encontrar una expresión tan única como la del original sin sacar la lengua de destino de todos sus goznes. (LOSADA, 2013, p. 18).

Pero mis orígenes me permiten discrepar de las posibles extrañezas provocadas por lo que ha sido calificado como ‘exótico-pintorescos’. Digamos que, muchas veces, lo que se evidencia es la falta de información del traductor, mas que una real extravagancia. Valga el ejemplo de *Grande Sertão Veredas*, cuyas dificultades en ese sentido fueron sorteadas dos veces. La primera por una vía más inventiva, en el caso de Ángel Crespo y, en la segunda, de Garramuño y Aguilar, al cederle espacio a elementos de la cultura periférica.

Regresando a Clarice Lispecto, los siguientes fragmentos ilustran el cotejo de las traducciones:

A paixão segundo G.H. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 176.	La pasión según G.H. Traducción de Alberto Villaba. Barcelona: Edidones Península, 1988, p. 135.	La pasión según G.H. Traducción de Mario Cámara. Buenos Aires: Cuenco de la Plata, 2011, p. 186.	Mi traducción
A realidade é a matéria prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que não conhecia,	La realidad es la materia prima, el lenguaje es el modo como voy a buscarla, y como no la encuentro. Pero del buscar y del no hallar nace	La realidad es la materia prima, el lenguaje es el modo como voy a buscarla –y el modo en que no la encuentro. Pero es de buscar y no encontrar que	La realidad es materia prima, el lenguaje es el modo en que voy a buscarla y no la encuentro. Pero es del buscar y no encontrar que nace lo que no conocía, y que

e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas— volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado a través do fracasso de minha linguagem.	lo que yo no conocía, y que instantáneamente reconozco. El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino regreso con las manos vacías. Mas regreso con lo indecible. Lo indecible me será dado solamente a través del lenguaje.	nace lo que no conocía, y que instantáneamente reconozco. El lenguaje es mi esfuerzo humano. Tengo que ir a buscar por destino y por destino vuelvo con las manos vacías. Pero vuelvo con lo indecible. Lo indecible sólo podrá serme dado a través del fracaso del mi lenguaje.	instantáneamente reconozco. El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino vuelvo con las manos vacías. Pero vuelvo con lo indecible. Lo indecible solo se me podrá otorgar a través del fracaso de mi lenguaje.
--	---	--	--

Água viva. Rio de Janeiro: Nueva Fronteira, 1980, p. 12-13.	Agua viva. Traducción de Elena Losada. Madrid: Siruela, 2004, p. 15.	Agua viva. Traducción de Florencia Garramuño. Buenos Aires: Cuenco de la Plata, 2010, p. 23-24.	Mi traducción
Minhas desequilibradas palavras são o luxo do meu silêncio. Escrevo acrobáticas e aéreas piruetas —	Mis desequilibradas palabras son el lujo de mi silencio. Escribo en acrobáticas y aéreas piruetas,	Mis desequilibradas palabras son el lujo de mi silencio. Escribo por acrobáticas y aéreas piruetas —	Mis desequilibradas palabras son el lujo de mi silencio. Escribo acrobáticas y aéreas piruetas.

escrevo por profundamente e querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio.	escribo porque deseo hablar profundamente e. Aunque escribir sólo me esté dando la gran medida del silencio.	escribo por profundamente e querer hablar. Aunque escribir sólo esté dándome la gran medida del silencio.	Escribo por profundamente e querer hablar. Aunque escribir solo me esté dando la gran medida del silencio.
Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais.	Estoy detrás de lo que queda detrás del pensamiento. Es inútil querer clasificarme; simplemente no me dejo y me escabullo, tipo a que no me pillas.	Estoy detrás de lo que queda detrás del pensamiento. Inútil querer clasificarme: yo simplemente me escabullo no permitiéndolo , el género ya no me atrapa más.	Estoy detrás de lo que está detrás del pensamiento. Inútil querer clasificarme: yo simplemente me escabullo no dejando, el género ya no me atrapa más.

Levemente divergentes, cada una de estas versiones señala los momentos en que la particular forma de escritura resiste a la traducción. Aquí o allá se observan reacomodos, semejantes a los que ocurrirían en una lectura apresurada en portugués al intentar sortear el quiebre de expectativas producidas por Lispector. Observé, a lo largo del texto, otras variaciones atribuibles al origen geolectal de los traductores, tales como la preferencia en el uso de formas verbales del pretérito perfecto o del indefinido.

Es notable que Villaba, por ejemplo, en la frase: “Lo indecible me será dado solamente a través del lenguaje”, omite la palabra “fracaso”. Con ello, el hilo de pensamiento adquiere una dirección asertiva y, por lo tanto, opuesta a la expresión del personaje. En el caso de Losada, la inclusión de la construcción: “tipo a que no me pillas”, le da una significación que, en mi

opinión, no parece clara en el texto de Lispector. Lo mismo ocurre con el reacomodo de la colocación “profundamente querer falar”, que resultó en “deseo hablar profundamente”.

Pese a lo difícil que es traducir una prosa tan densa y, a veces, oscura, nada demerita cada uno de los trabajos. Lo valioso sigue siendo poder leer a Clarice Lispector en varias versiones. Únase a ello, el manejo que Palazzo Nazar hace de los fragmentos al incorporar cortes que, a su vez, corresponden a una lectura con objetivos precisos.

Al llevar al texto de Palazzo Nazar los fragmentos-fragmentarios de Lispector, opté por utilizar mi traducción para producir, sin mayores forzamientos, el curso del pensamiento de la psicoanalista. En las referencias al pie de página de las citas, señalé con asterisco la existencia de traducciones en castellano, pero no ofrecí mayores detalles de estas, también informé que la traducción era de mi autoría.

Podemos concluir sobre este apartado dedicado a la intertextualidad que: devolverle al texto sus traducciones, nos abrió las puertas para una serie heterogénea tanto de informaciones como de soluciones posibles.

5 CONSIDERACIONES FINALES

En el intento de desbrozar asuntos complejos, los psicoanalistas muchas veces ignoran la incidencia de la traducción en la creación de obstáculos, respuestas o, inclusive, falsos problemas. Quizás ello se deba a que la complejidad de un campo como el psicoanálisis es de tal magnitud que parece más fácil recurrir al desvío; pero es justamente por la vía de la traducción que pueden abordarse entrelíneas que señalan la ruta a seguir. No digo con ello que traducir aclare, sino que al hacerlo operamos en una perspectiva profundamente próspera. Porque cada lengua tiene su genio (LACAN, 1975) traducir es una forma de revelarlo o de fracasar en hacerlo.

Al reunir traducción y psicoanálisis se abrieron las compuertas para el desarrollo de diversos planteamientos. Entre ellos podemos mencionar: a) el esbozo de fundamentos del psicoanálisis en su éxodo por países y lenguas a lo largo de su historia; b) las particularidades del trabajo de traducción de los textos fundadores; c) el abordaje, desde una perspectiva psicoanalítica, del tema de la traducción; d) el tratamiento que, desde la traducción, se le da a algunos elementos del psicoanálisis; e) la producción de reflexiones gracias a lo que nos plantea la tarea de traducción del texto psicoanalítico. Esta última vía, no excluyente de las anteriores, ha sido el eje de esta tesis, y ha permitido advertir que si hay un problema en la traducción este radica en el hecho mismo de traducir.

Por ser materia del lenguaje, negar la traducción es negar nuestra propia historia; es no querer saber cómo nos configuramos y cómo continuaremos configurándonos en diversos territorios: más o menos cerca de Freud y de Lacan, más o menos cerca de los vecinos. La historia del psicoanálisis es la historia de sus palabras en permanentes éxodos materializados por el testimonio de sus traducciones. Por ello fue necesario acoger versiones tan divergentes como genuinas, porque cada una correspondía al suelo de sus razones.

Sin pretender seguir un modelo de traducción específico, pero atendiendo y, muchas veces renunciando al bagaje del que se goza, el proceso de traducción de una producción psicoanalítica brasileña, indicó el camino de la investigación.

Traducir *O sujeito e seu texto* fue apostar en el resultado de su reelaboración hasta hacerlo hablar otra lengua; fue operar en

una práctica discursiva que apunta al lazo. Lazo es relación y esta, a su vez, es el movimiento pendular entre *semejantes extraños*, combinatoria creada para resumir las paradojas que Freud concibió al hablarnos del *narcisismo de las pequeñas diferencias*. En este caso específico, el despliegue se produjo entre lenguas/culturas que, al dibujar la línea imaginaria del mapa, pueden entenderse como vecinas.

Se trata de una perspectiva ciertamente imaginaria porque, al mismo tiempo que se intentan separar, están reunidas; ello se demuestra en el locus mismo de la traducción. La tarea implicó una constante provocación: traducir provoca el comentario y este, a su vez, decantó en soluciones siempre parciales de los problemas atizados.

Por tratarse de un trabajo académico, inscrito en los estudios de la traducción, esta es una versión comentada de *O sujeito e seu texto*, ocasión propicia para explayarse en argumentos y reunir, en el mismo documento, un heteróclito conjunto de posiciones sobre los temas tratados. En ese sentido, la lógica no es dada, sino construida en el encuentro de efectos más armónicos o paradójicos.

Si la traducción enriquece la lengua y si el psicoanálisis es la suma de sus textos escritos, al traducirlos es menester ocuparse de entregar a los lectores el testimonio de las dificultades y soluciones operadas. En ese sentido, el documento del comentario es también parte de la traducción, es la muestra de la lectura posible de un texto encaminado a otra lengua y, a partir de ello, podemos afirmar que renunciar a la palabra es despojar al texto su vitalidad.

O sujeito e seu texto es el trabajo realizado por la psicoanalista brasileña Teresa Palazzo Nazar, producto de la creación no solo de ella, sino de un conjunto de autores escogidos para edificar su lectura singular sobre las relaciones entre el arte y el psicoanálisis. Allí, tres importantes representantes de la literatura brasileña: Clarice Lispector, Joaquim Maria Machado de Assis y João Guimarães Rosa, son convocados a hablar a partir de sus obras. Se trata de un libro que subraya el valor del psicoanálisis en extensión, sin duda, elemento fundante del campo y, desde mi perspectiva, característica del psicoanálisis brasileño y suelo de su riqueza. La invención freudiana floreció en el diálogo con “la literatura alemana, la tragedia griega e isabelina. Lacan no solo con la literatura sino con toda la historia cultural

francesa” (YANKELEVICH, 2014, p. 106). Esa perspectiva se ha evidenciado extremadamente fructífera, especialmente si la comparamos con el destino sufrido por el psicoanálisis restringido a la práctica médica, verbigracia lo que ocurrió en Estados Unidos con los posfreudianos, quienes pretendieron “pensar lo pensado por Freud en inglés, sin ningún esfuerzo de escritura, sin transformar la lengua inglesa, para permitirle a esta recibir el descubrimiento del inconsciente” (YANKELEVICH, 2014, p. 103).

Aunque otras podrían haber surgido, el examen de la traducción se realizó a partir de dos perspectivas que no son excluyentes. La primera, cuyo núcleo fue el análisis de ciertas palabras que pueden identificarse como pertenecientes al léxico psicoanalítico. La segunda, localizada en el enrevesado tema de la intertextualidad: el arte de la cita y su provocación de efectos de sentido, especialmente cuando la concebimos como matriz de la traducción.

Podemos afirmar que ambas líneas de trabajo arrojaron coordenadas para localizar puntos de convergencia y divergencia entre dos polos de la producción psicoanalítica, uno en lengua portuguesa –restringido a Brasil– y el otro en castellano, que cubrió un espectro mayor de países.

So pena de resultar caprichoso, el embate de la traducción supuso un amplio volumen de procedimientos sin pauta que decantaron en las más variadas soluciones. En el apartado dedicado a los elementos léxicos, los resultados muchas veces ofrecieron un número amplio de alternativas tan pertinentes que hacían de la vacilación una decisión.

En algunos casos se hizo imperativo darle continuidad a la tradición de vocablos circulantes en el medio psicoanalítico, pero ello estuvo precedido de ponderaciones relacionadas al valor de esas palabras en las lenguas de origen, y las sinuosidades derivadas del traslado a otras lenguas. En otros casos, me conduje por el arriesgado camino de sostener, junto a otros, el cambio de usos consagrados. Esa operación viene dada por la idea de cortes que, a su vez, han acompañado la promoción del psicoanálisis y son la garantía de su sobrevivencia. El espíritu sagrado de la traducción reúne lo inviolable y lo profanado.

Si el periplo de la traducción del *Trieb* freudiano permitió sacar al psicoanálisis del ánimo predicador del *instinto*, agitar el naturalizado *semblante*, aquí convertido en *semblanza*, coloca en

pauta una serie de palabras adormecidas. Me acompañó un ánimo de promoción del psicoanálisis por una vía inusual, la de nuestras lenguas hermanadas que, a su vez, siendo traductoras del psicoanálisis alemán de Freud y francés de Lacan, a esta altura son también portadoras y productoras de un discurso psicoanalítico que les es propio.

Entiendo, además, que la traducción es una vía de transmisión del psicoanálisis y, como menciona Rodríguez Ponte (2014, p. 170) un punto de vista político, porque plantea una perspectiva de lectura que tendrá consecuencias.

Optar por combinar lecturas de versiones establecidas, que me empeñé en llamar oficiales, junto a otras de officiosos traductores quienes, sin el soporte editorial han producido un caudal inmenso de versiones anotadas, resultó en una diversificación de perspectivas sobre aquellos problemas que la traducción me iba planteando. Algunos encontraban un despliegue mayor en portugués y otros en castellano, pero ambos, para mi beneficio, se nutrían mutuamente.

Independientemente de que las soluciones elegidas sean las más pertinentes, me parece que este trabajo contribuye para esbozar una metodología que se aplique a la traducción de textos psicoanalíticos, por lo menos en nuestras lenguas. Naturalmente, este es solo un paso en relación a lo que se ha adelantado con los textos freudianos y lacanianos, pero a partir de resultados, que no son necesariamente éxitos, podemos vislumbrar cómo encerrar vocablos clave del psicoanálisis en conceptos estables conlleva a retirarlos del suelo vital que permite su reconfiguración constante.

Al retirar una serie de palabras de una suerte de camisa de fuerza que los amarraba, gracias a la lectura reflexiva que ofrece la traducción, y a un lugar que flexibiliza cierto tipo de saber obstructor, se les reinyecta su virulencia, y se recupera el humus que les permitió hacerse palabras del psicoanálisis.

En una operación artesanal y, en ese sentido, de oficio, traducción y psicoanálisis se reúnen para dar a luz un nuevo ser de lenguaje: *El sujeto y su texto*, con todos los textos que lo componen en su nueva versión. En este sentido, me empeñé en reunir voces presentes y otras ausentes, aunque no por ello menos importantes, para devolverle al texto y a los textos que lo componen su estatus de traducido. Los principales interlocutores y las mejores contribuciones fueron de aquellos que también se

dedican a este noble oficio. En este punto me encontré nuevamente cercada de alternativas y de vacilación.

La intertextualidad y, en especial, la cita entrecomillada, me permitió transitar por otros campos. La traducción de textos filosóficos, por varias manos y en diversos contextos, culminó en el incremento de mi exiguo conocimiento de autores y del espíritu de la traducción que reina en esa materia. Lo mismo sucedió con la incursión en textos de literatura brasileña y su crítica, los cuales, dada mi condición de extranjera, no se habían hecho presentes en la red intertextual de dominio más arraigado. Reunirme a ellos en medio de la riqueza heterogénea, muchas veces caprichosa y contradictoria, que ofrece la traducción, me permitió incursionar en la potencia de una literatura antes ajena debido al atolladero de la diferencia idiomática.

Los trabajos adelantados por otros, investigadores especialistas en la traducción de estos campos y, en especial, los traductores de la lengua germánica, abonaron el terreno para sobreponerme del peso de la ignorancia. No salgo experta en alemán ni mucho menos, pero esa lengua, al igual que el francés, el inglés e inclusive el portugués y el castellano se me hacen cada vez menos extrañas.

Encontrar siete voces para Machado de Assis, dos para Guimarães Rosa y otras tantas para Clarice Lispector, permitió vislumbrar el panorama aún oculto de lo que sucede entre nuestras lenguas en materia de traducción literaria, pero también posibilitó afianzar el empeño de quienes ya llevan algún tiempo recuperando la historia de nuestros intercambios desde una perspectiva crítica.

Aunque intervino la evidente acción del tiempo cronológico, los momentos de elaboración de esta tesis fueron más bien lógicos. La experiencia de lectura de textos psicoanalíticos en varias lenguas, especialmente en español y portugués, se constituyó en la piedra fundamental para generar muchas de las preguntas que nortearon la reflexión, pero el hecho de haber tenido la oportunidad de traducir producciones psicoanalíticas y pronunciarme sobre ello ante públicos legos en psicoanálisis o en traducción, delimitó la formulación de las claves del trabajo.

Esta no pretende ser una reflexión única, puesto que las diferentes lecturas que se hacen de los estratos de los textos psicoanalíticos, según el lector está o no analizado, sea traductor,

escritor o psicoanalista, según su teoría del inconsciente o de la traducción, a sabiendas o no, proporciona matices incalculables.

Esta tesis permitió conjugar dos experiencias que sintetizan los ejes de mi formación como traductora y psicoanalista, o viceversa. Tal reunión solo fue posible porque Brasil, suelo de mis actividades, abonadas en el intercambio académico de espíritu crítico, pasa hoy por un momento histórico crucial, el de la producción de varias versiones de la obra freudiana directamente del alemán.

Esa coyuntura coloca a Brasil en el foco de atención de traductores y psicoanalistas, al reavivar discusiones que no pierden su vigencia, aunque de tanto en tanto hayan sido calladas por decreto del tiempo y del hábito. Esos trabajos y este, con sus posibles contribuciones, son abono para un campo en crecimiento, a la espera de nuevos intercambios y discusiones de aquellos que se ocupan del psicoanálisis y de la traducción, o de los que se manejan entre ambos.

REFERENCIAS

ALEMÁN, Jorge; LARREIRA, Sergio. Introducción al psicoanálisis. In: ROMERO, José Luis; Vázquez, Rafael Álvaro (Eds.). **Psicópolis: paradigmas actuales y alternativos**. Barcelona: Kairós, 2005, p. 118 – 163.

ARAMAYO, Roberto R.; MAS, Salvador. Estudio Preliminar. In: KANT, Immanuel. **Crítica del discernimiento**. Madrid: Alianza, 2012, p. 21-32.

ARRIVÉ, Michel. **Lenguaje y psicoanálisis, lingüística e inconsciente**. Trad. Sara Vasallo. México: Siglo XXI, 2004.

AULETE, Caldas. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Disponible en: <<http://www.aulete.com.br/>>.

BALLÉN RODRÍGUEZ, Juan Sebastián. La dimensión política y moral de los juicios estéticos a la luz de la *crítica del juicio*. **Universitas Philosophica**. Bogotá, Colombia, Año 24, 49, 2007, p. 33-54. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2882339>>. Acceso el 20 de mayo de 2013.

BAÑOS ORELLANA, Jorge. **El escritorio de Lacan**. Buenos Aires: Oficio Analítico, 1999.

BARBOSA, Jair. Apresentação. Estado e Conhecimento. In: Schopenhauer, Arthur. **Metafísica do Belo**. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 7- 21.

BARTHES, Roland. **La obra Clara**. Trad. Diana Rabinovich. Buenos Aires: Manantial, 1996.

BARTHES, Roland. **El susurro del lenguaje**. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1994.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. In: _____. Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura.

Tradução Heloísa Lima Dantas, Anne Arnichand y Álvaro Lorencini. São Paulo: Ed. Cultrix, 1971.2□ Ed.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. **El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos**. Trad. Nicolás Rosa y Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

BARROS, Lidia Almeida. **Curso Básico de Terminologia**. São Paulo: EdUSP, 2004.

BASSOLS, Miguel. Algunas observaciones acerca del “semblante”. **Desescrits**. 03 de junio de 2009. Disponible en: <<http://miquelbassols.blogspot.com/>>. Acceso el 01 de julio de 2014.

BENJAMIN, Walter. La tarea del traductor. Trad. H. P. Murena. In: VEGA, Miguel Ángel (Ed). **Textos clásicos de teoría de la traducción**. Madrid: Cátedra, 2004., p. 285 – 296.

BERLINER, Claudia. Algumas reflexões suscitadas por meu convite para traduzir manque-à-être. In: **Correio da APOOA**, Porto Alegre, n. 153, p. 3 – 10, dezembro, 2006. Disponible en: <<http://www.apoa.com.br/download/correio153.pdf>>. Acceso el 17 de octubre de 2014.

BERLINER, Claudia. Experiência Tradutória com o *Seminário 11* de Jacques Lacan – a Visibilidade do Tradutor. In: TAVARES, Pedro; COSTA, Walter Carlos; BUENO, Marcelo de Paula (Orgs). **Tradução e Psicanálise**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**. Cultura e tradução na alemanha romântica. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP : Edusc, 2002.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan y Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. [1932] Las versiones homéricas. In: _____. **Discusión. Obras completas.** Buenos Aires: Emecé, 1985, p. 94-99.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. In: _____. **Ficciones.** Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986, p. 17-22. Tomo 118.

BOSSI, Alfredo. Relendo Machado de Assis. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 de junio de 2006. Disponible en <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=4383&sid=548>>. Acceso el 20 de noviembre de 2014.

BRAUNSTEIN, Néstor. **El goce: un concepto lacaniano.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. [Edición, aumentada, revisada y actualizada por el autor].

BRAUNSTEIN, Néstor. **Por el camino de Freud.** México, DF: Siglo XXI, 2001.

BRAUNSTEIN, Néstor. **Gozo.** Trad. Monica Seincman. São Paulo: Escuta, 2007.

BRAUNSTEIN, Néstor. **Traducir el psicoanálisis.** Interpretación, sentido y transferencia. México: Paradiso editores, 2012.

CABRÉ, María Teresa. Investigar en terminología: posibilidades y líneas de trabajo. In: Ortega, E. (dir.) **Panorama Actual de la investigación en traducción e interpretación** (volumen I). Granada: Editorial Atrio. 2003, p. 495 – 521. Disponible en: <<http://www.upf.edu/pdi/df/teresa.cabre/docums/ca03in.pdf>>. Acceso el 13 de marzo de 2013.

CAMPOS, Haroldo de. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura). In: CESAROTTO, Oscar (Org.). **Idéias de Lacan.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARDELLINO, Pablo. Traducciones de Machado de Assis al español. In: GUERINI, Andréia; FERREIRA de FREITAS, Luana; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). **Machado de Assis. Tradutor e Traduzido**. Florianópolis: Copiart, 2012.

CARDELLINO, Pablo. Quatro traduções para o espanhol de Memórias Póstumas de Brás Cubas: Uma resenha crítica. In: BORGES de FAVERI, Cláudia (Org.) **As traduções brasileiras no exterior** [Título provisório]. São Paulo: Rafael Copetti. Em imprensa.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Luciana Lobato Burros y Elaine Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CORTÁZAR, Julio. **El libro de Manuel**. Pamplona: Editorial Leer-e, 2012.

CRESPO, Ángel. Nota del Traductor. In: ROSA, João Guimarães. **Gran Sertón: Veredas**. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 9 – 11.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Diccionario de la Lengua Española (DRAE). 22ª edición. 2001. Disponible en: <<http://www.rae.es/>>.

EIDELSZTEIN, Alfredo. **El Seminario 20 de Jacques Lacan: Aùn**. El psicoanálisis entre el Otro, el sexo, el amor y el goce. Segunda clase, 11 de abril de 2008. Transcripción. Disponible en: <<http://www.eidelszteinalfredo.com.ar/>>. Acceso el 01 de octubre de 2013.

ESCALANTE, Alba. Entre o técnico e o literário: considerações sobre o texto psicanalítico e sua tradução. **In-Traduções**. V. 4, n. 6, 2012, p. 14 – 28, jan. jul. Disponible en: <<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraduco/es/article/view/1839/2076>>. Acceso el 17 de noviembre de 2014.

ESCALANTE, Alba. Traduzir Psicanálise: Impasses de um Texto. In: TAVARES, Pedro; COSTA, Walter Carlos; BUENO, Marcelo de Paula (Orgs). **Tradução e Psicanálise**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

ESTRIN, Diana. **Lacan Día por día**. Los nombres propios en los seminarios de Jacques Lacan. Buenos Aires: Editorial Piatierra, 2000.

ETCHEVERRY, José Luis. [1978] Sigmund Freud: Obras completas – **Sobre la versión castellana**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.

ETCHEVERRY, José Luis. Conferencias de José Luis Etcheverry. **Subjetividad y procesos cognitivos**, n. 1, p. 60-103, Julio – Noviembre, 2001. Disponible en: <<http://dspace.uces.edu.ar:8180/dspace/handle/123456789/530>>. Acceso el 7 de enero de 2013.

FACCHINETTI, Cristiana. Psicanálise Modernista no Brasil: um Recorte Histórico. **PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, 13(1), p. 115-137, 2003.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Áurea. La difusión de la literatura brasileña traducida en España y en Francia. **Cadernos da Tradução**. v 1, n. 5, p. 95-112, 2010. Disponible en: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2010v1n25p95/13956>>. Acceso el 25 de septiembre de 2014.

FERRARI, Norma; SAUVAL, Michel. El seminario *Encore* “de” Jacques Lacan. Comparación de cuatro versiones. **Acheronta**, n. 12, p. 181-191, diciembre, 2000. Disponible en: <<http://www.acheronta.org/encore.htm>>. Acceso el 20 de junio de 2014.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FINGERMANN, Dominique; RAMOS, Conrado. (Orgs) *Lalíngua nos seminários, conferências e escritos de Jacques Lacan. Stylus. Revista de Psicanálise.* n. 19, Rio de Janeiro. Outubro, 2009. Disponible en:<http://issuu.com/epfclbrasil/docs/stylus_19>. Acceso el 13 de abril de 2012.

FINK, Bruce. *Fantasías y el fantasma fundamental: una introducción.* Trad. Alejandra Glaze. *Virtualia.* N° 13, año IV, junio – Julio, 2005. Disponible en:<<http://virtualia.eol.org.ar/013/pdf/fink.pdf>>. Acceso el 15 de febrero de 2012.

FREUD, Sigmund, [1900 (1889)] *La interpretación de los sueños.* Trad. Luis López-Ballesteros y De Torres. In: _____. **Obras Completas.** Tomo I (1873-1905). Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. Cuarta Edición.

FREUD, Sigmund. [1900 (1899)] *La interpretación de los sueños.* Trad. José Luis Etcheverry. In: _____. **Obras Completas.** IV – V. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.

FREUD, Sigmund. [1901] *Psicopatología de la vida cotidiana.* Trad. José Luis Etcheverry. In: _____. **Obras Completas.** VI. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.

FREUD, Sigmund. [1901/1905] *Fragmento de análisis de un caso de histeria.* Trad. José Luis Etcheverry. In: _____. **Obras Completas.** VII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.

FREUD, Sigmund. [1905] *El chiste y su relación con lo inconsciente.* Trad. José Luis Etcheverry. In: _____. **Obras Completas.** VIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.

FREUD, Sigmund [1908]. *El creador literario y el fantaseo.* Trad. José Luis Etcheverry. In: _____. **Obras Completas.** Volumen IX. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.

FREUD, Sigmund. [1908] El poeta y los sueños diurnos. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. In: _____. **Obras Completas**. Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

FREUD, Sigmund. [1915] Lo inconsciente. Trad. José Luis Etcheverry. In: _____. **Obras Completas**. XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.

FREUD, Sigmund [1917/1918] El tabú de la virginidad. Trad. José Luis Etcheverry. In: _____. **Obras Completas**. Volumen XI. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.

FREUD, Sigmund [1921] Psicología de las masas y análisis del yo. Trad. José Luis Etcheverry. In: _____. **Obras Completas**. Volumen XVIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.

FREUD, Sigmund. [1926] ¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial. Trad. José Luis Etcheverry. In: _____. **Obras Completas**. XX. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.

FREUD, Sigmund. [1920/1930] El malestar en la cultura. Trad. José Luis Etcheverry In: _____. **Obras Completas**. Volumen XXI. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.

FREUD, Sigmund. [1937] Análisis terminable e interminable. Trad. José Luis Etcheverry. In: _____. **Obras Completas**. Volumen XXIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.

FRUTOS SALVADOR, Ángel de. **Los Escritos de Lacan. Variantes Textuales**. México: Siglo XXI, 1994.

GÁRATE, Ignacio. Entrevista a Alain Vanier y otros miembros de Espace Analytique. Trad. Michel Sauval. **Acheronta**, n. 12, p. 90 -101, diciembre, 2000. Entrevista realizada por Michel Sauval y Norma Ferrari. Disponible en: <<http://www.acheronta.org/vanier12.htm>>. Acceso: 25 de marzo de 2014.

GÁRATE, Ignacio. A propósito de “Semblanza” por “Semblant”. **Acheronta**, n. 16, p. 93 – 94, diciembre, 2002. Disponible en: <<http://www.acheronta.org/acheronta16/semblant.htm>>. Acceso el 26 de septiembre de 2014.

GÁRATE, Ignacio; MARINAS, José Miguel. **Lacan en español**. Breviario de lectura. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

GARCÍA, Antonio de la Hoz. Sobre la "Verneinung", "Verleugnung" y "Verwerfung". su relación con la "Verdrangung" en la obra de S. Freud. **Clínica y análisis grupal**; n. 70, v. 17 (3), p. 377 – 387, 1995.

GARCÍA, Celeste. Consideraciones sobre la fantasía. Entre fantasías y fantasmas. Reunión Lacanoamerica de Psicoanálisis. Buenos Aires, 2013. Disponible en: <<http://www.lacano2013.org/es/Pages/trabajos>>. Acceso el 03 de enero de 2014.

GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo. Introducción. In: ROSA, João Guimarães. **Gran Sertón: Veredas**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011. p. 7 – 15.

GAY, Peter. **Freud**. Una vida de nuestro tiempo. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós. 1988.

GENETTE, Gerárd. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.

GENTILE, Ana María. La terminología del discurso del psicoanálisis francés/español: un estudio sobre la noción de «funcionamiento polinómico». **Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación**. N. 10, Año 2008. Disponible en: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2870279.pdf> Acceso el 10 de marzo de 2013.

GENTILE, Ana María. Les gallicismes dans le discours de la psychanalyse em langue espagnole: essai de description socioterminologique. **Cuadernos de lenguas modernas**. V. 4, n. 4. p. 109 – 155, 2003. Disponible en:

<<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2870279.pdf>>.
Acceso el 20 de noviembre de 2013.

GLEDSON, John. Traduzindo Machado de Assis: “Dona Paula”. Trad. Ferreira de Freitas, L. In: GUERINI, Andréia; FERREIRA de FREITAS, Luana; COSTA, Walter Carlos. (Orgs.) **Machado de Assis Tradutor e Traduzido**. Florianópolis: Copiart, 2012. PGET/UFSC, p. 13 – 33.

GOLDENBERG, Ricardo. Serestar. **Revista Associação Psicanalítica de Porto Alegre**. Porto Alegre, n. 32, p. 127 – 133, jan/jun, 2007.

GOLDENBERG, Ricardo. Pós-escrito à Tradução. Continuação do debate sobre a tradução do termo “parlêtre”. In: **Correio da APPOA**, Porto Alegre, n. 154, janeiro, 2007, p. 49. Disponible en: <<http://www.apoa.com.br/download/correio154.pdf>>.
Acceso el 17 de octubre de 2014.

HANNS, Luiz. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HARARI, Roberto. **¿Cómo se llama James Joyce?** A partir de «El Sinthoma» de Lacan. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1995.

HARARI, Roberto. **Uma introdução aos quatro conceitos fundamentais de Lacan**. Trad. Marta M. Okamoto y Luiz Gonzaga B. Filho. Campinas: Papyrus, 1990.

HARARI, Roberto. **Intraducción al psicoanálisis. Acerca de L'insu..., de Lacan**. Madrid: Síntesis, Colección Psicoanálisis, 2004.

HASSAN, Sara Elena. La traducción de Freud al español y otras reflexiones. **Panacea@**, v. XII, n. 34. p. 330 – 333, Segundo semestre, 2011. Disponible en: <<http://www.medtrad.org/panacea/IndexGeneral/n34-tribuna-ariasborghini.pdf>>. Acceso el 01 de abril de 2014.

HEGEL, Georg W. F. **Cursos de estética**. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Ed. Usp, 2001. Vol I. 2ª edición.

HEGEL, Georg W. F. **Lecciones de estética**. Trad. Raúl Gabas. Barcelona: Península, 1989, Vol. I.

HEGEL, Georg W. F. **Lecciones sobre la estética**. Trad. Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal, 1989.

HOPEN, Cecilia; GUERRERO, Omar. Un semblante más semblante (que el verdadero) o traducir el Sens Blanc. **Imago Agenda**, n.º 128, 1999. Disponible en: <http://www.imagoagenda.com/revista-indice.asp?IdRevista=98>>. Acceso el 25 de Julio de 2014.

INGARDEN, Roman. On translations. In: Tymieniecka, Anna-Teresa ed., **Ingarderia III**. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1991, p: 131 – 192.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Velério Rhoden y António Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2012, 3ª edición.

KANT, Immanuel. **Crítica del juicio, seguida de las Observaciones sobre el Asentimiento de lo Bello y lo Sublime**. Trad. Del francés. Alejo Moreno y Juan Ruvira. Madrid: Iravedra y Novo, 1876, 2 vols.

KANT, Immanuel. **Crítica del juicio**. Trad. José Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada, 1961.

KANT, Immanuel. **Crítica del juicio**. Trad. Manuel García Morente Madrid. México: Porrúa, 1973.

KANT, Immanuel. **Crítica de la facultad de juzgar**. Trad. Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Avila Editores, 1991.

KANT, Immanuel. **Crítica del discernimiento**. Trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Madrid: Alianza, 2012.

KRISTEVA, Julia. Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. In: NAVARRO, Desiderio (selección y traducción) **Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto**. La Habana: Casa de las Américas – UNEAC – Embajada de Francia, 1997, p. 1 – 24.

LACAN, Jacques. Acerca de la estructura como mixtura de una otredad, condición sine que non de absolutamente cualquier sujeto. Trad. Leonel Sánchez. **Acheronta**, n. 13, p. 106 – 117, Julio, 2001, Disponible en: <<http://www.acheronta.org/lacan.htm>>. Acceso el 13 de enero de 2013.

LACAN, Jacques. Da estrutura como intromistura de um pré-requisito de alteridade de um sujeito qualquer. In: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (Orgs.), **A controvérsia Estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem**. Trad. Carlos Alberto Vogt y Clarice Sabóia Madureira. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 198 – 229.

LACAN, Jacques. De la estructura como “Inmixing” del prerequisite de alteridad de cualquiera de los otros temas. In: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (Orgs.) **Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista**. Trad. José Manuel Llorca. Barcelona: Barral, 1972.

LACAN, Jacques. Of Structure as an Inmixing of an Otherness Prerequisite to any Subject Whatever. In: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (Orgs.) **The Structuralist controversy. The languages of criticism and the sciences of man**. The Johns Hopkins University Press, 2007, p. 186 – 194.

LACAN, Jacques. Propos sur la causalité psychique. [1946]. In: _____. **Écrits**. Paris: Seuil, 1966, p. 151 – 193.

LACAN, Jacques. Acerca de la causalidad psíquica. [1946]. Trad. Tomás Segovia. In: _____. **Escritos 1**. México: Siglo XXI, 1994, p. 142 – 183.

LACAN, Jacques. Formulações sobre a causalidad psíquica. [1946]. Trad. Vera Ribeiro. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 152 – 194.

LACAN, Jacques. Introduction théorique aux fonctions de la psychanalyse en criminologie [1950]. In: _____. **Écrits**. Paris: Seuil, 1966, p. 125 – 149.

LACAN, Jacques. Introducción teórica a las funciones del psicoanálisis en criminología [1950]. Trad. Tomás Segovia. In: _____. **Escritos 1**. México: Siglo XXI, 1994, p. 117 – 141.

LACAN, Jacques. Introdução teórica às funções da psicanálise em criminologia. [1950]. Trad. Vera Ribeiro. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 127 – 151.

LACAN, Jacques. Le Séminaire sur Fonction et champ de la parole e du langage en psychanalyse.[1953]. In: _____. **Écrits**. Paris: Seuil, 1966, p. 237 – 322.

LACAN, Jacques. Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis. [1953]. Trad. Tomás Segovia. In: _____. **Escritos 1**. México: Siglo XXI, 1994, p. 227 – 310.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. [1953]. Trad. Vera Ribeiro. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 238 – 324.

LACAN, Jacques. Variantes de la cura tipo [1955]. Trad. Tomás Segovia. In: _____. **Escritos 1**. México: Siglo XXI, 1994, p. 311 – 368.

LACAN, Jacques. Variantes do tratamento-padrão [1955]. Trad. Vera Ribeiro. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, 325 – 363.

LACAN, Jacques. La cosa freudiana o sentido del retorno a Freud en psicoanálisis [1956]. Trad. Tomás Segovia. In: _____. **Escritos 1**. México: Siglo XXI, 1994, p. 384 – 418.

LACAN, Jacques. A coisa freudiana ou sentido do retorno a Freud em psicanálise [1956]. Trad. Vera Ribeiro. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 402 – 437.

LACAN, Jacques. Le Séminaire sur “La Lettre volée” [1957]. In: _____. **Écrits**. Paris: Seuil, 1966, p. 11 – 61.

LACAN, Jacques. El seminario sobre “La Carta robada” [1957]. Trad. Tomás Segovia. In: _____. **Escritos 1**. México: Siglo XXI, 1994, p. 5 – 55.

LACAN, Jacques. O seminário sobre “A Carta roubada” [1957]. Trad. Vera Ribeiro. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 13 – 66.

LACAN, Jacques. Posición del inconsciente [1964] Trad. Tomás Segovia. In: _____. **Escritos 2**. México: Siglo XXI, 1994, p. 808 – 829.

LACAN, Jacques. El atolondradicho. Trad. Graciela Esperanza y Guy Torbas. In: _____. **Otros Escritos**. Buenos Aires: Paidós, 2012, p. 473 – 522.

LACAN, Jacques. **O Seminário – Livro 1- Os Escritos técnicos de Freud**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

LACAN, Jacques. **El Seminario – Libro 2- El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós, 1985.

LACAN, Jacques. **O Seminário – Livro 2- O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Marie Christine Laznik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985.

LACAN, Jacques. **El Seminario – Libro 3- Las psicosis**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Diana Rabinovich. Buenos Aires: Paidós, 1984.

LACAN, Jacques. **O Seminário –Livro 3- As psicoses.** Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Alúcio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1988.

LACAN, Jacques. **O Seminário –Livro 5- As formações do inconsciente.** Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1999.

LACAN, Jacques. **El Seminario -Libro 5- Las Formaciones del Inconsciente.** Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Enric Berenguer. Buenos Aires: Paidós, 2011.

LACAN, Jacques. **El Seminario -Libro 7- La ética del Psicoanálisis.** Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Diana S. Rabinovich. Buenos Aires: Paidós, 1990.

LACAN, Jacques. **El Seminario -Libro 11- Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.** Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 1984.

LACAN, Jacques. **El Seminario -Libro 16- De otro al otro.** Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Nora A. González. Buenos Aires: Paidós, 2008.

LACAN, Jacques. **El Seminario -Libro 18- De un discurso que no fuera del semblante.** Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Nora A. González. Buenos Aires: Paidós, 2009.

LACAN, Jacques. **De un discurso que no sería (del) semblante.** Trad. y notas de Ricardo Rodríguez Ponte. Publicación no comercial. Para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Disponible en <http://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.7.1%20CLAS E-01%20%20S18.pdf>. Acceso el 2 de julio de 2014.

LACAN, Jacques. **El Seminario -Libro 20- Aun.** Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Diana S. Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 2009.

LACAN, Jacques. **O Seminário –Livro 20- Mais Ainda**. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985.

LACAN, Jacques. **Otra vez. Seminario 20** [1972 – 1973]. Trad. Ricardo E. Rodríguez Ponte. Publicación no comercial. Para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Disponible en <http://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.9.1%20CLASE%20-01%20%20S20.pdf>. Acceso el 13 de noviembre de 2013.

LACAN, Jacques. **Seminario 22: R. S. I** (versión crítica) [1974 – 1975] Trad. y notas. Ricardo E. Rodríguez Ponte. Publicación no comercial. Para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Disponible en: <http://lacanterafreudiana.com/2.1.10.12%20SOBRE%20ESTA%20VERSION%20CRITICA%20%20S22.pdf>. Acceso el 10 de febrero de 2013.

LACAN, Jacques. **El Seminario -Libro 23- El sinthome**. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Nora A. González. Buenos Aires: Paidós, 2006.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 1994. Dos volúmenes.

LACAN, Jacques. **Outros Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. **Lituraterra**. Trad. Jairo Gerbase. Publicación no comercial. Para Circulación: Campo Psicanalítico. Disponible en: <http://www.campopsicanalitico.com.br/media/1106/lituraterra.pdf>. Acceso el 18 de junio de 2013.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean Luc. **El título de la letra**. Trad. Marco Galmarini. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1981.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean Luc. **O título da letra**. Trad. Sergio Joaquim de Almeida. São Paulo: Editora Escuta, 1991.

LAGES, Susana K. **Walter Benjamin. Tradução e Melancolia**. São Paulo: Edusp, 2007.

LAPLANCHE, Jean, COTET Pierre, BOURGUIGNON, André. **Traduzir Freud**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da melancolia**. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memorias Póstumas de Brás Cubas**. Traducción de Julio Piquet. Montevideo: La Razón, 1902. Folletín.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memorias Póstumas de Blas Cubas**. Traducción de Francisco José Bolla. Buenos Aires: Club del Libro. Amigos del Libro Latinoamericano, 1940.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memorias Póstumas de Blas Cubas**. Traducción de Antonio Alatorre. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1951.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memorias Póstumas de Bras Cubas**. Traducción de Rosa Aguilar. Madrid: CVS, 1975.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memorias Póstumas de Blas Cubas**. Traducción de José Ángel Cilleruelo. Barcelona: Montesinos, 1985.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memorias Póstumas de Blas Cubas**. Traducción de Eikin Obregón. Bogotá: Norma, 2001.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memorias Póstumas de Brás Cubas**. Traducción de Adriana Amante. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.

MAURA, Antonio. Recepción en España de Gran Sertón: Veredas. **Revista de Cultura Brasileña**. n 5, Nueva Serie, p. 108-125, Febrero, 2007. Disponible en: <<http://hemeroteca.fchb.es/hemeroteca/ver/783>>. Acceso el 14 de mayo de 2014.

MENDIOLA MEJÍA, Carlos. **El poder de Juzgar en Immanuel Kant**. México: Universidad Iberoamericana, 2008.

MILLER, Jacques-Alain. **Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma**. Buenos Aires: Manantial, 2004.

MILNER, Jean Claude. **La obra clara**. Lacan, la ciencia, la filosofía. Trad. Diana Rabinovich. Buenos Aires: Manantial, 1996.

MILNER, Jean Claude. **El amor de la lengua**. Trad. Lydia Vásquez. Madrid: Visor, 1998.

MILNER, Jean Claude. **O amor da língua**. Trad. Ágela Cristina Jesuino. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

MILNER, Jean Claude. **O amor da língua**. Trad. Sérgio de Souza Jr. São Paulo: Editora UNICAMP, 2012.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Notas da tradutora. Casos em que a N. da T. se impõe. In: LACAN, Jacques. São Paulo: Perspectiva, 1992.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. A tradução brasileira dos Escritos de Jacques Lacan: de uma libra de carne. **Revue SILÈNE**. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense. 12-09-2011. (s/p) Disponible en: <http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=colloque&colloque_id=8>. Acceso el 18 de mayo de 2014.

OYARZÚN, Pablo. Nota del traductor. In: KANT, Immanuel. **Crítica de la facultad de juzgar**. Caracas: Monte Avila Editores, 1991.

PALAZZO NAZAR, Teresa. **O Sujeito e seu texto**. Psicanálise, arte e filosofia. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009.

PASTERMAC, Marcelo. 1236 errores, erratas, omisiones y discrepancias en la edición de los Escritos de Lacan en español. (Capítulo 1). **Acheronta**, n. 11, p. 7- 20, julio, 2000. Disponible en: <http://www.acheronta.org/pdf/acheronta11.pdf>. Acceso el 11 de noviembre de 2013.

PASTERMAC, Marcelo. Introducción a un libro de comentarios de neologismos de Lacan. **Acheronta**, n. 19, p. 94 – 105, julio 2004. Disponible en: <http://www.acheronta.org/pdf/acheronta19.pdf>. Acceso el 13 de marzo de 2013.

PÉREZ CORNEJO, Manuel. Introducción. In: SCHOPENHAUER, Arthur. **Lecciones sobre metafísica de lo bello**. Valencia: Universitat de València, 2004. Colección: estética & crítica.

PERRÉS, José. Memoria y Temporalidad. Encuentros y desencuentros entre la psicología y epistemología genéticas y el psicoanálisis. **Acheronta**, n. 9, p. 215 – 235, julio, 1999. Disponible en: <http://www.acheronta.org/pdf/acheronta9.pdf>. Acceso el 10 de octubre de 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa (Postfacio). In: Barthes, R. **Aula**. Trad.Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 49 – 89.

PEUSNER, Pablo. Acerca de la entrada del término “immixiom” en la obra de Jacques Lacan. Nota filológica. **Acheronta**, n. 14, p. 188 – 193, diciembre, 2001. Disponible en: <http://www.acheronta.org/lacan.htm>. Acceso el 15 de enero de 2012.

PORTILLO, Ronald. Retos del psicoanálisis del siglo XXI. In: GALVOSKY, Johnny (Comp.) **Actualidad en Psicoanálisis**. Caracas, Pomaire, 2008. p. 171 – 183.

QUINET, Antonio. **Psicose e laço social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RABATÉ, Jean-Michel. **Lacan Literario**. La experiencia de la letra. Trad. Ariel Dilon. México: Siglo XXI, 2011.

RAMOS REUILLARD, Patrícia. A tradução dos seminários de Jacques Lacan. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 50, n. 2, p. 393 – 411, julho/dezembro, 2011.

RAMOS REUILLARD, Patrícia. **Neologismos Lacanianos e equivalências tradutórias**. 2007. Tese (Doutorado em teorias do texto e do discurso) – Programa de pós-graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

RÉE, Jonathan. The Translation of Philosophy. **New Literary History**, v. 32, n. 2, p. 223 – 257, Spring, 2001.

RHODEN, Valério. Nota sobre a tradução. In: KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rhoden y António Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2012, 3ª edición.

RODRÍGUEZ PONTE, Ricardo. La traducción como política. **Lapsus Calami. Revista de psicoanálisis**. N 4. La traducción en psicoanálisis. Buenos Aires, 2014. p. 167-180. Entrevista concedida a Adriana Bauab y Alejandra Ruíz.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Gran Sertón: Veredas**. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975.

ROSA, João Guimarães. **Gran Sertón: Veredas**. Trad. Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

ROSSI, Emiliano de Brito. Posfácio. In: FREUD, Sigmund. [1891] **Sobre a concepção das afasias**. Um estúdio crítico. Trad. Emiliano de Brito Rossi. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ROUDINESCO, Elisabeth. **La batalla de cien años**. Historia del Psicoanálisis en Francia (1925 – 1985). Trad. Ana Elena Guyer. Madrid: Editorial Fundamentos, 1993. Vol. II.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Lacan**. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento. Trad. Tomás Segovia. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2000.

RUDGE, Ana Maria. **Trauma**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. Col. Psicanálise Passo-A-Passo 87.

RUSSO, Jane. A difusão da Psicanálise no Brasil na primeira metade do século XX – Da Vanguarda Modernista à Radio-Novela. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, UERJ, RJ, n. 1, ano 2, p. 51 – 61, 2002.

RUSSO, Jane. The The Lacanian Movement in Argentina and Brazil: The Periphery Becomes the Center. In: DAMOUSI, Joy; PLOTKIN, Ben, (Eds.) **The Transnational Unconscious**. Essays in the History of Psychoanalysis and Transnationalism. New York: Algrave Macmillan, 2009. pp. 199 – 226.

RUSSO, Jane. **O mundo PSI no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SAUVAL, Michel. El testamento de Lacan. **Acheronta**, n. 12, p. 181 – 191, diciembre, 2000. Disponible en: <http://www.sauval.com/articulos/testamento.htm>. Acceso el 15 de junio de 2014.

SAUVAL, Michel. Otras erratas. **Acheronta**, n. 28, p. 35 – 42, febrero, 2014. Disponible en: <<http://www.acheronta.org/acheronta28/sauval2.htm>>. Acceso el 25 de agosto de 2014.

SEGOVIA, Tomás. Nota del traductor. In: LACAN, Jacques. **Escritos I**. México: Siglo XXI, 1994, 17ª edición, edición en español corregida y aumentada [1984], p. xiii-xv.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Filosofia da tradução – Tradução da filosofia: o princípio da intraduzibilidade. **Cadernos da Tradução**. v 1, n. 3, p. 11-47, 1998. Disponible en: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/282>>. Acceso el 15 de mayo de 2014.

SOUZA, Paulo César De. **As palavras de Freud**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

STERNE, Laurence. **A vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy**. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

STERNE, Laurence. **A vida e Opiniões de Tristram Shandy**. Trad. Manuel Portela. Lisboa: Edições Antígona, 1998.

STERNE, Laurence. **Vida y Opiniones del Caballero Tristram Shandy**. Trad. José Antonio López de Letona. Madrid: Ediciones del Centro, 1975.

STERNE, Laurence. **Vida y opiniones de Tristram Sandy, Caballero**. Trad. Ana María Aznar. Barcelona: Planeta, 1976.

STERNE, Laurence. **Tristram Shandy**. Trad. Javier Marías. Alfaguara, 2011.

SUAREZ, Armando. Nota del director de esta colección. In: LACAN, Jacques. **Escritos I**. México: Siglo XXI, 1994, 17ª edición, edición en español corregida y aumentada [1984], pp. ix-xii.

TAVARES, Pedro Heliodoro. Versões de Freud. Breve panorama crítico das traduções de sua obra. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

TAVARES, Pedro Heliodoro. O vocabulário metapsicológico de Sigmund Freud: da língua alemã à suas traduções. **Pandemonium Germanicum**, São Paulo, v. 15, n. 20, dezembro, 2012 (a). Disponível en: <http://www.scielo.br/pdf/pg/v15n20/v15n20a02.pdf>. Acesso el 15 de marzo de 2013.

TAVARES, Pedro Heliodoro. **Fausto e a psicanálise**. Sopros de sinthome na forja do pactário. São Paulo: Annablume, 2012 (b).

TAVARES, Pedro Heliodoro. *Triebe*: Um conceito fronteiro. In: _____, COSTA, Walter Carlos; BUENO, M. de Paula (Orgs.). **Tradução e Psicanálise**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013 (a).

TAVARES, Pedro Heliodoro. O estudo sobre as afasias: o grande “apócrifo” de Freud. (Apresentação) In: FREUD, Sigmund. [1891] **Sobre a concepção das afasias**. Um estúdio crítico. Trad. Emiliano de Brito Rossi. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 (b).

TEXEIRA, Marcus do Rio. Elogio da tradução. In: **Correio da APOA**, Porto Alegre, n. 67, p. 11 – 15, abril, 1999. Disponível en: <http://www.apoa.com.br/uploads/arquivos/correio/correio67.pdf>. Acesso el 20 de febrero de 2012.

TORRE. Esteban. Una lectura actual de la estética de Hegel. In: GARRIDO GALLARDO; Miguel Ángel; FRECHILLA DÍAZ, Emilio (Eds.) **Teoría/Crítica**. Homenaje a la profesora Carmen Boves Naves. España: CSIC, 2007, p. 445-463.

VALLE, José del (Ed). **La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español**. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2007.

VARGAS LLOSA, Mario. ¿Epopéya del Sertón, Torre de Babel o manual de satanismo? **Revista de Cultura Brasileña**. n 5, Nueva

Serie, p.100-107, Febrero, 2007. Disponible en:<<http://hemeroteca.fchb.es/hemeroteca/ver/783>>. Acceso el 14 de mayo de 2014.

VEGH, Isidoro. **El abanico de los goces**. Buenos Aires: Letra Viva, 2010b.

VELASCO GARCÍA, José Refugio; PANTOJA PALOMEROS, María Teresa. La traducción al español de los *Escritos* de Jacques Lacan. ¿Una polémica fructifera? **Revista Electrónica de Psicología Iztacala**. México, n. 16, (3), p. 1055 – 1072, 2013. Disponible en: <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/repi/article/view/41874>>. Acceso el 21 de junio de 2014.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility**. London: Routledge, 1995.

VICENTINI, Ana Maria de Azevedo. “A vingança é um prato que se come frio”: interfaces entre estilo e pulsão. **Revista de letras**, São Paulo, v. 46, n. 2, p. 31 – 57, jul/dez, 2006. Disponible en:<<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/67>>. Acceso el 23 de octubre de 2013.

VILLARI, Rafael. **Literatura e Psicanálise: Ernesto Sábato e a Melancolia**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

WEBER, Samuel. El polinomio. In: Cardot, M. (et. al. Orgs.) **Lacan y los filósofos**. México: Siglo XXI, 1997.

WOLF-FELDER, Martín. Prólogo. In: Conferencias de José Luis Etcheverry. **Subjetividad y procesos cognitivos**, n. 1, p. 60 – 103, Julio – Noviembre, 2001. Disponible en: <<http://dspace.uces.edu.ar:8180/dspace/handle/123456789/530>>. Acceso el 7 de enero de 2013.

YANKELEVICH, Héctor. Conversación con Héctor Yankelevich acerca de la actualidad de *Lo imposible de traducir*, diecisiete años después de su presentación. **Lapsus Calami. Revista de psicoanálisis**. N 4. La traducción en psicoanálisis. Buenos Aires,

2014. p. 103-126. Entrevista concedida a Ilda Rodríguez y Alejandra Ruíz.

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Tradução da
Universidade Federal de Santa Catarina,
como requisito para obtenção do Título de
Doutor em Estudos da Tradução

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa
Coorientador: Prof. Dr. Pedro Heliodoro
Tavares

Florianópolis, 2015