

PSICOANÁLISIS Y LITERATURA: ELFRIEDE JELINEK O LA MUJER AL MARGEN

Kelly VARGAS GARCÍA*

- **RESUMEN:** Este artículo tiene como objetivo relatar lo que enseña la escritora Elfriede Jelinek en su novela “*Deseo*” acerca de lo femenino y La mujer en psicoanálisis. El desarrollo de este propósito comporta tres momentos: en primer lugar, se expone el método que Sigmund Freud y Jacques Lacan sugieren para abordar la literatura; posteriormente, se examinan las nociones psicoanalíticas de prehistoria al complejo de Edipo y La mujer, en articulación con la premisa “situarse al margen” en la obra de Jelinek; y finalmente, se analiza la novela “*Deseo*” destacando la dimensión de un acto que posibilita la emergencia de lo femenino.
- **PALABRAS CLAVE:** Deseo. El acto de una verdadera mujer. El falo, prehistoria al complejo de Edipo. Lo femenino.

Introducción

“Cómo puede el poeta conocer la realidad, si es ella la que pasa en él y lo arrastra, siempre hacia el margen”¹.
(JELINEK, 2004c, traducción nuestra).

La presente investigación se acerca a la obra de la escritora austríaca Elfriede Jelinek para aprehender sobre lo femenino en psicoanálisis. En el 2004 Jelinek se presenta al mundo como la mujer *al margen*, título que concede al discurso para recibir el premio nobel de literatura; en la ceremonia de atribución, ante la imposibilidad de presentarse directamente al lugar, Jelinek envía un video en el que pronuncia el discurso a través de una pantalla; en su reflexión resalta con nitidez la relación entre la lengua y el margen:

Por la reacción de esta lengua que produce yo misma y que huye de mí (o ¿la produce con ese objetivo? Para que huya inmediatamente delante de mí, ¿por qué yo misma no he logrado huir a tiempo?), seré expulsada cada vez más lejos hacia ese espacio al margen²(JELINEK, 2004c, traducción nuestra).

* FUNLAM - Universidad Católica Luis Amigó. Facultad de Educación y Humanidades - Departamento de Filosofía. Medellín – Antioquia – Colombia - kelly.vargasga@amigo.edu.co.

¹ «*Comment le poète peut-il connaître la réalité, si c'est elle qui passe en lui et l'arrache, toujours vers l'écart.*» (JELINEK, 2004c).

² «*Par la réaction de cette langue que j'ai produite moi-même et qui s'est enfuie de moi (ou l'ai-je produite dans ce but? Pour qu'elle s'enfuie immédiatement devant moi parce que je n'ai pas réussi moi-même à me fuir à temps ?), je serai chassée toujours plus loin vers cet espace à l'écart.*» (JELINEK, 2004c).

Artigo recebido em 25/10/2018 e aprovado em 25/04/2019.

Jelinek (1991) no solo enseña que, efecto de su trabajo con la lengua, es arrojada al margen, sino que también circunscribe un elemento adicional, el interés por la condición de las mujeres y la necesidad de otorgarles una existencia, imperativo fundante de su ejercicio de escritura. De este modo, en la obra de Jelinek se establece una relación entre la lengua, el ejercicio de escritura, situarse al margen y las mujeres. ¿Cómo entender este enlace?

Algunos de estos ejes son centrales en otras disciplinas, en efecto, en el psicoanálisis la pregunta por lo femenino y la mujer es fundamental. La mujer se configura como un enigma en la obra freudiana, en 1926 Freud (1992a, p. 199) subraya que “[...]incluso la vida sexual de la mujer adulta sigue siendo un dark continent [continente negro] para la psicología”; en 1933, en una de sus conferencias, Freud sostiene que para aprehender sobre lo femenino es necesario interrogar a los poetas (FREUD, 1992b) ¿cuál es entonces la relación que se establece entre la literatura, el psicoanálisis y la cuestión de lo femenino? Desde su formulación, el psicoanálisis acude a las producciones artísticas para avanzar en la teoría, algunos presupuestos fundamentales en la disciplina surgen de referencias literarias, entre ellos: el complejo de Edipo, el sadismo y el masoquismo; Lacan continua la vía desbrozada por Freud, y a lo largo de sus seminarios recurre a la obra de distintos escritores: Marguerite Duras, André Gide, Jean Genet y Jean Racine, solo por mencionar algunos, en consecuencia, el psicoanálisis se sirve de la literatura para consolidar la teoría.

Este trabajo pretende establecer un puente entre el psicoanálisis y la literatura, aprehender sobre lo femenino y La mujer, a través de la obra de Elfriede Jelinek. Para responder a este interrogante se tomó como fuente principal, la novela *Lust*, traducida como *Deseo* en castellano, y la entrevista concedida en 2005 a Christine Lecerf en la radio France Culture. Su desarrollo comporta tres partes: en la primera, *Freud, Lacan y la literatura: un método*, se aborda el acercamiento que el psicoanálisis propone de la literatura evitando los diagnósticos y la psicobiografía; en la segunda, *escribir al margen*, se relaciona la premisa “situarse al margen” de Jelinek con las nociones de prehistoria del complejo de Edipo en Freud y La mujer en Lacan; y en la tercera parte, *Deseo o el acto de una verdadera mujer*, se explora lo que Lacan expone del acto de Medea y Madeleine, en contraste con el personaje femenino que Jelinek crea en esta novela.

Freud, Lacan y la literatura: un método

Si el psicoanálisis es una disciplina que se ocupa de lo psíquico y su abordaje ¿por qué dirige la atención a las producciones artísticas, en lugar de ocuparse de manera exclusiva a la práctica clínica? Y más aún ¿Qué le enseña la literatura al psicoanálisis? En la obra de Freud se descubren alusiones a: *El hombre de arena* de Hoffmann, *Hamlet* de Shakespeare, *La Gradiva* de W. Jensen, entre otras. ¿Qué lo atrae hacia los poetas? En el texto *El creador literario y el fantaseo*, Freud (1992c) resalta no solo la habilidad que tienen los creadores para conmovir con su trabajo, sino también su incapacidad para dar cuenta del proceso que los condujo a la creación; en el acto inventivo hay un saber que

escapa al artista y el empeño de Freud es develar los mecanismos que allí intervienen. En su trabajo Freud (1992c) sitúa una actividad que precede el acto creador: el juego infantil, el niño se comporta en el juego como el poeta, ambos crean mundos diversos a partir de mociones de deseo inconsciente ¿cuál es la diferencia entre los dos?, la disparidad reside en el siguiente punto: el niño abandona el juego infantil y lo reemplaza por los sueños diurnos y el fantaseo, mientras que el poeta persiste en el juego de la creación. En consecuencia, la construcción fantasmática, los sueños diurnos y la creación artística se nutren de las fantasías que se despliegan en el juego infantil, es decir, la dimensión de la fantasía cobra un papel fundamental en la creación. Otra de las diferencias se instaura del lado del espectador, la obra no sólo satisface las mociones pulsionales del artista, sino que también hace partícipe al público de la creación, así: “El goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma” (FREUD, 1992c, p. 135). El logro del trabajo del poeta reside en su capacidad para elevar el material de sus propias fantasías, a una condición que no le es exclusiva y, de manera indirecta satisface las fantasías de otros.

Lacan también se ocupa de la actividad creadora y aporta un método para abordar la literatura, en el seminario VI dedica varias clases a Hamlet de Shakespeare, obra que interesó a varios analistas de la primera mitad del siglo XX, entre ellos a Ella Sharpe, Lacan (2015) difiere de la propuesta de esta analista por considerarla centrada en el psicoanálisis aplicado y en la psicobiografía; Lacan, a diferencia de Sharpe, considera que el valor de la obra artística para el psicoanálisis reposa en: “[...] su organización, por los planos superpuestos [...] en cuyo interior puede hallar cabida la dimensión propia de la subjetividad humana” (LACAN, 2015, p. 304). Asimismo, en el homenaje que dedica a la escritora Marguerite Duras propone que: ella “[...] sabe sin mí lo que yo enseño”³ (LACAN, 1985, p. 9, traducción nuestra), de esta manera, el artista se sitúa un paso delante del psicoanalista; al psicoanálisis no le queda más que dirigirse a las producciones artísticas para aprehender la dimensión del sufrimiento y sus formas de organización; se singulariza así, por conceder la palabra no solo a las históricas, sino también a los creadores. Su propuesta reside en aprehender las verdades que los artistas develan con su trabajo que, a diferencia del tratamiento que propone con las históricas, prescinde de diagnósticos, trasciende las referencias biográficas, la psicobiografía y el psicoanálisis aplicado, para relieves el saber-hacer con la letra del creador, y por consiguiente avanzar en la teoría, así: “También en el campo de las acciones sintomáticas debe la observación analítica ceder la prioridad a los poetas. No le queda más que repetir lo que ellos han dicho de antiguo” (FREUD, 1992d, p. 208-209). Con estos presupuestos se aborda la novela *Deseo* de Elfriede Jelinek, a saber, este ejercicio está comandado por un trabajo de desciframiento significante.

³ «[...] *s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne*» (LACAN, 1985, p. 9).

Escribir al margen

En primer lugar, es necesario precisar dos nociones del psicoanálisis Freudiano y Lacaniano: la prehistoria al complejo de Edipo y La mujer; la relación de estos presupuestos con el falo y el significante, pues para Lacan lo que Freud nos enseña es “[...] que también en la mujer y no solo en el hombre el falo está en el centro” (LACAN, 2010, p. 282); para distinguir en un segundo tiempo, lo que enseña Jelinek con su trabajo de escritura.

La concepción de prehistoria al complejo de Edipo implica un giro en la comprensión Freudiana de la sexualidad femenina. Surge después del reordenamiento que Freud (1992e) introduce a su teoría de la sexualidad con el texto *La organización genital infantil: una interpolación a la teoría de la sexualidad* de 1923. Freud (1992e) renuncia definitivamente a la tesis del primado genital y propone que la sexualidad humana se caracteriza por el primado del falo, en otras palabras, la sexualidad humana no está determinada por la anatomía sino que está comandada por el falo ¿Qué significa esta noción? Más adelante se retoma este punto.

Aunque el concepto de prehistoria al complejo de Edipo (Freud, 1992f) no es desarrollado ampliamente en la obra freudiana, comporta la instauración de la sexualidad en dos direcciones: la vía masculina, vale decir fálica, en la que persiste la idea de posesión, y la femenina que se configura a partir de un enigma. De este modo, lo femenino es un carácter presente como ausencia en la sexualidad humana; como sostiene Vargas (2015), en términos estructurales Freud con su concepto de prehistoria, aisló la esencia de lo femenino: la insuficiencia del recurso al significante para escribirlo. Lacan recorre el terreno abonado por Freud, amplía su noción de primado del falo y además propone una noción inédita para la comprensión de lo femenino, La Mujer. En lo que concierne al falo, en su seminario V sugiere que:

Traté de llamar la atención sobre las dificultades planteadas por la noción de fase fálica. En efecto, se experimenta cierta dificultad al hacer entrar en una racionalidad biológica lo que Freud extrajo de la experiencia, mientras que las cosas se aclaran en seguida si planteamos que el falo está inserto en una determinada función subjetiva que ha de cumplir un papel significante. (LACAN, 2010, p. 295).

El falo ahora se desprende de toda referencia al órgano y emerge como un significante que nombra fundamentalmente una ausencia en el campo de la madre, vale decir, en el campo del Otro; vehiculiza, de un lado la posesión, y del otro lado, el efecto de la castración; en este sentido, todos los seres hablantes tienen una relación al falo, que se convierte en el significante que ordena la posición sexuada, más allá de la diferencia sexual anatómica.

¿Cómo entender lo femenino? Lacan (2008, p. 89) en su seminario XX propone que: “La mujer sólo puede escribirse tachando La. No hay La mujer, artículo definido para designar el universal. No hay La mujer puesto que -ya antes me permití el término, por qué tener reparos ahora- por esencia ella no toda es”. De suerte que, La mujer en

psicoanálisis no puede expresarse a través del universal, a saber, no puede enunciarse a través del significante fálico, el cual ordena la posición sexuada de los seres hablantes; con esta aproximación Lacan devela que una posición femenina comporta, por supuesto la inscripción al falo, pero también la posibilidad del no todo fálico, en otras palabras, no toda en el significante.

Llegado este punto se entiende que, entre las nociones ya descritas, en Freud y Lacan se establece una relación de continuidad; las dos designan la insuficiencia del significante para expresar a La mujer y lo femenino, si no toda está inscrita en el falo no toda se puede escribir; justamente el saber hacer de Elfriede Jelinek consiste en fundar su trabajo de escritura a partir de este escollo y situar la mujer al margen. ¿Al margen de qué?

En un primer momento es necesario precisar que, “Situarse al margen” es una premisa que ordena la obra de Jelinek, en la entrevista concedida a Christine Lecerf difundida en France Culture, meses después de la recepción del premio nobel, la escritora resalta el peso de esta frase en su vida. Christine Lecerf presenta a la nobel con las siguientes palabras: “Durante cinco horas, Elfriede Jelinek acepto hablar en nombre de la escritora que devino. De ese yo que no es un yo. De ese margen que la hace escribir. De esta lengua que devino suya porque no le pertenece”⁴ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 9, traducción nuestra). Jelinek deviene la escritora que trabaja con una lengua que no le corresponde, no la identifica y además la deja al margen. En esta entrevista aborda, entre otras cuestiones, su novela autobiográfica: *La pianista*, que si bien no considera representativa de su obra, le permite anudar el surgimiento de la proposición “situarse al margen”. Conviene precisar que, dada la condición autobiográfica de la narración, Jelinek refiere algunos eventos de su vida que se toman al pie de la letra para la comprensión del lugar que ocupa esta premisa en su trabajo, tal como se señaló, evitando caer en los diagnósticos salvajes.

Este relato da cuenta de la relación que sostiene el personaje femenino Erika Kohut con su madre (JELINEK, 2004a). Jelinek sostiene que la madre la situó al margen del padre para protegerla: “Yo busqué siempre acercarme a mi padre, pero para mí un extranjero”⁵ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 19, traducción nuestra). El Otro materno ordena las formas de relación con el mundo y otorga una dirección en la educación, que excluye completamente al padre. Jelinek deviene un puro objeto para el Otro materno; lo que retiene nuestra atención es la capacidad de la artista para servirse de ese lugar, desarrollar su obra literaria y acercarse de una manera distinta a la escritora:

De todas maneras, pienso que los artistas son personas cuya infancia se prolonga de manera patológica. Solo es posible conservar el estatus de artista siendo la niña de mamá toda la vida. Creo que una parte de la creatividad está ligada a esta obligación. En mi caso, obligada a una prohibición, la de volverme adulta, y a

⁴ «Cinq heures durant, Elfriede Jelinek a accepté de parler au nom de l'écrivain qu'elle est devenue. De ce je qui n'est je. De cet écart qui la fait écrire. De cette langue qui est devenue la sienne parce qu'elle ne lui appartient pas» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 9).

⁵ «J'ai toujours cherché à me rapprocher de mon père, mais il est resté pour moi un étranger» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 19).

esta fijación a mi madre que me mantiene para siempre en el estado de una niña.⁶ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 23, traducción nuestra).

Su esfuerzo reside en preservar un resto de su infancia. Jelinek coincide con lo expuesto por Freud acerca de la actividad creadora, y agrega que la tarea del artista está en permanecer fijado a un fragmento de lo infantil para soportar el acto inventivo, transformar el lugar al que fue confinada por su madre le permite crear. Situarse al margen se convierte entonces en la enunciación que guía su apuesta creadora. En la escritura de *La pianista*, por ejemplo, afirma que muy temprano toma distancia de su carrera como escritora, y que el logro de su trabajo obedece a ese hecho; sirviéndose de este lugar crea la mujer al margen. Empero, el padre ocupa un lugar fundamental, adviene un recurso que permite a Jelinek circunscribir un límite en la relación con el Otro materno: “Yo no tenía más que la lectura como un medio de evasión. Yo no hacía más que leer –como mi padre por cierto”⁷ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 27, traducción nuestra). El padre posibilita la emergencia de la creación, como señala Lacan: “El padre es esencialmente creador [...] el que crea con nada” (LACAN, 2010, p. 266), la inscripción del padre en el orden significante facilita a la escritora poner distancia de la lengua materna, limitar su persecución y transitar del lugar de puro objeto a una posición inédita: “Yo soy el padre de mi lengua materna”⁸ (JELINEK, 2004c, traducción nuestra).

Si bien Jelinek relata algunos períodos en los que vivencia algunas crisis que le impiden salir de su casa, la escritura aparece como un recurso para afrontarlos, gracias a ese reflejo logra rehacer sus lazos con el mundo, la lengua se convierte en un sostén del que se sirve para la creación, a pesar del carácter persecutorio de la lengua materna. ¿De qué lengua se trata? Crear una lengua de las mujeres empuja a Jelinek a contornear, vaciar, jugar y despojar de contenido a la lengua: “Intenté encontrar un modo de escritura que desviara el lenguaje existente. Juego con las palabras, invierto las letras. Es un proceso musical que trabaja el sonido y la sonoridad de la lengua”⁹ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 66, traducción nuestra). Su novela *Deseo*, además de enseñar sobre este tratamiento singular, revela su empeño por crear una lengua de lo obscuro, entendida como aquello que la sociedad oculta de las mujeres. No obstante, su tarea se topa con una imposibilidad, ya que: “El lenguaje de lo obscuro es masculino”¹⁰ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 64, traducción nuestra) El empeño de Jelinek reside en mostrar el trabajo escondido de las

⁶ «Je pense de toute façon que les artistes sont des gens dont l'enfance se prolonge de façon pathologique. Que l'on ne peut conserver ce statut d'artiste que si l'on reste la fille de sa mère toute sa vie. Je crois qu'une partie de la créativité est liée à cette contrainte. Dans mon cas, elle est à une interdiction, celui de devenir adulte, et à cette fixation à la mère qui vous maintient pour toujours dans l'état de fille» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 23).

⁷ «Je n'avais donc que la lecture comme un moyen d'évasion. Je ne faisais que lire-comme mon père d'ailleurs» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 27).

⁸ «Je suis le père de ma langue maternelle» (JELINEK, 2004c).

⁹ «J'ai tenté de trouver un procédé d'écriture qui détournerait le langage existant. Je joue avec les mots, j'inverse les lettres. C'est un procédé très musical qui travaille le son et la sonorité de la langue» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 66).

¹⁰ «Le langage de l'obscène est masculin» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 64).

mujeres, la manera en la que se ocupan de los niños, de los viejos y de los enfermos, lo que constituye para ella el trabajo del amor.

Sin embargo, *Deseo* representa para la escritora un trabajo inacabado: “[...] yo no pude escribir ese libro porque es un libro imposible, porque no hay lengua femenina para hablar de obscenidad”¹¹ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 64, traducción nuestra) Jelinek ilustra que toda empresa con la lengua, que se esfuerza por hacer existir a La mujer, fracasa y paradójicamente termina ocultándola. El bien-decir que Jelinek posee sobre La mujer consiste en denunciar esta imposibilidad, lo que permite ilustrar lo expuesto por Lacan (2008, p. 89) en su Seminario XX: “Sólo hay mujer excluida de la naturaleza de las cosas que es la de las palabras”. La mujer excluida por el lenguaje, enunciada por Lacan, es el punto fundamental en la elaboración de la obra de la escritora. *Deseo* se configura a partir de un esfuerzo por conceder a las mujeres una lengua propia. Una que hable, entre otras cosas, de amor, de hijos y de cuidados. Jelinek quiere desplazar a las mujeres de la lengua masculina, que las reduce a la condición de objeto, para situarlas más allá de ese lugar; en efecto, sostiene que: “[...] esta crítica debe realizarse en la lengua del hombre puesto que no existe lengua de la mujer”¹² (JELINEK; LECERF, 2007, p. 65, traducción nuestra). Jelinek sabe que si quiere atrapar algo de La mujer, solo puede lograrlo a través del recurso al signifiante.

Deseo o el acto de una verdadera mujer

Deseo no solo enseña sobre la imposibilidad de crear una lengua de las mujeres, sino que también avanza sobre lo que Lacan denomina el acto de una verdadera mujer. Este apartado se ocupa del acto final de la novela, en articulación con lo reseñado por Lacan en su texto *Juventud de Gide o la letra y el deseo*. Esta novela relata las relaciones entre los miembros de una familia de la burguesía austríaca: el padre, la madre y el hijo. La narración exhibe un esfuerzo con la lengua, en ciertos apartados, el sentido de la historia se desvanece, es secundario, el signifiante es vaciado de sentido, Jelinek se esfuerza por hacerlo emerger en una dimensión pura, sin remisión a otro signifiante, suspendido en la cadena de significaciones. Su contenido puede dividirse en dos partes: en la primera, el personaje femenino es nombrado *la mujer*, cuando está al lado del marido, o, *la madre*, al encontrarse al cuidado del hijo; en la segunda parte, revela la posibilidad de esta mujer para acceder a una posición distinta. Ni la mujer ni la madre tienen nombre propio, su denominación obedece a la posición que ocupan de cara al otro. Los encuentros sexuales entre la mujer y el marido son descritos con violencia y brutalidad. La mujer es la posesión más preciada de este hombre, entre las que se encuentran: la fábrica, la casa y el poder que ejerce sobre el pueblo; *la mujer* concede a ubicarse en calidad de puro objeto, pero al mismo tiempo es una amenaza, ella representa un límite para este hombre.

¹¹ «[...] je n'ai pas pu écrire ce livre parce que c'est un livre impossible, parce qu'il n'y a pas de langue féminine pour dire l'obscénité» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 64).

¹² «[...] cette critique doit être menée dans la langue de l'homme car il n'existe pas de langue de la femme» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 65).

El hombre se llama Hermann, y a diferencia del nombre de la mujer, aparece muy temprano en la novela; su existencia se ordena en la posesión, en la instalación en el poder, ser el amo de la fábrica, de la mujer y vivir eternamente a través de su hijo. No obstante, en la segunda parte de la narración se produce un giro, particularmente, cuando la mujer encuentra a Michael, un joven estudiante. En este momento del relato, la mujer se hace a un nombre, cobra una existencia, se distancia de *la mujer* objeto, que se sucede entre las posesiones del hombre:

La mujer aprieta contra sí a este hombre como si hubiera brotado de ella. Grita, Pronto, totalmente infatuada por sus sensaciones, se irá [...]. La mujer pertenece al amor. Ahora tendrá que volver una y otra vez a este hermoso parque de atracciones. (JELINEK, 2004b, p. 107).

El encuentro con Michael desborda la vida de la mujer, se produce un movimiento en el lugar que ocupa de cara a su marido, Gerti se sitúa frente a Michael para gozar de él. Ahora, la demanda de amor que le dirige le permite no solo apropiarse de su nombre sino también acceder a otro lugar: “Esta mujer ama y no es amada, eso la distingue de nada. Así como yo la señalo ahora con el dedo, no se puede en cambio prever el destino” (JELINEK, 2004b, p. 122). Gracias a este encuentro lo imprevisible emerge en la narración a través de un acto.

Una vez esbozadas las coordenadas de la novela, es preciso dirigir la atención hacia el acto final. Tal como se describió, la mujer se sitúa en el lugar de objeto frente a su marido, incluso, después del encuentro con Michael. Jelinek relata con crudeza la forma en que Hermann la toma, va detrás de ella, y la arrastra hasta la puerta de su casa, ella simplemente se deja tomar. No obstante, el destino ya no es el mismo, un quiebre se instala. A través de esta novela Jelinek crea un acto, de cara a la imposibilidad de crear una lengua propia de las mujeres, Gerti actúa asesinando a su propio hijo:

La madre lleva en brazos al niño; después, cuando se cansa, lo arrastra tras ella. Bajo el delicado vestido de la luna. Ahora la mujer está junto al arroyo y, contenta, un instante después hunde al niño en él. Un hermoso silencio hace señas [...] Ahora, en contra de lo esperado, las cosas han salido de tal modo que precisamente el más joven de la familia será el primero en ver el estúpido rostro de la eternidad. (JELINEK, 2004b, p. 232).

¿Por qué Gerti mata a su propio hijo? Gracias a este acto la mujer logra desprenderse del lugar que ocupa para el marido, al asesinar a su propio hijo, no solo destruye su objeto más preciado y arrancado de sus entrañas, sino también la marca de la inmortalidad del padre. Gerti le enseña a Hermann que puede servirse del falo y a la vez prescindir de él. Jelinek compara su relato con la *Historia de O* de Pauline Réage (2007), pseudónimo de Dominique Aury, la cual considera la novela más pornográfica escrita por una mujer. Allí, el personaje femenino es sometido a una suerte de masoquismo que Jelinek nombra como típicamente femenino: “[...] la mujer es tocada por una extrema autodestrucción que acaba por ofrecerse ella misma en sacrificio. Y ese sacrificio,

el hombre lo acepta”¹³ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 65, traducción nuestra). A la inversa, en el acto que Jelinek crea en *Deseo*, la mujer no se destruye a sí misma sino que “destruye lo único más débil que ella: su hijo”¹⁴ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 65, traducción nuestra). El acto de Gerti evoca inmediatamente el acto de Medea, quien asesina a sus propios hijos para vengar la traición de Jasón, el hombre que le promete el amor. Para Medea (EURIPIDES, 2010) aniquilar sus hijos es, además, borrar la promesa de inmortalidad que representaban para este hombre, al destruirlos abre una herida insoportable para él.

A propósito, Lacan en su texto *Juventud de Gide o la letra y el deseo* asocia el acto de Medea con un episodio entre el escritor André Gide y su esposa Madeleine, quien al igual que Gerti y Medea, destroza la correspondencia que Gide sostenía con ella, a la cual Gide otorgaba el valor de un hijo. Madeleine la quema por completo abriendo un agujero en su obra. ¿Qué quiere decir entonces el acto de una verdadera mujer? En relación a Madeleine, Lacan (2013, p. 740) remarca que: “Hasta donde ella llegó a ser lo que Gide la hizo ser, permanecerá impenetrable, pero el único acto en que nos mostró separarse enteramente de ello es el de una mujer, una verdadera mujer, en su integridad de mujer”. ¿Cómo entender ese acto? Lacan (2008), algunos años más tarde, propone que del lado mujer en las fórmulas de la sexuación, un sujeto encuentra cierta libertad con relación al falo, que posibilita no solo su posesión sino también desprenderse de él. En este sentido, podría afirmarse que dada la imposibilidad del universal para expresar *La* mujer, las mujeres solo cobran existencia una a una; mientras que a Gide, a Jasón o a Hermann, (un sujeto en posición masculina) este acto los confronta con un agujero del lado de lo insoportable; para Lacan (2010), a través de su relación con Madeleine, Gide funda su ejercicio como hombre de letras, así: “Tal proyección de su propia esencia en esta relación es la base de su existencia, el corazón y la raíz de su existencia de hombre literario, de hombre que está todo dentro del significante y en lo que comunica a esta mujer” (LACAN, 2010, p. 269).

A la inversa de Gide, Jelinek no funda su trabajo de manera exclusiva en la consistencia del significante; para Jelinek de cara a la lengua “La única posibilidad que tenemos es ridiculizar esta lengua masculina. Desviarla de manera subversiva, burlarnos de ella”¹⁵ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 65, traducción nuestra), Jelinek no está toda en el significante, de allí la posibilidad de subvertirlo, en el caso de “*Deseo*”, a través de un acto que posibilita la emergencia de una verdadera mujer, aquella que puede sostener una relación al falo y al mismo tiempo desprenderse de él, razón por la cual el hombre, “tiene siempre el sentimiento que la mujer le toma algo”¹⁶ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 63, traducción nuestra). “*Deseo*” no es un trabajo inacabado, a pesar de la tarea imposible a la que se libra vía el significante, Jelinek construye una nueva Medea. El acto de Gerti se

¹³ «[...] la femme atteint une telle extrémité dans l'autodestruction qu'elle finit par s'offrir elle-même en sacrifice. Et ce sacrifice, l'homme l'accepte» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 65).

¹⁴ «Elle détruit la seule chose la plus faible qu'elle : son enfant» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 65).

¹⁵ «La seule possibilité que nous ayons, c'est de tourner en ridicule cette langue masculine, de la détourner de façon subversive, de nous en moquer» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 65).

¹⁶ «L'homme a toujours le sentiment que la femme lui prend quelque chose» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 63).

convierte en una de las formas de aprehender de lo femenino, posible gracias al hecho de situarse al margen del signifiante. La mujer que construye Jelinek se sirve del signifiante pero sabe situarse al margen del falo.

VARGAS GARCÍA, K. Psychoanalysis and literature: Elfriede Jelinek or the woman at the sidelines. **Revista de Letras**, São Paulo, v.58, n.2, p.97-107, jul./dez. 2018.

- **ABSTRACT:** *This article aims to reveal what the writer Elfriede Jelinek teaches in her novel "Lust" about the feminine and the woman in psychoanalysis. To explain this purpose it involves three moments: first, the method that Sigmund Freud and Jacques Lacan suggest to approach literature; second, the psychoanalytic notions of prehistory to the Oedipus complex and the woman are examined, in articulation with the premise "Sidelined" in the work of Jelinek; and finally, the novel "Lust" is analyzed which it emphasizes in the dimension of an act that enables the emergence of the feminine.*
- **KEYWORDS:** *Lust. The act of a true woman. The phallus, prehistory to the Oedipus complex. The feminine.*

Referencias

EURIPIDES. **Medea**. Buenos Aires: Ed. Losada, 2010.

FREUD, S. ¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial. *In*: STRACHEY, J. (ed.). **Sigmund Freud obras completas**: presentación autobiográfica, inhibición, síntoma y angustia, ¿Pueden los legos ejercer el análisis? Y otras obras: 1925-1926. Traducción de J. L. Etcheverry y L. Wolfson. Buenos Aires: Amorrortu Ed., 1992a. v.20, p. 165-244.

FREUD, S. 33 Conferencia: la feminidad. *In*: STRACHEY, J. (ed.). **Sigmund Freud obras completas**: nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras: 1932-1936. Traducción de J. L. Etcheverry y L. Wolfson. Buenos Aires: Amorrortu Ed., 1992b. v.22, p. 104-125.

FREUD, S. El creador literario y el fantaseo. *In*: STRACHEY, J. (ed.). **Sigmund Freud obras completas**: el delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen y otras obras: 1906-1908. Traducción de J. L. Etcheverry y L. Wolfson. Buenos Aires: Amorrortu Ed., 1992c. v.9, p. 123- 136.

FREUD, S. Psicopatología de la vida cotidiana. *In*: STRACHEY, J. (ed.). **Sigmund Freud obras completas**: psicopatología de la vida cotidiana: 1901. Traducción de J. L. Etcheverry y L. Wolfson. Buenos Aires: Amorrortu Ed., 1992d. v.6, p. 1-270.

FREUD, S. La organización genital infantil. *In*: STRACHEY, J. (ed.). **Sigmund Freud obras completas**: el yo y el ello y otras obras: 1923-1925. Traducción de J. L. Etcheverry y L. Wolfson. Buenos Aires: Amorrortu Ed., 1992e. v.19, p. 141-150.

- FREUD, S. Sobre la sexualidad femenina. *In*: STRACHEY, J. (ed.). **Sigmund Freud obras completas**: el porvenir de una ilusión, el malestar en la cultura y otras obras: 1927-1931. Traducción de J. L. Etcheverry y L. Wolfson. Buenos Aires: Amorrortu Ed., 1992f. v. 21, p. 223-244.
- JELINEK, E. **Lust**. [Paris]: Ed. Jacqueline Chambon, 1991.
- JELINEK, E. **La pianista**. Traducción de Pablo Diener. Barcelona: Mondadori, 2004a.
- JELINEK, E. **Deseo**. Traducción de Carlos Fortea. Buenos Aires: Ed. Destino Grupo Planeta, 2004b.
- JELINEK, E. **À P'écart**. Conférence Nobel, 2004c. Disponible en: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25211-elfriede-jelinek-conference-nobel/>. Acceso en: 5 jun. 2018. Sin paginación.
- JELINEK, E. ; LECERF, Ch. **L'entretien**. Paris: Ed. du Seuil, 2007.
- LACAN, J. Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein. **Ornicar? Revue du Champ Freudien**, Paris, n. 34, p. 7-12, 1985.
- LACAN, J. **El seminario de Jacques Lacan**: libro 20: aún. Traducción de Diana Rabinovich, Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- LACAN, J. **El seminario de Jacques Lacan**: libro 5: las formaciones del inconsciente. Traducción de Enrie Berenguer. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- LACAN, J. Juventud de Gide o la letra y el deseo. *In*: LACAN, J.; NASIO, J. D.; SUAREZ, A. (ed.). **Escritos 2**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013. p. 703-726.
- LACAN, J. **Seminario 6**: el deseo y su interpretación. Traducción de Gerardo Arenas. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- RÉAGE, P. **Histoire D'O**: suivi du retour à Roissy. Paris: Ed. Jean-Jacques Pauvert, 2007.
- VARGAS, K. Freud y la cuestión de la prehistoria en la mujer. **Revista Estudios Sociohumanísticos**, Bucaramanga, v. 1, n. 1 p. 85-90, 2015.