

**Facultad de Psicología**  
**Trabajo Integrador Final**



**El concepto de estilo en la obra de Germán García:  
entre la literatura y el psicoanálisis**

**Modalidad:** Ensayo

**Autor:** Iossa Leandro

**Legajo:** i-5046/6

**D.N.I.:** 34.241.997

**Docente responsable:** Dra. Paola Piacenza

**Año:** 2022

**Índice**

Índice 2 Resumen y palabras clave 3 Introducción 4 La noción de estilo. Desde el Conde de Buffon a Jacques Lacan 5 Psicoanálisis y literatura. Freud y Lacan 9 Psicoanálisis y literatura. German García 14 Macedonio Fernández: indagaciones sobre el estilo por Germán García 16 Conclusiones 22 Referencias bibliográficas 24

**Resumen (y palabras clave)**

En el siguiente ensayo se aborda la noción de estilo desde el campo psicoanalítico como del campo literario. Se hace un recorrido por la relación entre psicoanálisis y literatura desde tres ópticas diferentes. En primer lugar se aborda la noción de estilo tal como ha sido reformulada por Jacques Lacan a partir de la definición de estilo propuesta por el Conde de Buffon – *el estilo es el hombre mismo*. En un segundo momento se presenta la relación entre literatura y psicoanálisis según como es abordada tanto por Sigmund Freud como por Jacques Lacan. Y en tercer lugar, se exponen los nuevos sentidos que Germán García produce en su libro sobre Macedonio Fernández, *Macedonio Fernández: la*

*escritura en objeto* (1975), a partir del uso de la noción de estilo tal como la encuentra en la enseñanza de Jacques Lacan. Esta lectura en clave psicoanalítica que realiza García constituye una intervención original en el campo de las relaciones entre el psicoanálisis y la literatura. Es una clara muestra de la apropiación del pensamiento psicoanalítico lacaniano en la Argentina y la transmisión del mismo en el ámbito nacional y latinoamericano. Este Trabajo de Integración Final pretende constituirse en un aporte a una historia del psicoanálisis en la Argentina y al estudio de sus relaciones con otros campos de la cultura. Un área de investigación fundamental para las universidades nacionales.

### **Palabras clave**

Estilo – psicoanálisis – literatura – escritura – objeto

### **Introducción**

En el presente Trabajo de Integración Final correspondiente a la carrera de Psicología se plantea como objeto de estudio el concepto de estilo y su abordaje en el borde disciplinar de la teoría literaria y el psicoanálisis. Como sabemos, Jacques Lacan (1901-1981), a lo largo de toda su obra, ha tomado conceptos de otras disciplinas y se ha encargado de reescribirlos y resignificarlos para ponerlos en juego en relación con los presupuestos, conceptos y objetos de la teoría psicoanalítica, con la misión de repensar la

praxis misma de su campo. Estas operaciones de apropiación y reformulación, no obstante, no han sido una marca solamente suya. Sigmund Freud (1856-1939) ya lo hacía en los albores del psicoanálisis. Este último tomaba conceptos prestados de la literatura, la economía, el derecho -y de la misma manera que Jacques Lacan- los utilizaba para esclarecer el campo que en aquel momento estaba fundando.

En Argentina, fue Germán García (1944-2018), escritor y psicoanalista, quien a través de su filiación al campo lacaniano, ha hecho uso de la misma operación que sus antecesores. Tomando prestada la noción de estilo, en los términos lacanianos, la pone a jugar en ese campo limítrofe entre el psicoanálisis y la literatura pero, esta vez, en dirección opuesta: del psicoanálisis a la literatura. A partir de allí, esta noción le servirá para inaugurar una nueva lectura sobre la obra de Macedonio Fernández (1874-1952) que se refleja en su libro *Macedonio Fernández: La escritura en objeto* (1975).

De esta manera, en el presente trabajo, en primer lugar, vamos a abordar el concepto de estilo, tal como fue trabajado por Jacques Lacan quien parte del aforismo de Georges Louis Leclerc (1707-1788), más conocido como el conde de Buffon, en su discurso pronunciado en la Academia Francesa el 25 de agosto de 1753: “El estilo es el hombre mismo” (Buffon, 2014, p. 338). A partir de allí, Jacques Lacan, en la recopilación de sus ensayos en *Escritos I* (2008), más específicamente en la “Obertura de sus escritos” (2008), presenta dicha noción de estilo para, más tarde modificarla y decir que, en realidad, el lugar que ocupa para el Conde de Buffon *el hombre mismo*, en su definición de estilo, lo va a ocupar la caída del objeto *a*. De esa manera podríamos arriesgar a decir que, a partir de la operación que Jacques Lacan hace con la noción de estilo tomada del Conde de Buffon, el estilo ya no es el hombre mismo, sino que el estilo es el objeto *a*.

En segundo lugar, esta primera discusión nos llevará a indagar acerca del orden mayor de la relación entre literatura y psicoanálisis. Como primer punto, la interrogaremos tal como ha sido abordada por el padre fundacional del psicoanálisis, Sigmund Freud (1856-1939). Se sabe de su devoción por la literatura en lo que compete a sus primeros años de vida. Él mismo manifestó, entre otras cosas, que aprendió el castellano para poder leer la novela escrita por Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), *Don Quijote de la Mancha* (1605). En lo que hace a su obra, innumerables son las referencias a la literatura. Pero es a partir de la *Interpretación de los sueños* (1900), que se ve de manera notoria cómo la literatura no solo está presente sino hace a la naturaleza misma de la obra de Sigmund Freud. Los clásicos como *Edipo Rey* de Sófocles (496 a.c - 406 a.c) y *Hamlet* de William Shakespeare (1564 – 1616), por ejemplo, son utilizados para dar cuenta, entre otras cosas, del complejo de Edipo y de la estructuración del aparato psíquico en los primeros años de vida de un sujeto. También autores de menor envergadura son tomados por Freud para dar cuenta de diferentes conceptos que hacen a su campo de investigación. Así, aparecen a lo largo de su obra autores como Wilhelm Jensen (1837-1911), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Fiódor Mijáilovich Dostoyevski (1821-1881), Romain Rolland (1866-1944), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), etc. Como segundo interrogante, pondremos ahora en tensión la concepción que tiene acerca de la literatura y el psicoanálisis el escritor y psicoanalista Germán García (1944-2018). A través de una serie de entrevistas publicadas en el libro *Palabras de ocasión* (César Mazza, 2018), Germán García, da cuenta de esta problemática que se enmarca en ese límite tan delgado entre el psicoanálisis y literatura. De esta manera, por ser un referente no solo para ambas disciplinas, sino para el campo

cultural argentino, nos interesa atender a su peculiar definición de la hibridación de estos dos campos de conocimiento.

Por último y en tercer lugar, vamos a ver de qué manera Germán García opera en el campo de la literatura con la noción transformada de estilo. García, de este modo, inaugura nuevos sentidos en torno a la obra de Macedonio Fernández (1874-1952) que se

verán reflejados en su libro: *Macedonio Fernández: la escritura en objeto* (1975). Nuestra hipótesis es que la lectura que Germán García hace sobre la obra de Macedonio Fernández es posible gracias a dos operaciones: la primera es la que realiza Jacques Lacan con la noción de estilo proveniente de la literatura; y la segunda es la que realiza Germán García gracias a su filiación al campo lacaniano. García va del psicoanálisis a la literatura, y de la literatura al psicoanálisis sin dejarse limitar por los rígidos límites que tanto, psicoanalistas como escritores, proponen para sus campos de operación. Se desliza por allí sin perder de vista ese sentido lúdico y criterioso para regalarnos, en más de una oportunidad, nuevas formas de pensar nuestra práctica. De esta manera y a modo de ejemplo, no pretendiendo abarcar el tema pero sí mostrarlo como uno de los puentes que permite acercar la literatura al psicoanálisis, queda planteada la siguiente pregunta que aparece como uno de los efectos del ensayo: ¿no son orientadoras, acaso, algunas nociones provenientes de la literatura que se ponen en juego en esta hibridación de los campos para pensar algunas de las problemáticas inherentes al campo psicoanalítico como lo es el fin de análisis?

En consecuencia, el tema desarrollado a lo largo del T.I.F. supone el trabajo con dos discursos fundantes del desarrollo y la historia del psicoanálisis en la Argentina. El objeto de estudio elegido para el mismo representa una ocasión propicia para abordar la interacción entre dos saberes disciplinares - literatura y psicoanálisis - que tienen mucho de que servirse uno del otro y, por lo mismo, mucho que conversar entre sí.

Por último, este cruce entre literatura y psicoanálisis, que, como hemos visto está en las bases del pensamiento de Sigmund Freud y Jacques Lacan, y que presentamos aquí en función de las ideas de Germán García, interesa a la carrera de grado de la Facultad de Psicología y a la formación de los futuros psicólogos. La apropiación por parte de Germán García de conceptos de la teoría literaria y sus modos de efectuación en la obra literaria de Macedonio Fernández es parte fundamental del desarrollo del campo psicoanalítico lacaniano, y de su consiguiente transmisión y divulgación en la universidad y campo de formación psicoanalítica. Este Trabajo Integrador Final pretende contribuir, entonces, a dar cuenta de los modos y sentido de la conformación de un campo psicoanalítico propiamente argentino (y latinoamericano).

### **La noción de estilo. Desde el Conde de Buffon a Jacques Lacan.**

Quizás sea un lugar común decir que los escritos y seminarios de Jacques Lacan (1901-1981) son eclécticos. Pero no por ello es menos cierto afirmar que el psicoanalista francés posee un bagaje cultural y una erudición verdaderamente sorprendente, de quien se considera que es - aparte de ser uno de los psicoanalistas más influyentes en la historia de movimiento psicoanalítico -, uno de los intelectuales más prolíficos e influyentes del siglo XX europeo. Un rasgo que se pretende subrayar de sus seminarios y sus escritos en relación a la temática abordada, es que a lo largo de toda su producción puede notarse cómo Lacan, incorpora conceptos venidos de otras disciplinas para luego modificarlos, subvertirlos, y, a partir de allí, esclarecer lo que a él más le interesaba, a saber: la práctica psicoanalítica.

A lo largo del desenvolvimiento de sus seminarios y escritos es notable cómo, este subviraje de conceptos y nociones traídas de otras disciplinas, es indispensable para los vuelcos que produce en la exposición de la teoría psicoanalítica. En lo que a este ensayo compete, veremos cuál y cómo fue la operación que Lacan lleva adelante a partir de la noción de estilo, extraída de un autor como es Georges Louis Leclerc, más conocido como el conde de Buffon (1707-1788).

psicoanalítico como sí del campo literario. No obstante y no siendo esta connatural al psicoanálisis, vamos a marcar brevemente algunos de los puntos más importantes que esta noción fue sufriendo a lo largo de la historia, para arribar ulteriormente, a la última modificación que sufre, y de la que, es actor fundamental el psicoanalista Jacques Lacan.

En un primer momento debemos ubicar la noción de estilo en relación a la antigüedad y más precisamente a la idea de género. En aquel entonces la idea de género era inseparable a la noción de estilo. El estilo era, en la retórica clásica, un concepto meramente instrumental e inclusive ornamental. A cada género discursivo le correspondía su medio de expresión compuesto por, el vocabulario, sintaxis, figuras y ornamento. El estilo era determinado por el género. No hay nada de personal ni de singular en el estilo, solo la adaptación del mismo al requerimiento de determinada retórica. Roland Barthes (1915 –1980) lo expone de la siguiente forma en *El grado cero de la escritura* (2011):

“poética”, en la época clásica, no designa ninguna extensión,  
ningún espesor particular del sentimiento, ninguna coherencia,  
ningún universo separado, sino solo la inflexión de una técnica  
verbal, la de “expresarse” según las reglas más bellas y, por lo  
tanto, más sociales que las de la conversación, es decir, proyectar  
fuera de un pensamiento interno que sale armado del Espíritu,  
una palabra socializada por la evidencia misma de su convención.

(Barthes, 2011, pp. 36-37)

Para que el estilo se convierta en expresión de la individualidad del *hombre* que lo anuncia, se necesitó que la lengua dejase de ser un repertorio de formas universales, adaptables a determinados géneros discursivos y pasase a ser homologable al pensamiento y por lo tanto, al *hombre mismo*. Por lo tanto, la definición que da el conde de Buffon en su *Discurso sobre el estilo* (2014), se condice naturalmente con este vuelco en la forma de concebir al estilo: “el estilo es el hombre mismo” (Buffon, 2014). Desde el punto de vista de la historia del concepto, la frase de Buffon es decisiva en tanto supone un cambio radical en la definición del contenido: se pasó del interés de los medios de expresión al hombre. Este movimiento y lo que con ello se genera, puede ser enmarcado dentro de un segundo momento denominado individualismo romántico.

En relación a estos dos momentos de la historia del concepto de estilo podemos ubicar un tercero, en el cual es Jacques Lacan quien nos da el ingreso al mismo a través de la reformulación que hizo de la noción de estilo, partiendo de la famosa definición que dio el conde de Buffon acerca del mismo. En la *Obertura de esta recopilación* (2013), Lacan toma la definición que da el conde de Buffon y la subvierte para terminar diciendo que, el estilo, no es el hombre mismo, sino que, es la caída del objeto *a*.

El conde de Buffon fue un intelectual francés del siglo XVIII que influyó con sus ideas, por ejemplo, en la enciclopedia de Denis Diderot (1713-1784), así como también, en el desarrollo del pensamiento de Jean Baptiste Lamarck (1744-1829), Georges Cuvier (1769-1832) y Charles Darwin (1809-1882) - todos ellos naturalistas. Nacido en el seno de una familia de altos funcionarios, y formado en las mejores instituciones académicas de la época, el conde de Buffon se convirtió en un intelectual propio del *Siglo de las Luces* (Fernandez y Tamaro, 2004). El clima intelectual característico de esta época, que abarca más o menos desde mediados de siglo XVIII a los primeros años del XIX, se

puede resumir en el esfuerzo por: disipar las tinieblas de la ignorancia mediante las luces de la razón y el conocimiento.

Una de las características de este clima intelectual de época que vamos a destacar brevemente es el antropocentrismo. Sucede por segunda vez que, en cierto periodo histórico, el hombre pasa a ocupar el centro de todas las reflexiones filosóficas, científicas y artísticas. La ciencia machaca contra la religión y ésta cede ante las fuerzas del progreso y la razón. Se configura a partir de aquí un nuevo mundo que vuelve a poner, como lo había hecho ya en el renacimiento, al hombre en el centro de la escena. Hay un desplazamiento de la fe puesta en Dios a la fe puesta en el hombre. La ciencia es el verdadero motor del conocimiento y de la salvación. Si Dios existe - cosa que es puesta en duda en esta época - es solo a través de, y, en la naturaleza. La naturaleza y el hombre son la expresión de la perfección. Un ejemplo de esta característica de época en donde se puede vislumbrar la resonancia que ha tenido el *hombre*, como centro de reflexión de la ciencia, la filosofía, y el arte, se puede ver en las artes pictóricas; en donde las pinturas neoclásicas como por ejemplo, *El juramento de los Horacios* (1784-85) del pintor Jacques-Louis David (1748-1825), o también *Cornelia, madre de los Gracos* (1781), del pintor Jean-François Peyron (1744-1814), dejan notar sobradas muestras de cómo el antropocentrismo se hacía eco en las producciones sociales de la época. La literatura, como un campo cercado en sí mismo, también puede entenderse en la clave de que ella es determinada por cierta producción social. Así lo explican Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895) en su libro *Escritos sobre literatura* (1971):

Podría verse entonces como el arte no puede depender de una idea previa e inmutable de la naturaleza humana, y como el propio marco de su creación y elaboración pertenece a la historia hecha por los hombres y para los hombres. (Engels y Marx, 1971, p. 5)

La literatura, como un campo cercado en sí mismo, también puede leerse en la clave de que ella es determinada por cierta producción social. Por lo tanto, la lógica de esta cosmovisión antropocéntrica puede notarse de manera nítida en las líneas del discurso que el Conde de Buffon desplegó frente a la Academia Francesa. El 25 de Agosto del año 1753 fue reconocido y nombrado por los miembros de la academia para que formara parte de ella y a modo de bienvenida en su acto inaugural, el conde de Buffon desplegó un discurso frente a sus miembros. A este discurso lo tituló: *Discurso sobre el estilo* (Buffon, 2014). Es a partir de este discurso que Jacques Lacan va a operar sobre la noción de estilo para luego subvertirla y concluir que el estilo, es el objeto *a*.

Una de las distinciones que el Conde de Buffon hace en su discurso sobre el estilo es, por un lado reconocer ciertas maneras, formas, que algunas personas tienen casi como capacidad innata, y que les sirven para persuadir a las demás: “Una entonación vehemente y patética, ademanes expresivos y frecuentes, palabras impetuosas y sonoras” (Buffon, 2014, p. 334). Solo basta con ello para poder persuadir al público y a las multitudes. Pero, por otro lado, hay otras maneras que él considera más interesantes e importantes:

Para los escogidos, de pensamiento vigoroso, de gusto delicado y sentido exquisito, que, como ustedes, Señores, toman poco en

cuenta la entonación, los ademanes y el vano sonido de las palabras, se requieren asuntos, pensamientos, razones; es preciso saberlos presentar, matizarlos, ordenarlos; no es

7

suficiente hacerse oír y atraer la mirada; es preciso influir en el alma e impresionar el corazón hablando al espíritu. El estilo no es sino el orden y el movimiento que se pone en los pensamientos. Si se los enlaza estrechamente, si se los ajusta, el estilo resultará firme, vigoroso y conciso; pero, por elegantes que sean, si se los deja sucederse lentamente y no se juntan sino merced a las palabras, el estilo será difuso, flojo y lánguido” (Buffon, 2014, p. 334).

En esta primera distinción vemos como se matizan por un lado las formas más groseras de persuasión y, por otro, las formas más sublimes siempre ligadas al pensamiento y a la razón. Son las capacidades de pensamiento innatas al *hombre* las que son susceptibles de determinar el estilo de este.

Luego nos instruye sobre lo que sería algo así como una superestructura del texto. Es decir, propone un piso, una base, que debe estar si o si en un escrito que pretenda por lo menos, ser fecundo. Ideas generales sólidas, conocimientos y experiencias en demasía, solo ello será la garantía que nos asegure que una obra adquiera su estilo. Se pregunta ¿Por qué las obras de la naturaleza son tan perfectas? (Buffon, 2014). Y la respuesta no tarda en llegar; son tan perfectas porque tienen un plan del que connaturalmente no pueden desviarse. El hombre, en cambio, a cada paso está presto a perder su rumbo. Por ello, imitando a la naturaleza, dándose un plan, un método, experiencias, meditando sobre el tema del que pretende escribir, solo así llegará a dar con su estilo. Para el Conde de Buffon, los conocimientos, los hechos y los descubrimientos, son susceptibles de perderse en el devenir de la historia. En cambio, lo único que puede ser garantía de sostenerse en la inmortalidad son las obras bien escritas. Y solo puede estar bien escrito aquello que tenga un estilo, y lo único que puede tener un estilo, para Buffon, además de la naturaleza, es el hombre mismo.

Estos son exteriores al hombre; en cambio, el estilo es el hombre mismo. El estilo no puede, pues, ni robarse ni transferirse ni alterarse; si es elevado, noble, sublime, el autor será igualmente admirado en todos los tiempos, pues solo la verdad es duradera y aun eterna (Buffon, 2014, p. 338)

El estilo es para el Conde de Buffon aquello que, siendo expresado desde el interior del hombre y por lo tanto siendo lo más singular y propio que tiene, puede sobrevivir a todos los tiempos. La posibilidad de la inmortalidad está en íntima conexión con el hallazgo de un estilo propio. Solo allí se enlazan a la perfección la naturaleza y el

hombre, siendo éste siempre el que se sirve de la magnificencia de aquella. La noción de estilo desde la óptica del conde de Buffon, que claro está es característica de toda una época determinada, queda supeditada a un trasfondo místico de subjetividad. El estilo queda íntimamente entrelazado a la idea del *hombre*; quedara reducido a la idea de expresividad.

Es aquí donde entra en escena Jacques Lacan. En la *Obertura de esta recopilación Escritos 1* (Lacan, 2008), Lacan comienza diciendo que, la frase de Buffon acerca del estilo se repite sin malicia alguna, sin ver en ello que el Hombre ya no es una

8

referencia tan segura (Lacan, 2008). Recordemos nuevamente que Buffon es hijo del clima intelectual del siglo de las luces. Una época que se caracterizó, entre otras cosas, por hacer del *hombre* la referencia principal a la hora de las reflexiones filosóficas, científicas y artísticas. ¿Es, para Jacques Lacan, la idea de hombre una referencia fundamental en lo que hace a su campo de reflexiones teóricas que es el psicoanálisis? No. El psicoanálisis - entendiéndolo como una práctica de discurso - en su ejercicio de reflexión teórica sobre el objeto de su práctica, no se ocupa del hombre, sino, del sujeto en tanto este es efecto del lenguaje, y no su causa. De ahí que Lacan nos recuerde - porque siempre se nos olvida - que el hombre ya no es una referencia tan segura para convertirlo en el centro de las reflexiones acerca de la noción de estilo. Luego, se pregunta Lacan mediando la *Obertura de esta recopilación* (2014) si, ¿no suscribiríamos a la fórmula: el estilo es el hombre, con solo prolongarla, al hombre al que nos dirigimos? (Lacan, 2008). Y de inmediato responde, “Eso sería satisfacer ese principio promovido por nosotros: que en el lenguaje, nuestro mensaje nos viene del Otro y, para anunciarlo hasta el final: bajo una forma invertida” (Lacan, 2008, pág. 21). Siguiéndolo a Lacan en ese pasaje y en lo que sigue del texto podemos decir que la fórmula: *el estilo es el hombre - al que nos dirigimos*, tampoco satisface completamente sus expectativas, aunque introduce ya de por sí una noción que cambia totalmente la forma de concebir el estilo tal como lo planteaba el conde de Buffon. Aparece la dimensión del Otro y con ello la inventiva de poner en correspondencia la noción de estilo en relación, ya no a la interioridad del hombre, sino más bien con un otro que oficia como referente y que por lo tanto permitirá un pasaje desde la idea de subjetividad a la idea de intersubjetividad.

Esa pregunta que queda abierta a mitad del texto, Lacan la retoma y la responde al final del mismo con las siguientes palabras:

Es el objeto quien responde a la pregunta sobre el estilo que planteamos de entrada. A ese lugar que designaba al hombre para Buffon, lo llamamos la caída de ese objeto, reveladora de lo que aísla, a la vez como causa del deseo en donde el sujeto se eclipsa y como sustentando al sujeto entre verdad y saber (Lacan, 2008, p. 22)

Esto es, si el estilo (o la relación entre un sujeto y la lengua y su lengua) a partir del conde de Buffon se formulaba como la inscripción de una subjetividad y la posibilidad de ser expresión en sí, por el contrario, Jacques Lacan apuesta a reconocer en el origen del estilo una relación de intersubjetividad que, dejara como saldo la posibilidad de poner en correspondencia a la lengua con el campo de la política; entendiéndolo a ésta en el sentido más llano posible, es decir, como un campo que apuesta a poner a los otros en el horizonte de las decisiones que lleva a cabo un sujeto en relación con su lengua.

Luego de plantear la correspondencia entre la noción de estilo y la intersubjetividad a partir de Lacan, podemos concluir definiendo al estilo en los siguientes términos: *el estilo es el objeto a, en tanto es su caída lo que estructura y funciona como causa del sujeto-deseante.*

Lacan arranca a la noción de estilo la certeza de su relación con el interior del hombre y la posibilidad de la expresividad, y ubica a este en correspondencia con la caída de un objeto que se juega siempre de entrada en la relación a un Otro.

## **Psicoanálisis y literatura. Freud y Lacan**

A fines de abordar esta temática, en primer lugar, nos centraremos en la relación que Sigmund Freud (1856-1939) y Jacques Lacan (1901-1981), han tenido con el campo

9

literario. Y, en segundo lugar, veremos cuál es la relación que Germán García (1944-2018), escritor y psicoanalista argentino, ha propuesto sobre dicha relación. En primer lugar, si atendemos a una evidencia fáctica, podemos ver, en las *Obras completas* (2013) de Sigmund Freud editadas por el grupo editorial Siglo veintiuno y traducidas al castellano por Luis López Ballesteros y de Torres, que de los 205 textos que en total encontramos allí, diez de ellos aluden de forma directa a la literatura: *Personajes psicopáticos en el teatro* (1905); *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen* (1906); *El poeta y los sueños diurnos* (1907); *La novela familiar del neurótico* (1908); *Sueños con temas de cuentos infantiles* (1913); *¡Grande es Diana Efesia!* (1911); *Un recuerdo infantil de Goethe en "Poesía y verdad"* (1917); *La disolución del complejo de Edipo* (1924); *Dostoyevski y el parricidio* (1927); *Premio Goethe de 1930. Carta al doctor Alfons Paquet* (1930). De la misma manera sucede con otros textos en los que la relación a la literatura no se encuentra de manera explícita en los títulos pero sí en el contenido. Ejemplo de ello son: *Lo siniestro* (1919); *La interpretación de los sueños* (1900), en donde hay una referencia directa a *Hamlet* (1599-1601) de William Shakespeare (1564-1616), o, en *El tema de la elección de un cofrecillo* (1913), en donde, de la misma manera, hay alusiones directas a obras de William Shakespeare como lo son *El mercader de Venecia* (1600), y *El rey Lear* (1604). Este gusto por la literatura lo acompaña a Freud desde la temprana infancia.

En una nota que el mismo Freud redacta a modo de agradecimiento por la traducción que Luis López Ballesteros y de Torres hizo de su obra al castellano, le cuenta que, siendo un joven estudiante y atravesado por el ferviente deseo de leer *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), había aprendido la bella lengua castellana sin maestro alguno. También, en el año 1930, Sigmund Freud recibe en vida el premio Goethe de literatura. Para entonces, Freud se había encargado en distintas oportunidades de citar al escritor alemán y se había declarado un ferviente admirador de su pensamiento, su obra, y su estilo. Otro tanto pasa con poetas como Publio Virgilio Marón (70 a.c - 19 a.c), más conocido como Virgilio, quien adquiere un lugar destacado dentro de los poetas de la antigüedad que tanto a los que Freud le profesó su admiración. El armado de la teoría psicoanalítica no prescinde del campo literario, más bien todo lo contrario. No es sin el aporte fundamental de la literatura, que Sigmund Freud ha forjado los conceptos más importantes de la teoría psicoanalítica.

En la carta número setenta y uno de la correspondencia entre Sigmund Freud y Wilhelm Fliess (1858-1928) - médico vienés y amigo de Freud en los primeros años de construcción de la teoría psicoanalítica, quien ocupa un lugar fundamental en el mal denominado autoanálisis de Freud - este le dice:

Un solo pensamiento de validez universal me ha sido dado.

También en mí he hallado el enamoramiento de la madre y los celos hacia el padre. Si esto es así, uno comprende el cautivador poder de Edipo rey, que desafía todas las objeciones que el intelecto eleva contra la premisa del oráculo, y comprende por qué el posterior drama de destino debía fracasar miserablemente. Nos rebelamos contra toda compulsión individual arbitraria [de destino], pero la saga griega captura una compulsión que cada quien reconoce porque ha registrado en su interior la existencia

10

de ella. Cada uno de los oyentes fue una vez en germen y en la fantasía un Edipo así, y ante el cumplimiento de sueño traído aquí a la realidad objetiva retrocede espantado, con todo el monto de represión {esfuerzo de desalojo y suplantación} que divorcia a su estado infantil de su estado actual. (Freud, 1986, p. 139)

Como se puede leer en la cita, Sigmund Freud, encuentra en los clásicos de la literatura universal un suelo firme donde pisar para poder dar cuenta de la subjetividad de los hombres de su época. Al igual que con los sueños - esos restos infecundos que es mejor echarlos al olvido - Freud arrebató a las disciplinas periféricas objetos con los que podrá dar cuenta de una práctica que tiene absolutamente todo de novedosa. La clínica psiquiátrica, de la cual él es un heredero, se ve totalmente convulsionada a partir de las transformaciones que sufre gracias a las operaciones que le permiten a Freud concebirla de una forma radicalmente distinta. Es apoyándose en la literatura que Freud puede leer el enamoramiento de la madre y los celos hacia el padre. No es sin haber leído la tragedia griega de Sófocles (496 a.c - 406 a.c), *Edipo rey* (430 a.c), que puede, en un segundo momento, leer en sí mismo y por lo tanto en todos los hombres las complejas relaciones amorosas entre la madre y el hijo, y el padre y el hijo. Lo que conocemos como el complejo de Edipo y, que aparece en muchos pasajes de los ensayos de Sigmund Freud, parte de una lectura del inconsciente en clave literaria. Esta idea tomada de *Edipo rey*, y que aparece en esta carta en cuyo momento se corresponde con los inicios del psicoanálisis, más tarde es retomada en diferentes momentos de la obra de Freud hasta aparecer en su máximo esplendor en el texto *La disolución del complejo de Edipo* (1924). En este texto, el concepto de complejo de Edipo es llevado hasta su máximo desarrollo por Sigmund Freud.

De la misma manera que se hace alusión a la tragedia de Edipo rey para dar cuenta de lo que él encontraba en sí mismo y en cada uno de sus pacientes, se refiere allí a otro de los clásicos de la literatura universal: *Hamlet* (1599/1601) de William Shakespeare (1564-1616). Siguiendo la misma línea de reflexión sobre *Edipo rey* plantea en este caso:

Fugazmente se me ha pasado por la cabeza que lo mismo podría

estar también en el fundamento de Hamlet. No me refiero al propósito consciente de Shakespeare; así: lo inconsciente dentro de él comprendió lo inconsciente del héroe. ¿De qué manera justifica el histérico Hamlet su sentencia: «Así es como la conciencia (moral) hace de todos nosotros unos cobardes», de qué manera explica su vacilación en vengar al padre matando a su tío ese mismo Hamlet que sin reparo alguno envía a sus cortesanos a la muerte y asesina sin ningún escrúpulo a Laertes?.

No podría explicarlo mejor que por la tortura que le depara el oscuro recuerdo de haber meditado la misma fechoría contra el

11

padre por pasión hacia la madre. Su conciencia es su conciencia de culpa inconsciente. (Freud, 1986, p. 137)

Entonces, estos dos clásicos de la literatura universal son la base desde donde Sigmund Freud encuentra los cimientos para construir el concepto clave de la teoría psicoanalítica. A partir del complejo de Edipo como noción central de la teoría, es que luego nacerán las diferentes lecturas que se hacen del mismo, y las diferentes escuelas psicoanalíticas que han derivado de ello, como lo son, por ejemplo, la escuela psicoanalítica inglesa y las teorías que se han separado del psicoanálisis como la de Alfred Adler (1870-1937) y la de Carl Gustav Jung (1875-1961).

Sigmund Freud encuentra en la tragedia como forma literaria un lugar donde poner en tensión al sujeto – trágico - con una palabra que le viene desde un lugar desconocido. Esa palabra que le susurra al oído es más fácil de ser oída para aquel que no está atravesado por ella, que para el sujeto mismo. Es una palabra que comanda, en silencio, la vida del sujeto cual si fuese un oráculo no de los dioses, sino del inconsciente. De la misma manera que Edipo se ve llevado a realizar en un acto trágico, la palabra que lo atraviesa, el sujeto (después de Freud) tiene idéntico destino. Todos somos en potencia, después de Freud, un germen de Edipo rey.

De la misma manera que el complejo de Edipo atraviesa enteramente toda la obra de Freud, hay algunas nociones que se repiten de forma permanente en los textos psicoanalíticos y que resuenan de manera directa en el campo literario. La idea de escena por ejemplo, tomada del teatro, ha sido también dentro del psicoanálisis una de las ideas que ha dado lugar al concepto quizás más importante del campo, como lo es el concepto de inconsciente. En *La interpretación de los sueños (1900)* Freud hace una comparación entre el inconsciente- como lugar-, y la otra escena. Es en esa otra escena en la que transcurren un sin fin de personajes, diálogos, palabras, monólogos, escenografías, vestuarios, imágenes, etc., en la cual habita esa palabra que clama y que necesita ser oída. Del mismo modo, el concepto de fantasía, concepto aledaño al de sueño, cumple tanto para la literatura como para el psicoanálisis un lugar central. ¿Podemos acaso pensar qué sería de un escritor sin la fantasía? Sigmund Freud, por su parte, llega a hacer depender la noción de neurosis de la noción de fantasía. En la correspondencia con Wilhelm Fliess, en la carta número sesenta y nueve del año 1897, Freud escribe la

famosa frase: “Ya no creo en mi neurótica” (Freud, 2015, p. 137 ). Es en este preciso momento que el psicoanálisis pega un viraje de ciento ochenta grados ya que Freud, hace depender de la noción de fantasía todo el devenir sintomático en la vida de un sujeto.

En lo que concierne a Jacques Lacan, debemos reconocer en primer lugar la importancia que tenía para él el desarrollo de otras disciplinas aledañas al psicoanálisis; tal es el caso de la lingüística. En la clase dos del seminario XI, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), señala que no está al margen de aquel momento histórico de formación de una ciencia como lo es la Lingüística. Una ciencia que, asevera, es preciso calificar de humana pero que no es justo anexar dentro de la psicología. Es de la lingüística que Lacan toma el concepto de estructura - o más precisamente, la idea de un juego combinatorio que opera de manera pre subjetiva - para caracterizar al inconsciente (Lacan, 2015). Para Lacan, a diferencia de Freud, “El inconsciente está estructurado como un lenguaje” (Lacan, 2015, p. 28). Para aclarar esta diferencia respecto de Freud Lacan le dedica gran parte del seminario XI y en especial la clase número dos titulada *El inconsciente freudiano y el nuestro*. A la altura de este seminario, Lacan se encuentra ante un nuevo auditorio compuesto no solo por analistas, y en una situación institucional algo problemática. Para aquel entonces, año 1964, ha sido excomulgado de la IPA y ha decidido seguir con su enseñanza por fuera de dicha institución, creando para ello una nueva escuela psicoanalítica: la escuela freudiana de París. Todo el esfuerzo de Lacan a partir del seminario XI, se concentra en tratar de reponer sobre el centro de la teoría psicoanalítica los conceptos fundamentales que,

12

según él, fueron desdeñados por la segunda y tercera generación de analistas después de Freud. Aquellas condiciones le son propicias para dar nuevas definiciones de algunos conceptos fundamentales que tendrán gran consecuencia en el devenir de la teoría psicoanalítica. A partir de aquí, el concepto de inconsciente que propone Jacques Lacan, tomará una fuerza incalculable y quedará ligado para siempre a la estructura del lenguaje. Ahí donde Freud nos habla de la etiología de las neurosis y trata siempre de encontrar su causa primera, Lacan, llevando más lejos los postulados freudianos, arriesga: “Ahora, a estas alturas, en mi época, estoy ciertamente en posición de introducir en el dominio de la causa la ley del significante (...)” (Lacan, 2015, pág 31) Que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, quiere decir que el sujeto está determinado de antemano por una estructura, gracias a la cual podrá ser receptor de un orden que Lacan llamará simbólico. El significante se anida en el cuerpo del sujeto gracias a una estructura que lo preexiste y sin la cual no podrá advenir como tal. Dice Lacan al comienzo de esta segunda clase:

Sé que algunos de ustedes se inician en mi enseñanza. Lo hacen mediante escritos ya obsoletos. Quisiera que sepan que una de las coordenadas indispensables para apreciar el sentido de esta primera enseñanza ha de encontrarse en lo siguiente: desde donde están situados no pueden imaginar qué grado de desdén, o simplemente de desconocimiento para con su instrumento pueden llegar a tener los analistas. Sepan que, durante años, dedique todos mis esfuerzos a revalorizar ante ellos este instrumento, *la palabra*, para devolverle su dignidad, y lograr que no fuese

siempre, para ellos, algo de antemano desvalorizado que los obligase a poner los ojos más allá, para encontrarle su garante.

(Lacan, 2015, p. 26)

Al igual que en el campo literario, no hay un más allá de la palabra para Jacques Lacan. El inconsciente no habita en las profundidades cual si fuese una cosa recóndita y escondida que habría que desenmarañar. El inconsciente, en tanto está estructurado como un lenguaje, nos permite hallarlo en la superficie misma de las palabras y no en un supuesto y siempre místico detrás. Lacan tiene, a diferencia de Freud, toda una ciencia en formación como lo es la lingüística para pensar las consecuencias de la práctica psicoanalítica, y se sirve de ella para ir más allá.

Lo que causa al sujeto no es una causa primera, como se lo piensa, por ejemplo, en la religión o en la genética. La acusación del sujeto, entendida desde el campo del psicoanálisis, se da vía su alienación al significante. De esto, Lacan deduce que solo en esta alienación el significante encuentra su sentido, pero, apoyado en un sin-sentido que es consustancial a dicha estructura. A partir de este reconocimiento de sin-sentido estructural que tiene la estructura significante y que nos determina en tanto sujeto, es que podemos hacer algo con eso. Y una de las formas de responder ante la pregunta, ¿y qué podemos hacer con ello?, es, armar una ficción.

Hay otro punto en el que Lacan se diferencia con respecto a Sigmund Freud y la relación que este tiene con la literatura. Según Lacan, Sigmund Freud ha hecho de la relación del psicoanálisis y la literatura un método de aplicación por parte de este para

13

con aquella. Son muchos los pasajes de la obra de Freud donde se puede leer este tipo de operación, en donde el psicoanálisis se convierte en un método de interpretación de diferentes artistas, como también de sus obras. Tal es el caso de *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci (1910)*, en donde Freud llega incluso a comparar el trabajo del analista con el de una especie de detective de obras de arte. Jacques Lacan por su parte se separa de este rasgo freudiano de hacer psicoanálisis aplicado, y encara su relación con la literatura de un modo diferente. Lacan tiene otra perspectiva sobre el campo de las artes en general y ello le permite otro tipo de relación con dicho campo, atreviéndose a jugar constantemente con la idea de servirse de ellas para ensanchar la teoría y la praxis del psicoanálisis. Recordemos que en el seminario VI titulado *El deseo y su interpretación* dictado entre los años 1958 y 1959, Lacan le dedica las seis primeras clases a *Hamlet* a fines de hacer un análisis de la tragedia del deseo en Hamlet y no, utilizar la obra de teatro como otra oportunidad para leer alguna cuestión psicopatológica y, hacer psicoanálisis aplicado a la literatura. Lacan hace que *Hamlet* nos enseñe acerca de la estructuración del sujeto deseante que se constituye mediante la operatoria necesaria del duelo. Posteriormente al seminario VI, vuelve a retomar la tragedia de *Hamlet* para ponerla en juego en el seminario X titulado *La angustia (1962/1963)*, y volver así, a trabajar el duelo y su relación particular al deseo. Pero esta vez, mediante el estatuto problemático de una identificación que, no pudiendo ser reducida al registro imaginario, va a ser vinculada al registro de lo real mediante la relación de ésta con objeto "a". Este es solo un ejemplo sumado a la operatoria presentada en el primer apartado del ensayo – Lacan y la noción de estilo en el Conde de Buffon-, de cómo Jacques Lacan se vinculaba con el campo de la literatura diferenciándose de Sigmund Freud. Pero quizá su ejemplo paradigmático es cómo ha trabajado en el último período de sus seminarios, más precisamente en el seminario XXIII titulado *El sinthome (1975/1976)*, al escritor irlandés James Joyce (1882-1941). Partiendo de la lectura de la novela *Ulises (1922)*, Lacan ha extraído consecuencias significativas para toda una nueva forma de pensar la cuestión del sujeto

en el psicoanálisis. Su lectura – realizada con la ayuda de especialistas en el *Ulises* – reformula la concepción que ha tenido a lo largo de su obra de los registros de lo simbólico, lo imaginario, y lo real, para dar lugar a la noción de nudo borromeo, y sinthome. A partir de allí, va a decir que estos tres registros se anudarían de manera borromeica para dar lugar a una nueva concepción del sujeto, marcando quizás, lo que sería el fin de la psicopatología. Es así como, según esta lógica todos estaríamos dispuestos a la locura. La nueva pregunta que Lacan hace al respecto es ¿si todos tenemos las condiciones para vivir en medio de la locura, ya que la palabra nos es impuesta desde un campo ajeno, qué sucede para que la gran mayoría no se vea llevada mediante la inercia a dicho estado? En caso de que estos tres registros no se encuentren bien anudados, como es el caso de James Joyce, vendría a ocupar su lugar un cuarto nudo, el sinthome. Este funcionará como aquel que va a sostener, corregir, o estabilizar el mal anudamiento de los otros tres. Lacan deduce la función de la escritura en Joyce, como aquella a partir de la cual el escritor puede hacer algo mejor con su locura más que resbalar sobre ella. En resumidas cuentas, la conclusión de Lacan es que, la escritura para James Joyce viene a funcionar como ese cuarto nudo que estabiliza a los otros tres.

### **Psicoanálisis y literatura - Germán García**

Así como Lacan se convierte en el receptor de una tradición psicoanalítica y la renueva, en nuestro país es Germán García (1944-2018), escritor y psicoanalista quien, recupera la operación que realiza Jacques Lacan con la literatura y la pone a jugar en el campo literario argentino con algunos de sus escritores más paradigmáticos.

En el archivo virtual de la Fundación Descartes, institución de la cual el propio Germán García fue fundador y presidente hasta el día de su muerte, podemos rastrear algunos datos de la vida del psicoanalista y escritor. García nació en Junín, provincia de Buenos Aires, en el año 1944 donde pasó su infancia y parte de la adolescencia. A los 16 años decide emigrar a la ciudad de Buenos Aires y es allí que comienza a formar parte de

14

un clima intelectual y cultural propio de la época. En el año 1968 escribe su primera novela *Nanina*, la cual fue prohibida durante la dictadura de Onganía. Esa novela dio pie a otras que vendrían posteriormente convirtiendo a Germán García en un escritor reconocido en el campo literario argentino. Sus otras novelas fueron: *Cancha rayada* (1969); *La vía regia* (1975); *Perdido* (1984); *Parte de la fuga* (1999); *La fortuna* (2004); y *Miserere* (2016). En 1973 funda la Revista Literal junto a Osvaldo Lamborghini (1940-1985) y Luis Gusmán (1944). Entre sus libros de ensayo que cuentan más de una veintena, algunos de los más importantes han sido: *La entrada del psicoanálisis en la Argentina* (1978); *La otra psicopatología* (1978); *Psicoanálisis, política del síntoma* (1980); *Psicoanálisis, dicho de otra manera* (1982); *Gombrowicz, el estilo y la heráldica* (1993); y *Macedonio Fernández: la escritura en objeto* (1975).

En cuanto al psicoanálisis, García se formó junto a Oscar Masotta (1930 – 1979), y fue uno de los fundadores de la Escuela Freudiana de Buenos Aires creada en el año 1974. En el año 1976, con el golpe de estado cívico-militar, Germán García emigró a Barcelona donde vivió durante seis años. A su regreso creó la fundación Descartes de la cual fue su director hasta su fallecimiento. Esta era una institución dedicada a la investigación del psicoanálisis y su relación con otras disciplinas. También ha sido presidente del consejo de la E.O.L (Escuela de la Orientación Lacaniana) y del consejo editorial de su revista Lacaniana de psicoanálisis

Antes de entrar de lleno en la operación que hace Germán García con la obra de Macedonio Fernández (1874-1952), y que se refleja en su libro *Macedonio Fernández: la escritura en objeto* (1975), parece necesario realizar una breve síntesis acerca de su posición respecto de la relación entre el psicoanálisis y la literatura. En una entrevista que

fue publicada en el diario La voz del interior, de Córdoba capital, el 14 de septiembre de 1980, García sostiene que escribir psicoanálisis no es lo opuesto a escribir literatura. Y que el efecto literario se puede encontrar tanto en un texto psicoanalítico como en uno que supuestamente perseguiría dicho efecto. Algunos textos de Sigmund Freud (1856-1939), dice García, son ejemplo perfecto de ese logro y, de la misma manera, lo literario, podría no encontrarse en ninguno de los dos.

Por otro lado, German García reúne a la práctica del psicoanálisis y a la práctica de la literatura bajo un mismo campo: el campo del ocio (Mazza César, 2018). ¿Por qué ubica ambas prácticas en ese lugar? Podemos decir que como ninguna de las dos son necesarias para el normal desenvolvimiento de la vida cotidiana y el mantenimiento del buen orden del mundo, entrarían perfecto dentro de este campo que las cobijaría como prácticas que no sirven para nada. Si nos remitimos a la primera definición que nos da el diccionario sobre la palabra ocio, nos encontramos con que es el tiempo libre o el descanso de las ocupaciones habituales que tiene una persona en su vida cotidiana. Si nos guiamos por los ideales normativizantes y de productividad de nuestra época, ni el psicoanálisis ni la literatura son funcionales a dichos ideales a no ser que, el psicoanálisis sea reducido a una terapéutica -a una rama de aquella psicología que lo quiere libre del verdadero valor subversivo que lo caracteriza- y desligado así de su espíritu vigoroso y convertido en un capítulo más de entre los tantos que conforman la historia de la psicología, podría excluirse del campo del ocio e incluirse quizás, en un campo que sea condescendiente con los ideales de esta época. Pero, de esta manera, podríamos preguntarnos si aquello sería o no psicoanálisis. Quizás pase lo mismo con la literatura: cuando se ve llamada por el alud pedagogizante de los maestros de escuela -no-todos-, y los políticos -todos-, proponiéndola siempre como una panacea que vendría a derrocar todos los males del mundo bárbaro. Esa literatura *de copetín*, estaría lejos de ser una literatura que, como dice Ricardo Piglia (1941-2017) en su libro *Crítica y ficción* (1986), complejice la vida.

En ambos casos, tanto el psicoanálisis como la literatura, no pasarían de ser meros objetos de consumo con la promesa de, por un lado, cultivar una buena salud mental, y, por el otro, representar un objeto de distinción social. En cambio si incluimos a estas dos disciplinas dentro del campo del ocio como propone Germán García, las

15

podemos pensar como órdenes del saber totalmente prescindibles de los ideales de normalidad y productividad.

Por su parte, Ricardo Piglia – escritor y crítico literario argentino –, quien fuera amigo íntimo de Germán García, responde, en una entrevista que le realiza Mónica López Ocón que fue publicada en el diario *Tiempo Argentino* el 24 de abril de 1984, a la pregunta sobre cuál es la especificidad de la ficción, diciéndonos que, es la relación específica con la verdad. ¿No es esa la clave en la cual tanto Sigmund Freud como Jacques Lacan leen la estructura psíquica del sujeto que compete al psicoanálisis? ¿No somos después de Sigmund Freud personajes de ficción, como lo fueron Edipo Rey y Hamlet? ¿No es, acaso, el sujeto entendido como efecto de la palabra, como lo entienden el psicoanálisis y la literatura? El sujeto tanto para el psicoanálisis como para la literatura es efecto y no, causa, del lenguaje. En la misma entrevista, Ricardo Piglia contesta en sintonía con lo planteado: “¿no es el psicoanálisis una gran ficción? una ficción hecha de sueños, de recuerdos, de pistas (...)” (Piglia, 2017, p. 10).

Ficción, lenguaje y verdad. Lo literario es entendido como un efecto que puede ser pasible de encontrarse como no, pero de ninguna manera es entendido como una sustancia. La literatura es una marca que se deja – sobre una superficie –, que se regala a otros. La literatura se hace en el momento mismo de su experiencia y el efecto literario se logra cuando el yo se borra y aparece el sujeto, que se pierde a su vez, en la escritura

misma. La literatura conserva el carácter lúdico propio del campo del ocio. A contrapelo de los ideales de productividad y utilidad, esta se funda como tal en una praxis que lejos se encuentra de la seriedad, y de las normas pequeño-burguesas. Algo similar escribió Sigmund Freud acerca del teatro en *El poeta y los sueños diurnos* (1907-1908), donde declara que, en el adulto, el juego infantil no ha desaparecido sino que se ha convertido en una actividad artística dirigida ahora a los espectadores adultos. Hay allí transformación de una actividad por otra. La literatura mantiene el mismo carácter lúdico: jugar con las palabras, combinarlas, disponerlas, desecharlas, modificarlas, desconocerlas, romperlas, inventarlas. Se puede decir que, de la misma forma un analizante, quizás, juega con sus palabras para saber qué lengua lo habita.

### **Macedonio Fernández: indagaciones sobre el estilo por Germán García**

¿Por qué escribir un libro sobre Macedonio Fernández teniendo como claves de lectura de su obra una afirmación de Jacques Lacan sobre el estilo? Como podemos imaginar, Macedonio Fernández (1874-1952) no ha sido el único escritor que interesó especialmente a Germán García, pero sí podemos afirmar que fue uno de los pocos escritores sobre los que García se decidió a escribir un libro monográfico. En *La virtud indicativa, psicoanálisis y literatura* (García, 2003) Germán García ubica a Macedonio Fernández como un escritor enigma, y lo equipara, por ejemplo, a James Joyce (1882-1941) y a Stephane Mallarme (1842-1898). Son escritores, observa, alrededor de los cuales podemos reunirnos y debatir. Son aquellos que han vivido de manera equívoca y enigmática en relación a los tiempos de su época (García, 2003).

Para escribir su libro *Macedonio Fernández: la escritura en objeto* (1975), Germán García se deja guiar por la operación que Jacques Lacan hace de la noción de estilo, la cual está planteada en el primer apartado del ensayo. Escribe García en el prólogo:

De 1970 a 1974 escribí este libro, que publiqué por primera vez en 1975. El hilo rojo de mi lectura era una afirmación de Jacques Lacan sobre el estilo (...) La afirmación de Lacan era una respuesta a Paolo Caruso, publicada en 1969 por la editorial U.Mursia, de Milán. (García, 2000, p.11)

16

La respuesta que da Jacques Lacan a Paolo Caruso en las conversaciones, es literalmente la siguiente:

Es indispensable destacar que en las líneas que abren mi colección de escritos, empiezo por hablar de estilo, utilizando el slogan de «el estilo es el hombre». Es evidente que no puedo contentarme con esta fórmula, que se ha convertido en un lugar común apenas ha sido inventada. Referida a un determinado contexto de Buffon adquiere un sentido distinto. En aquel breve texto preliminar ya doy una indicación elíptica de lo que quiere decir «función del estilo jadico», estilo que precisa de la relación

de toda estructuración del sujeto en torno a determinado objeto, que después es lo que se pierde subjetivamente en la operación, por el hecho mismo de la aparición del significante. A este objeto que se pierde lo llamó objeto a minúscula (...) En cierto modo, este objeto esencialmente es un objeto perdido. Y no sólo mi estilo en particular, sino todos los estilos que se han manifestado en el curso de la historia con la etiqueta de un determinado manierismo – como lo ha teorizado de una manera eminente Góngora, por ejemplo –son una manera de recoger este objeto, en cuanto estructura al sujeto que lo motiva y lo justifica. Naturalmente, en el plano literario, esto exigiría unos desarrollos enormes que nadie ha intentado todavía. (Lacan, 1969, pp. 1-,3)

El estilo, según la definición que da Jacques Lacan, parece ser inseparable del objeto a en tanto la naturaleza de este es, ser un objeto perdido. Por lo tanto, si seguimos la lectura y la lógica de su enseñanza desplegada en sus seminarios y sus escritos, podemos afirmar que el estilo es inseparable del objeto a como así también de la noción de duelo. Sin el trabajo del duelo no hay pérdida de objeto. Por más que el objeto se presente como imposible, – tal como lo explica Lacan en relación al caso de Hamlet y Ofelia en el seminario VI -, si a este hecho no se le suma la operatoria estructurante del duelo, no habrá como resultado un objeto que advenga como perdido. El duelo entonces, según Lacan –no así en Freud-, es una operación estructurante del sujeto, en tanto deseante, y no el mecanismo diferencial de alguna psicopatología.

Entonces, si el estilo para Lacan es el objeto a en tanto objeto perdido, es porque esa pérdida de objeto también es condición necesaria para el re-hallazgo del mismo. Este intento por recogerlo es, como lo señala Lacan, condición del sujeto deseante. A partir de este punto, podemos arriesgarnos a decir que el estilo es inseparable del sujeto.

Germán García nos sugiere que un suceso signa la vida de Macedonio Fernández: la muerte de su mujer (Elena), madre de sus hijos y la única mujer con la que

17

convivió en su adultez. Esta muerte se viene a sumar a otra muerte, la de su padre, ocurrida cuando Macedonio Fernández era un niño. “Antes el humorista, el especulador metafísico. Después – de la muerte de Elena -- un poeta sombrío y un escritor que presencia la vida como la alegoría de una ausencia” (García, 200, p. 15). Macedonio Fernández en su novela, *Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)* (2014), lo narra de la siguiente manera:

El autor conoció a Deunamor durante muchos años, tratándolo continuadamente, y noto que a partir del deceso de su esposa, a quien aparecía amando inmensamente, algún matiz inaprensible casi en su conducta y en sus expresiones se había alterado de

una manera inquietante aunque indefinida” (Fernández, 2014, p.

62)

La vida de Macedonio Fernández se convierte en una alegoría. En la novela citada recientemente, el autor, le da una imagen soporte a la muerte de su mujer y la llama Elena Bellamuerte. La mujer y la muerte forman parte de esa alegoría en la que se ha convertido la vida del escritor. Aquella alegoría fantasmática que dominaba su vida entera, como puede notarse en su novela *Museo de la novela de la eterna* (1967) pierde peso gracias a lo que la escritura es para Macedonio Fernández. Para él, la escritura es la posibilidad de crear ese vacío que se encontraba obstaculizado por la alegoría fantasmática que dominaba toda su vida. La escritura como tal, es la que puede producir la pérdida, la que puede transmutar el estatuto de ese objeto imposible en objeto perdido; “quien escribe a causa de una pérdida produce el vacío” (García, 2003, p. 22).

La operación de Jacques Lacan con respecto a la noción de estilo tal como lo definía el conde de Buffon, nos permite arrancar al estilo del pastiche de la subjetividad. El estilo, en Buffon, aparece como la posibilidad de expresión de un interior que busca a toda costa un afuera donde mostrarse. Con Lacan, la idea de un interior y de su expresión correspondiente queda totalmente fuera de juego. El estilo, a partir de ahora, estará en relación a la caída de un objeto que se encuentra siempre en relación al campo del Otro. La idea de subjetividad da paso, ahora, a la de intersubjetividad – si es que podemos decirlo así, ya que sabemos que en el seminario *La transferencia* (1960-1961), Lacan da otro salto en el desenvolvimiento de su teoría y hecha por tierra la idea de intersubjetividad, dando paso a la idea de inmisión de otredad.

A partir de aquí, siguiendo la clave de lectura que propone Germán García, el lenguaje deja de ser medio de expresión de una interioridad y pasa a ser, en Macedonio Fernández como en el estilo barroco, un fin en sí mismo. Más que en ningún otro estilo el lenguaje asume la función de objeto, es decir, se desprende de la función social necesaria del lenguaje como medio de comunicación y pasa a ocupar el lugar de un objeto en tanto tal. A partir de aquí, Germán García propone en su libro *Macedonio Fernández: la escritura en objeto* (1975), pensar a la ética de la literatura como diferente de cualquier otra ética. Paola Piacenza lo señala en su artículo titulado *Apropiaciones de la noción de estilo en el ensayo argentino contemporáneo* (2002), publicado en la sexta edición de la *Revista Virtualia* de la EOL. Plantea allí algunas hipótesis sobre esas éticas - el uso que hacen del lenguaje - a las que contraponen la ética del lenguaje en la literatura: “en contradicción con cualquier otra ética (política, económica, moral) en tanto en cualquier otro orden significativo - distinto del literario - el lenguaje es vehículo de intercambio de información; es vínculo comunicante” (Piacenza, 2002).

Este rasgo que caracteriza al lenguaje entendido desde esta ética, como fin en sí mismo, lo podemos encontrar en la obra de Macedonio Fernández en lo que García llama la sustitución de la obra por la realidad (García, 1975). La subordinación del lenguaje a

18

sus fantasías es una de las características que marca su estilo. El estilo no aparece en él como algo compuesto, definido, pensado, que pueda confundirse con una ordenación sintáctica más o menos estética, sino más bien, es un efecto del despliegue y uso que Macedonio hace de la lengua. Escribe Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* (1953) acerca de la bifurcación entre el estilo y una supuesta decisión consciente acerca de la elección del mismo:

el horizonte de la lengua y la verticalidad del estilo dibujan pues,

para el escritor, una naturaleza, ya que no elige ni el uno ni el otro

(...) Indiferente y transparente a la sociedad, caminar cerrado de la persona, no es de ningún modo el producto de una elección, de una reflexión sobre la Literatura. Es la parte privada del ritual, se eleva a partir de las profundidades míticas del escritor y se despliega fuera de su responsabilidad. (Barthes, 1997, p. 3)

No hay nada detrás, nada oculto, ninguna significación eclipsada. Es el juego mismo de los significantes como elementos del sistema de una lengua diferente a la lengua materna lo que hace al estilo de Macedonio Fernández:

lo que hace la literatura en la lengua es más manifiesto: como dice Proust, traza en ella precisamente una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua, una disminución de esa lengua mayor, un delirio que se impone, una línea mágica que escapa del sistema dominante (..) Así, la literatura presenta ya dos aspectos, en la medida en que lleva a cabo una descomposición o una destrucción de la lengua materna, pero también la invención de una nueva lengua dentro de la lengua mediante la creación de sintaxis. «La única manera de defender la lengua es atacarla... Cada escritor está obligado a hacerse su propia lengua.... (Deleuze, 1996, p. 11)

La escritura de Macedonio Fernández puede inscribirse en cierta tradición barroca. Crispación sintáctica, condensación, y la fragmentada manera de organizar la fragmentación conducen a la ilegibilidad de sus textos y, por lo tanto, a su abandono. (García, 2000). Su estilo, esa lengua inventada por el escritor que se diferencia radicalmente de la lengua materna le permite como bien diría en una nota a pie de página de su novela *Museo de la novela de la eterna* (1967), haciendo hablar al personaje del presidente de esta novela

Una curación, por la Acción sin Objeto, de un estado de depresión y desorientación del hombre que la ideó (...) Por lo demás, a mi incrédulo y listo lector lo satisfaré confesando que el capítulo es simplemente la obra de un autor en agotamiento, que no da más. (Fernández, 2014, p. 207)

Gilles Deleuze (1925-1995), en su texto *La literatura y la vida* (1996) nos orienta sobre la relación del escritor con aquello que escribe, y, por lo tanto, con la vida. Sostiene Deleuze que “Igualmente, el escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo (...) La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta” (Deleuze, 1996, pp. 8-, 9). Nada más apropiado para Macedonio Fernández y su novela *Museo de la novela de la eterna* (1967), en donde literalmente inventa un pueblo.

El estilo, según Roland Barthes, siempre tiene algo en bruto. Es una forma sin objetivo, es el producto mismo de un empuje y no una intención guiada hacia una forma determinada de escritura. La escritura de Macedonio Fernández, su sintaxis, tiene las características del estilo barroco de acuerdo con la definición que da Severo Sarduy (1937-1993) en *Ensayos generales sobre el barroco* (1987):

el lenguaje barroco, reelaborado por el doble trabajo elidente,  
adquiere - como el del delirio - suma calidad de superficie  
metálica, espejeante, sin reverso aparente, en que los  
significantes, a tal punto ha sido reprimida su economía  
semántica, parecen reflejarse en sí mismos, referirse a sí mismos,  
degradarse en signos vacíos; las metáforas, precisamente porque  
se encuentran en su espacio propio, que es el del desciframiento  
simbólico - resorte también del síntoma - pierden su relación  
metafórica. (Sarduy, 1987, p. 191)

La operación que realiza Germán García sobre la obra de Macedonio Fernández ubicando a la escritura como objeto, está directamente relacionada con lo que anteriormente mencionamos como ética de la literatura; donde el lenguaje es tomado como un fin en sí mismo y no como un medio de comunicación. Paola Piacenza nuevamente señala el gesto de Germán García que funciona como una clave indispensable para leer los sentidos producidos en *Macedonio Fernández: la escritura en objeto* (1975), subrayando que, “García ensaya correspondencias entre el estilo, como “objeto perdido” para Lacan y la teoría de la nada en Macedonio conjeturando en el límite entre una teoría del lenguaje, el psicoanálisis y la literatura” (Piacenza, 2002).

La filiación lacaniana y su postura crítica en relación a cierta concepción de la literatura le permiten a Germán García ir más allá de algunos límites. Al igual que Jacques Lacan, García no hace psicoanálisis aplicado sino que, con su libro *Macedonio Fernández: la escritura en objeto* (1975) se propone producir un texto sobre lo escrito de Macedonio Fernández, apoyándose en una intertextualidad que le permitirá desplegar nuevas significaciones. Estas significaciones que despliega gracias a la noción de estilo

tomada de Lacan, no existían de manera oculta en la obra de Macedonio Fernández, en la forma de un metalenguaje, sino que, German García las inventó.

Lo que produce Germán García en este texto, o mejor dicho lo que nos ofrece, es la posibilidad de ingresar al mismo más allá de la siempre confiada y segura sensación de comprensión o legibilidad. García despliega en su libro el gesto de la obra de Macedonio

Fernández casi como si fuera un laboratorio del lenguaje, como una experiencia en carne viva de un escritor que encuentra en esta experiencia de escritura la posibilidad de perder lo perdido; de inscribirlo mediante la letra. Sabe que la lectura de los textos de macedonio exigen mucho más que una lectura apacible y debe poner algo de su parte para la invención de esos nuevos sentidos. Germán García encuentra en el estilo de Macedonio Fernández la posibilidad de leer en su escritura el producto de esa contorsión del lenguaje que se manifiesta mediante el gesto barroco por excelencia, a saber, esa significación que parece no remitir a nada, esa significación vacía. A partir de esa *nadería* que caracteriza su escritura, puede notarse en Macedonio Fernández el despliegue y el uso del lenguaje como objeto. Macedonio Fernández no elige su estilo, se le impone. Y Germán García ingresa allí, con la noción de estilo tomada de Jacques Lacan, en esa zona limítrofe entre el psicoanálisis y la literatura que parece ser de nadie y de todos a la vez, para proponer desde su posición deseante, nuevos sentidos de la obra de un autor que se inventó una segunda lengua para ponerle coto a aquella alegoría fantasmática que había convertido su vida entera en una fantasmagoría sin salida.

## **Conclusiones**

La zona limítrofe entre el campo de la literatura y el del psicoanálisis es un lugar de

invitación abierta y constante. Hay quienes lo desdeñan, tanto de parte de escritores para con el psicoanálisis considerándolo como una práctica un tanto frívola, y también de parte de psicoanalistas para con el campo literario, al cual tildan de tener poca importancia como para poder tomar de allí nociones que sirvan para esclarecer vaya a saber qué cuestión clínica. Pero, también es cierto que hay quienes han jugado en este campo cartas interesantes, y tal es el caso de Germán García. Ricardo Piglia nos sugiere en su libro *Crítica y ficción* (2017), “¿no es el psicoanálisis una gran ficción? Una ficción hecha de sueños, de recuerdos, de citas que ha terminado por producir una suerte de bovarismo clínico” (Piglia, 2017, pág 10).

En el primer apartado se rescata un gesto que caracteriza a Jacques Lacan a lo largo de todos sus seminarios y escritos. Lacan ha tomado a lo largo de su enseñanza diversos conceptos venidos de otras disciplinas para luego subvertirlos, transformarlos, enriquecerlos y así ponerlos a jugar en el campo psicoanalítico. En el primer apartado del ensayo se puede notar lo que ha hecho con la noción de estilo tal como la formulaba el Conde de Buffon, quien decía que el estilo era el hombre mismo (Buffon, 2014). A partir de ahí, Lacan realiza un viraje y concede a tal noción otra referencia, definiendo al estilo como la caída del objeto *a*. El *hombre*, tal como lo entendía Buffon y el clima intelectual de su época, ya no es una referencia tan segura, dice Lacan. Por lo tanto, propone un intercambio en tal definición sustituyendo a la idea de *hombre* por la de pérdida de objeto. Con lo cual la definición reformulada quedaría más o menos de la siguiente manera: el estilo es el objeto *a* en tanto es su caída y su intento por recogerlo lo que estructura al sujeto en tanto deseante. En la afirmación de esta nueva definición se puede leer el paso de la subjetividad, propuesta en la noción de estilo por Buffon, a la intersubjetividad, planteada a partir de Lacan con la constante referencia a un Otro siempre determinante para la constitución del sujeto. Ahí donde para el Conde de Buffon el estilo es posibilidad de expresión de la interioridad del hombre, para Lacan, a partir de aquí, este queda enmarcado en las referencias a la intersubjetividad. El estilo en tanto está relacionado a la caída del objeto se jugará siempre a partir de las relaciones del sujeto para con el Otro.

En el segundo apartado se puede constatar cómo tanto para Freud como para Lacan - de diferentes modos - la literatura ha sido un mojón indispensable a la hora de la transmisión del psicoanálisis. En Freud de manera eminentemente escrita, y en Lacan a través de su enseñanza oral como lo fueron sus seminarios y, en menor medida, a través de su enseñanza impartida en sus escritos. Para ambos, la relación con la literatura no puede pensarse siquiera como una relación de necesidad, o de elección. Es que no podría haber sido de otra manera. Literatura y psicoanálisis, para los dos, estaban confundidos hasta tal punto que a veces da la sensación de que no se puede distinguir uno del otro, como ocurre en muchísimos de los pasajes de *La interpretación de los sueños* (1900) por ejemplo. La literatura fue, tanto para Freud como para Lacan, la materia prima con la que pensar la práctica y la conceptualización de los conceptos fundamentales del psicoanálisis, y no, un lugar en donde encontrar ejemplos que vengan a reafirmar lo que se escuchaba en el consultorio.

Por último, es Germán García quien juega en el límite de ambos campos para, con la noción de estilo propuesta por Jacques Lacan a partir de la operación producida sobre la definición que dio el Conde de Buffon de estilo, proponer nuevos sentidos sobre la obra de uno de los escritores más enigmáticos como lo ha sido Macedonio Fernández en la literatura argentina. La filiación lacaniana y su oficio de escritor le permitieron a García poder producir nuevos sentidos en la obra de Macedonio Fernández. Sentidos que no estaban de entrada sino que fueron inventados por él. Por un lado, el estilo en Macedonio Fernández no está planteado como una elección consciente de una sintaxis más o menos complicada, más o menos legible, sino que se le impone al escritor como un modo de hacer con una lengua que no es la lengua materna. Ubicado dentro de la vertiente barroca, Macedonio Fernández hace un uso y despliegue del lenguaje que le permiten a

García ubicarlo dentro de unas coordenadas que nada tiene que ver con la ética del lenguaje en tanto este es entendido meramente como un vehículo de comunicación o expresión. Las contorsiones del lenguaje en Macedonio Fernández son captadas por García como un fin en sí mismo. La escritura le permite a Macedonio Fernández poder inscribir algo de aquello que no podía inscribirse: la muerte de su mujer, Elena. La escritura sirve al autor argentino como una forma de producir el vacío, ese que se encontraba obstruido por la alegoría fantasmática que dominaba toda su vida. La sustitución de la obra por la realidad, como lo propone German García, es el gesto por excelencia que marca aquel desfase del autor con la realidad, y del autor con el realismo, también:

Lo que no quiero y veinte veces he acudido a evitarlo en mis páginas, es que el personaje parezca vivir, y esto ocurre cada vez que en el ánimo del lector hay alucinación de realidad del suceso (...). abomino de todo realismo. (Fernández, 2014, pp. 44 - 45)

Como se ha visto a lo largo de este ensayo, la noción de estilo pertenece de entrada al campo literario, y no así, al campo psicoanalítico. En el mismo nos hemos encontrado con varias aproximaciones a la noción de estilo, comenzando por la retórica antigua para la cual el estilo no era más que un orden determinado de formas universales adaptables a determinados géneros discursivos; luego, seguimos con el Conde de Buffon, quien plantea que *el estilo es el hombre mismo* marcando así lo que se considera como el individualismo romántico para terminar después con Lacan, quien subvierte esta referencia y, nos propone pensar al estilo como *la caída del objeto a*. También Deleuze nos ofrece aproximaciones a la noción de estilo, y lo propone como *una segunda lengua alejada completamente de la lengua materna*; por su parte Roland Barthes hace lo suyo y nos recuerda que el estilo *no se elige, sino que se nos impone como un empuje*.

El propósito de este ensayo no es enaltecer alguna de estas aproximaciones como una definición única y verdadera y por lo tanto desdeñar a las demás, sino que es todo lo contrario; mantener la tensión que hay en la heterogeneidad de las definiciones para poder nutrir las unas con las otras, compararlas, condensarlas, combinarlas, cuestionarlas, etc.

En ese límite difuso pero fértil entre los dos campos habita la posibilidad de enriquecer a ambos. En nuestro caso, ya que el trabajo integrador final se debe a la carrera de grado de la facultad de Psicología, ¿Que podría interesar de lo que hemos visto acerca del estilo para la práctica psicoanalítica? Partiendo de la idea de estilo como la invención de una segunda lengua que mantiene una diferencia radical con la lengua materna, según Deleuze, ¿no podría servir esta noción como una referencia orientadora en lo que sería un final de análisis? Darse una segunda lengua, ¿no estaría en relación a la posibilidad de armar una ficción para mantenerse a flote en las aguas turbulentas del lenguaje en las que todos estamos arrojados a nuestro pesar? Pensando al estilo a partir de Barthes, como un empuje, como algo que se nos impone, ¿no sirve ello para poder desterrar la idea de originalidad de la que se pretende todo neurótico, y dar así un paso a la idea de singularidad con todo lo que ello implica?

La propuesta es habitar esa delgada línea entre literatura y psicoanálisis, como lo han hecho tanto Sigmund Freud, Jacques Lacan, y Germán García, y dejarnos guiar por los consejos del primero tal como los ha formulado en *Análisis Profano (psicoanálisis y medicina)*. *Conversaciones con un tercero imparcial* (1926), en donde, además de escribir un texto para salir en defensa de un colega analista *no* médico, quien había sido acusado

por práctica ilegal de la medicina, nos alienta al estudio de la literatura en tanto esta será nuestro mejor aliada en lo que hace a la formación de nuestro oficio.

## Referencias Bibliográficas

- Barthes, R. (1997). *El grado 0 de la escritura*. Buenos Aires, Siglo veintiuno. Caruso, P. (1969). *Conversaciones con Levi-Strauss, Foucault y Lacan*. Barcelona, Anagrama.
- Cervantes Saavedra, M.I (2015). *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Gredos.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica La Literatura y la vida*. Barcelona, Anagrama. Engels, F. y Marx, K. (1971). *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Fernández, M. (2014). *Museo de la novela de la eterna (Primera novela buena)*. Buenos Aires, Corregidor.
- Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). *Biografía del Conde de Buffon*. Barcelona. Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/buffon.htm>
- Freud, S. (1986). *Sigmund Freud Cartas a Wilhelm Fliess*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2013a). *Personajes psicopáticos en el teatro*. Buenos Aires, Siglo veintiuno.
- Freud, S. (2013b). *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*. Buenos Aires, Siglo veintiuno.
- Freud, S. (2013c). *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*. Buenos Aires, Siglo veintiuno.
- Freud, S. (2013d). *El poeta y los sueños diurnos*. Buenos Aires, Siglo veintiuno. Freud, S. (2013e). *La novela familiar del neurótico*. Buenos Aires, Siglo veintiuno. Freud, S. (2013f). *Sueños con temas de cuentos infantiles*. Buenos Aires, Siglo veintiuno. Freud, S. (2013g). *¡Grande es Diana Efesia!* Buenos Aires, Siglo veintiuno. Freud, S. (2013h). *Un recuerdo infantil de Goethe en "Poesía y verdad"*. Buenos Aires, Siglo veintiuno.
- Freud, S. (2013i). *La disolución del complejo de Edipo*. Buenos Aires, Siglo veintiuno.
- Freud, S.(2013j). *Dostoyevski y el parricidio*. Buenos Aires, Siglo veintiuno. Freud, S. (2013k). *Premio Goethe de 1930. Carta al doctor Alfons Paquet*. Buenos Aires, Siglo veintiuno.
- Freud, S. (2013l). *Lo siniestro*. Buenos Aires, Siglo veintiuno.
- Freud, S. (2013m). *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires, Siglo veintiuno.
- Freud, S. (2013n). *El tema de la elección de un cofrecillo*. Buenos Aires, Siglo veintiuno.
- García, G. (1969). *Cancha Rayada*. Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez. García, G. (1975). *La vía regia*. Buenos Aires, Corregidor Editorial.
- García, G. (1978). *La otra psicopatología*. Buenos Aires, Hachette.
- García, G. (1980). *Psicoanálisis, política del síntoma*. Zaragoza, Alcrudo Editorial.
- García, G.(1983). *Perdido*. Barcelona, Montesinos Editorial.
- García, G. (1999). *Parte de la fuga*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor. García, G. (2000). *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- García, G. (2003). *La Virtud Indicativa Psicoanálisis y Literatura*. Buenos Aires, Colección Diva.
- García, G. (2004). *La fortuna*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- García, G. (2005). *La entrada del psicoanálisis en la Argentina*. Buenos Aires, Catálogo.

García, G. (2012a). *Nanina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

24

García, G. (2012b). *Psicoanálisis dicho de otra manera*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

García, G.(2016). *Miserere*. Buenos Aires, Mansalva Editorial.

Leclerc, G.L., Conde de Buffon (2014). *Discurso sobre el estilo*. Revista de Economía Institucional, vol. 16, n. ° 31, segundo semestre.

Lacan, J. (2008). *Obertura de esta recopilación en Escritos 1*. Buenos Aires, Siglo veintiuno.

Lacan, J. (2015a). *El seminario VI El deseo y su interpretación*. Buenos Aires, Paidós.

Lacan, J. (2015b). *El seminario VIII La Transferencia*. Buenos Aires, Paidós.

Lacan, J. (2015c). *El seminario X La Angustia*. Buenos Aires, Paidós. Lacan, J. (2015d). *El seminario XI Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.

Lacan, J. (2015e). *El seminario XXIII El sinthome*. Buenos Aires, Paidós.

Mazza, C. (2018). *Palabras de ocasión Entrevistas a Germán García*. Buenos Aires, Los ríos.

Piacenza, P. (2002). *Apropiaciones de la noción de estilo en el ensayo argentino contemporáneo*. Revista digital de la escuela de la orientación Lacaniana, año II, número 6. <https://revistavirtualia.com/articulos/702/la-opinion-ilustrada/apropiaciones-de-la-nocion-de-estilo-en-el-ensayo-argentino-contemporaneo>

Piglia , R. (2017). *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Debolsillo.

Shakespeare, W. (2015a). *El mercader de Venecia*. Madrid, Gredos. Shakespeare, W.

(2015b). *El rey Lear*. Madrid, Gredos.

Shakespeare, W. (2015c). *Hamlet*. Madrid, Gredos.

Sófocles (1968). *Edipo Rey*. Buenos Aires, Centro Editor de América latina. 25