

COLOFON

Boletín de la Federación Internacional de Bibliotecas del Campo Freudiano

25

PSICOANÁLISIS Y POESÍA

Hacia un

significante

nuevo

Jacques Lacan, 1977

ENERO 2005

COLOFON

Boletín de la Federación Internacional de
Bibliotecas del Campo Freudiano

Asociación sin ánimo de lucro

74, rue d'Assas, 75006 París

Fax (1) 45 48 79 38

COLOFON

Edición en España

Pza. Trinidad 2 – 18001 Granada

Web: <http://www.andalucialacanianana.com/colofon.htm>

email: colofon@andalucialacanianana.com

Secretaría de la FIBCF

Marisa Álvarez

C/ Orense 10, 5º D

28020 Madrid

Dirección:

Judith Miller

Equipo de Redacción:

Jesús Ambel (coordinador)

Javier García

Mª José Olmedo

Juan Carlos Ríos

Colaboran en este número:

Margarita Álvarez

Adela Bande Alcantud

Estrella Cruz

Santiago González

Sergio Hinojosa

Laura Rizzo

France Laure Sampieri

Oscar Ventura

Caligrafía portada:

Ángeles Mora. Poeta y escritora

Maquetación: Aurelio Ramírez

Impresión: Ediciones Al-Sur

Granada, Enero 2005

© de los autores

Depósito legal: GR- 933-03

ISSN: 1699-0609

Atreverse con la poesía

El tema de este nuevo número de Colofón es una reconfortante ocasión para captar en qué el psicoanálisis no tiene nada que ver con un individualismo prudente o furioso, no pone en valor la infatigación clínica y decidida, ni tampoco reposa sobre un liberalismo discreto y desencadenado. Ateniéndose al caso por caso, mantiene la singularidad de cada uno y lejos de reducirla a un uno anónimo, inodoro, incoloro e intercambiable, reconoce un paradigma en “cada un” (según el equívoco captado por Jacques-Alain Miller), y se dedica a señalar y poner de relieve en qué es ejemplar.

Poesía, poemas y poeta llevan sin duda a su cumbre lo que entiende el psicoanálisis por universalidad. Esa universalidad es exquisita, como el punto que nombra el médico (todavía) clínico cuando palpa al enfermo. Toca ahí donde la incandescencia de una intensidad es suficiente para distinguir el real del que se trata, para un uno que su bien decir haya sabido contornear, ya se trate de una llamada, de un argumento o incluso de un grito. El camino que lleva hasta ahí es largo y la repetición como tal es innovadora, aunque sólo sea para atestiguar sobre lo insoportable o lo infranqueable del impasse sobre el que late, tal y como ocurre en lo logrado del acto fallido o en la felicidad asegurada por el síntoma del que uno se queja.

He dicho largo. Sinuoso sin duda, con vueltas y revueltas, antes de llegar a esa nada que es la Cosa misma, guijarro que ríe o llave de los campos. Largura no significa atasco, un análisis tiene un fin, lo acompasa un acto que lo conduce a una demanda, distinta de la inaugural, que se dirige al Otro, también otro, tan singular como el que lo inventa al hacerlo existir cuando se había verificado que no existía. Tanto ayer como hoy, el Otro de cada poeta existe donde no existe. Espero de este número el estímulo de un retrato del analizante como poeta. También lo espero del analista, si es que todavía hace uso de la palabra analizante, cuando lee, cuando transmite o cuando testimonia.

Largo se opone a rápido. El acto mete prisa y dos de los tiempos lógicos atestiguan sobre las virtudes de ese segundo término. Son esas virtudes las que permiten apreciar los efectos que puede producir el psicoanálisis aplicado. Es el envite elegido por el Campo freudiano para su segundo Encuentro Europeo, en el marco del Programa de Psicoanálisis aplicado de Orientación Lacaniana.

Programa polémico que desafía las técnicas de toda índole que prejuzgan y programan la inventiva del sujeto para mejor cercenarla. Al “dispare sobre los poetas” del tratamiento cognitivo-conductual, la orientación lacaniana responde con un “atrévete con la poesía”, te está permitido saber, *Scilicet*.

El año que viene, la Asociación Mundial de Psicoanálisis pondrá a prueba que la Escuela de Lacan pueda ser un Otro de su analista, al anunciar, para su quinto Congreso, la aparición de un vo-

lumen a la manera del *Diccionario filosófico* de Voltaire. Este “documento tendrá cerca de cien entradas ordenadas alfabéticamente, desde Acto hasta Zen, pasando por Falo; Política; Trauma; Virilidad, Witz, etc. Más de cien colegas serán invitados en los próximos días a escribir una breve contribución personal y actual sobre cuestiones que atañen a la articulación entre el Nombre del Padre y la doctrina psicoanalítica, sobre su clínica, su práctica y su política”. Me haré la mensajera de las Bibliotecas del Campo freudiano y propondré la entrada “Poesía” a los responsables de ese volumen, Graciela Brodsky, Antonio Di Ciaccia y Eric Laurent.

Jacques-Alain Miller invitaba hace poco a “un esfuerzo de poesía”. Hoy responde al envite al combinar la aparición en enero de 2005, de los dos primeros volúmenes de una nueva colección en la editorial Seuil. El primero se titula *El triunfo de la religión*. Precedido del *Discurso a los católicos*, Jacques-Alain Miller lo presenta en estos términos: “Ese Discurso comprende dos conferencias pronunciadas el 9 y el 10 de marzo de 1960 en Bruselas, por invitación de la Facultad universitaria de San Luis. Lacan hace referencia a los capítulos XII y XIV de *La ética del psicoanálisis*. “El triunfo de la religión” proviene de una conferencia de prensa que tuvo lugar en Roma el 29 de octubre de 1974, en el Centro cultural francés. “Si el psicoanálisis no triunfará sobre la religión es porque la religión no cederá. El psicoanálisis no triunfará, sobrevivirá o no”. Acerca del segundo volumen, *Nombres-del-Padre*, escribe Jacques-Alain Miller: “reúne dos famosas conferencias de Lacan que encuadran las dos partes de su enseñanza. En la primera, pronunciada en junio de 1953 (poco antes de su Informe de Roma), presenta su tríada “simbólico-real-imaginario” que será en adelante el hilo conductor de su reflexión. La segunda conferencia es la única lección del Seminario *Los-Nombres-del-Padre* que Lacan renunció a dar por su conflicto con la IPA en noviembre de 1963”.

La poesía no programa ni se programa, anticipa.

Judith Miller

P R E S E N T A C I Ó N

Una red de transferencia de trabajos sostiene el boletín de las Bibliotecas del Campo freudiano. No ha sido difícil, en consecuencia, encontrar textos para componer el poema del número veinticinco de Colofon que estuviese a la altura de los veinticuatro anteriores.

Como no podía ser de otra forma (lo posible y lo contingente hacen a lo práctico), la cosa se ha *ordenaorientado* a partir de Jacques Lacan. En el artículo que nos sirve de fondo encontraremos las formas. Las formas en las que el psicoanalista, después de él, forcejea para que su interpretación (materialista) resuene a otra cosa que no sea *sentidotapón*. A lo que Lacan nos invita es a inventar un significante que no haya sido ya, sino después, un significante del Otro: el significante por venir que nombre, con valor real, lo Uno. Lo que Lacan ha rectificado es que un psicoanálisis consista en dar sentido al error de conciencia. Con su estilo que recuerda a Mallarmé (una lengua que trabaja) nos lleva hasta el cortocircuito en relación con el saber, hasta el accesis de la escritura. Lo seguimos hasta ahí.

El primero en hacerlo ha sido Jacques-Alain Miller. A él le debemos la orientación precisa en la vía romana de la última enseñanza de Lacan, una enseñanza que constituye una promesa para el psicoanalista. Jugar con el sentido siempre doble del significante, violentar el uso común de la lengua no remite a lo lúdico sino a lo práctico, al menos en estos tiempos poco aptos para la lírica, en esta época antipoética en la que el destino se nos vuelve estadístico, en este comienzo del siglo XXI en el que tenemos la responsabilidad de la defensa del psicoanálisis, que es tanto como decir que queremos verlo instalado en la extraterritorialidad de lo único para hacer frente a lo típico. Se trata de hacer frente, como psicoanalistas que no están solos, a aquellos que quieren encontrar en la ciencia la paz de un real no contaminado por los efectos de subjetivación. Paradójicamente, hoy en día vuelve a ser rompedor decir, defender, sostener que un síntoma tiene un sentido, tal y como Sigmund Freud planteó desde el comienzo.

En la tarea de edición se trataba de mostrar trabajos que remitieran a otros trabajos de manera que este número se convirtiese en una *referencia de pase* para trabajar el tema del psicoanálisis y la poesía. Y bien, aquí los tienen. Aquí están. Ubiquen este ejemplar de Colofon 25 en un lugar bien a la vista en los anaqueles de sus bibliotecas particulares. Está llamado a convertirse en un clásico, lo volverán a usar más adelante.

Pasen y lean. En lo sucesivo se plantearán habitar el psicoanálisis como poetas.

Jesús Ambel

UN ESFUERZO DE POESÍA (Sesiones del 5 y 26 de marzo, 2003)

Jacques-Alain Miller

He situado las propuestas que tenía para vosotros este año bajo el título balzaciano *Un effort de poésie* (Un esfuerzo de poesía *).

Habéis asistido en directo, en tiempo real, *live*, como se dice, a la elección de esta expresión, en el momento preciso en que la leí, en el discurso, en la amonestación del llamado Carlos Herrera —su verdadero nombre, en el universo del discurso romántico, es Vautrin— en su amonestación al pobre Lucien de Rubempré al borde del suicidio.

Un effort de poésie para no suicidarse.

Es una invitación a dar nombre a ese dilema orgulloso, en el que va la vida: poesía o muerte. De esta alternativa podríamos hacer el lema del psicoanálisis, en tanto el psicoanálisis comenzó ligado a la poesía.

Un psicoanálisis, es una invitación a hablar, no a describir, no a explicar, no a enseñar —lo que yo hago aquí—, no a justificar o a repetir, y verdaderamente que no a decir la verdad. Un psicoanálisis, es una invitación pura y simplemente a hablar. A hablar sin duda para ser escuchado.

En los primeros tiempos de su enseñanza, Lacan pudo designar aquello de lo que se trataba en un análisis con el término “epopeya”, que es una palabra muy emparentada a la poesía. Hacer de una vida, narrándola, una epopeya, en eso consiste a su entender hacer *un effort de poésie*. Lo que se llama la “vida cotidiana” de cada uno, puede ser comprendida, magnificada, sublimada por la poesía. Puede ser considerada tal cual es, en la forma que se llama “realista”, puede ser aplastada, aplastada sobre lo que ella es pura y simplemente; pero por contra puede ser aureolada, con el aura que le da lo que se esfuerza en producir como sentido y que, por eso mismo, la traspasa.

Cuando se dice “interpretar”, entendemos que se quiere decir en el interior del análisis. Pero, interpretar, es también apuntar a lo que se quiere decir más allá. Nos fascina el más acá, es decir lo que el discurso puede evocar de lo que se conoce como cinismo. Pero este cinismo no es más que la réplica o un aspecto de lo sublime. Y podría ser que la reducción cínica de la cual se trata en la existencia, no sea más

que el reverso, la sombra, de lo que la existencia quiere decir más allá de ella misma. Esto es así de tal manera, que el cinismo podría abrir el camino a lo sublime. Esto es lo que significa el término “epopeya” con el que Lacan designa esa narración de lo que os pasa, contingente, casual, de encuentro, y que el análisis os invita a tejer, a hacer significar más allá del hecho en bruto. En cada sesión de análisis, cada sesión de análisis, da lugar, favorece, invita a este *effort de poésie*.

Una epopeya, su sustancia, no es más que lo que se produce, lo que se describe, lo que aparece como un caso, lo que adviene. La epopeya es un esfuerzo por dar un sentido a lo que nos llega del interior, y que pide un esfuerzo por ir más allá.

Lo que el psicoanálisis aporta del más acá está esencialmente ligado al más allá, lo subterráneo en lo que ahonda la interpretación no puede ser separable de lo sobrenatural a lo que la epopeya aspira.

¿Quién goza en la operación, en la operación analítica como epopeya? Lo que comporta el dispositivo analítico es que el analista no. El goce de esa operación no es el beneficio del que escucha. En todo caso, no el analista lacaniano. Esto es lo que Lacan ha formulado utilizando el argot, para que quede más verdadero, formulando: “*Macache pour lui*” (“Ni pizca para él”). Esta es una expresión que encontraréis en el escrito titulado *Televisión*.

El hecho de que no sea él quien goza está materializado por el hecho de que se le paga, se le paga por su trabajo. Este es en el fondo el valor simbólico del pago. Eso basta para indicar que el goce está del otro lado, del lado del que habla. Eso basta también para diferenciar entre un análisis y una obra de arte. Cuando lo que se produce es una obra de arte es el consumidor quien paga, quien mantiene al productor. En el análisis está indicado que el goce, que es el producto, quede del lado del que se afana en ese *effort de poésie*.

Se sigue de esto una definición del ser analizante que envuelve el significante y el goce, una definición del ser analizante que parte de que el analizante goza del

significante. Esto es lo que la experiencia analítica valora a propósito del significante: que puede ser, por parte del sujeto, orientado con fines del goce.

Estos fines de goce y lo que revela la amonestación de Carlos Herrera son, ante todo, esto: estos fines de goce son fines de vida, porque si no el significante se orienta con fines de muerte.

Puede ser que podamos encontrar aquí la definición de lo que llamamos poesía. La poesía —diremos desde esta óptica—, la poesía es el uso del significante con fines de goce. Y ¿qué decir aún? Que es un uso del significante que se distingue de otro que es el uso del significante con fines de identificación.

Intentemos representarnos de qué se trata. Creo haberlo precisado la vez anterior. El uso del significante con fines de identificación, es lo que se llama política. Así es la alternativa que se nos presenta: o poesía o política.

Lacan formuló algo que retuvo la atención: “el inconsciente, es la política”, fórmula que resulta incomprensible o extravagante. Se cree que sería mucho más razonable decir: “la política, es el inconsciente”, lo que abriría la vía a un análisis de la política. Pero no, no hay lugar para un análisis de los comportamientos políticos, un análisis de los que se presentan como los amos en el orden político. Hay, en efecto, formaciones sociales que concentran el poder sobre una persona cuyas reacciones son susceptibles de ser calculadas, en particular por los adversarios.

Hay, en los Estados Unidos, una revista que se llama *Political psychology* (Psicología política), una revista que tiene una decena o dos de años. Da mucha importancia a diseñar el perfil psicológico de los dirigentes políticos, en particular de los que están en posiciones dictatoriales, puesto que la estrategia puede depender en efecto de los cálculos a los cuales se procede a propósito de las reacciones previsibles de tal o cual personalidad.

Se ha hecho esto por ejemplo para un tal Saddam Hussein. Su examen de psicología política ha llegado a decir que, desde el punto de vista psicológico, conserva las relaciones con la realidad, pero que desde el punto de vista político, pensaban, era susceptible de ausentarse a veces; estaba limitado por su entorno inmediato, en su medio, y se concluyó que en conjunto era a la vez voluntarista e imprevisible.

No he podido consultar los archivos de esta revista para saber si se hizo la misma encuesta sobre el famoso George Bush. Es posible que esta descripción de psicología política sea también válida para él. Este

no es un dictador, pero todo el mundo concuerda en reconocer que la decisión final viene de él, ya que la complejidad de la sociedad no impide que la decisión sea simple y que venga de alguien, de alguien que confía en lo que ellos llaman sus *instincts*, sus instintos, sus tendencias. Este alguien queda exactamente situado, en el fondo, cuando se reconoce hasta qué punto el saber del que puede disponer —y del cual tenemos, por los medios de comunicación, un reflejo que no es inexacto, puesto que estos medios nos transmiten también las opiniones de los que han sido consejeros responsables de los poderes anteriores—, no se puede dudar de que el saber que le es transmitido, que es transmitido al uno, sea un saber contradictorio, es decir un saber que no dicta la decisión.

La extensión misma de la información no hace más que dar valor a este desfase: el saber no dicta la decisión. No se puede deducir la decisión a partir del saber. Y lo que ocupa este desfase, la causa que se inscribe en esta discontinuidad, es lo que la revista de psicología política y también el discurso corriente en los Estados Unidos llama *instincts*, es decir, lo que no forma parte del saber.

Ahí es donde se intenta avanzar, a tientas. Lacan formula que “el inconsciente, es la política” y también dirá, más tarde, “el inconsciente, es el discurso del amo”.

En el discurso del amo, lo que ocupa el lugar del agente, es el significante amo. El lugar del agente es el lugar que Lacan llama *dominante* del discurso. Y podemos, si lo seguimos, concentrarnos en ese lugar que indica que el inconsciente, para él, debe pensarse partiendo de la identificación, y la política también.

Cuando Lacan se propone precisar la posición del inconsciente en el psicoanálisis, en el escrito que lleva por título *Posición del inconsciente*, formula que el inconsciente —esto antes de haber dado las fórmulas de los discursos, y entre ellas la del discurso del amo—, formula que el inconsciente es un “concepto forjado sobre el rasgo de lo que opera para constituir al sujeto”.

Decir que el inconsciente es un “concepto”, es ya arrancarlo al estatuto de dato. Decir que el inconsciente es un “concepto” es decir que es una construcción. Está forjado. Y hablar de “lo que opera para constituir al sujeto”, implica que el sujeto no es un dato, que en el psicoanálisis lo acogemos como el resultado de una operación.

Acogemos a un individuo, en el psicoanálisis, pero en el individuo buscamos, aislamos, lo que en él es el sujeto en tanto ha sido constituido a partir de una operación. El sujeto es lo que resulta de una operación.

Y por esto Lacan puede decir que el inconsciente no es de ninguna manera un conjunto que reuniese lo que no es consciente, sino que el inconsciente es una construcción destinada a rendir cuentas de lo que constituye o de lo que produce al sujeto.

Y, ¿qué es lo que produce al sujeto? ¿Qué es lo que produce al sujeto que recibimos como sujeto de la enunciación, el sujeto que consideramos, fenomenológicamente, como el sujeto que habla? Esto lleva a Lacan a privilegiar la identificación, es la respuesta que da a esa cuestión, a saber, que lo que produce al sujeto es el significante. Formula que el sujeto es lo producido por el significante. En el fondo, la inversión analítica es plantear que es el significante el que produce al sujeto, que el significante es la causa. Y que en el análisis, a través de esta operación que consiste en hacer hablar, de lo que se trata es de aislar el significante en tanto causa del sujeto. Es decir, que el sujeto no es causa de sí mismo.

De esto se sigue que en el análisis se supone, se aísla, se busca el discurso que precede al sujeto, pues se parte de que hay un discurso anterior. Esta anterioridad del discurso es lo que Lacan ha podido llamar el “campo del Otro”. Es sin duda una metáfora, una aproximación, en la que se podría identificar a la sociedad. Decir “la sociedad”, es sin duda una expresión aproximada a decir el discurso del Otro.

Así es como en cierto modo podemos poner esto en funcionamiento cuando nos llega, incluso en la clínica. A nuestra clínica llegan los significantes que el discurso social selecciona para identificar a los sujetos. Y vemos a los sujetos inclinar la cabeza, aceptando los significantes que son seleccionados por el discurso social para representarlos.

Esto hace depender, por decirlo de manera aproximada, hace depender la clínica de la sociedad. Y la pareja “clínica y sociedad” se nos impone en la medida en que no hacemos de la clínica un término intemporal, sino que, al contrario, admitimos al menos en principio que los sujetos se presentan a nosotros a partir de significantes que les han sido asignados.

Esto no es más que admitir la definición del sujeto que introduce Lacan: “se habla de él”. Antes de ser hablante, el sujeto es hablado. En fin, cuando se enuncia la sociedad, en singular, se la hace equivaler al campo del Otro.

¿Es la sociedad el campo del Otro? Teniendo esto como lo que está en el horizonte Lacan ha pluralizado la sociedad en diversos lazos sociales, pues nada nos asegura —podemos decir que esto se constata todos los días— que el campo del Otro haga Uno. Si

Lacan lo llama Otro, no es solamente porque sea el Otro del sujeto, sino también porque es el Otro del Uno. Es también porque es plural y no único. Y nada nos garantiza que el campo del Otro converja. Que el Otro converja, es una creencia.

Alguien que intentó renovar el discurso de la religión en el siglo XX lo hizo precisamente imaginando una convergencia sobre el Uno, una convergencia hacia el Uno en el infinito. Puedo nombrar al personaje, al pensador, es Teilhard De Chardin, quien ha intentado precisamente dar al significante Dios esta significación de una convergencia hacia el Uno en el infinito. Y se puede decir que precisamente en relación con esto, es cuando Lacan emite la objeción: “No hay relación sexual”, que ahí en todo caso quiere decir que no hay convergencia hacia el Uno. Hace del sexo la objeción a esa reformulación moderna de la divinidad que está fundada sobre una creencia de hecho en la evolución.

De la identificación como clave del discurso del amo, es decir de la estructura de la política, Lacan ha dado la definición más aguda en su escrito *Posición del inconsciente*, diciendo que ella consiste en hacer “desaparecer al sujeto bajo el significante del que proviene”. Y también se puede decir que dió ahí la definición del significante amo: es el significante que a la vez representa al sujeto y lo hace desaparecer.

Esto supone la hipótesis de un sujeto anterior a la identificación, la hipótesis de un sujeto que subsiste de ser absolutamente nada antes de la identificación. Y esta hipótesis es la que funda el psicoanálisis como la operación que retorna hasta un estatuto del sujeto anterior a la identificación, es decir que sobrepasa el *fading* identificatorio del sujeto.

Por esto el psicoanálisis tiene en cuenta a la vez el campo del Otro, el discurso del amo, la política y las identificaciones sociales; las acoge y, al mismo tiempo, las cuestiona por el hecho de que apunta a un estatuto del sujeto anterior a esa captura. El psicoanálisis intenta despertarlo del *fading* identificatorio. Es una especie de despertar de la muerte. Despierta en el sujeto un estatuto que olvidó cuando la identificación, en primer lugar porque el significante 1, el significante amo, fue enlazado a un significante esclavo, a un significante 2, un saber que no es estable por sí mismo. La operación constitutiva del sujeto se efectúa así respecto a un conjunto de significantes.

Esta identificación hace del sujeto una presa, una presa ofrecida a eso que Lacan llama “operaciones de prestigio”. Y es difícil no dar a esta expresión “operaciones de prestigio” todo su valor, cuando estamos en un momento en que la política anima a la guerra y

también se dan oposiciones a la guerra, en toda la superficie del planeta; es difícil no dar a estas múltiples “operaciones de prestigio” todo su peso.

Estas “operaciones de prestigio”, se puede decir que son sostenidas por la identificación con el significante amo, y entregan al sujeto a los ideales. Es divertido, me he dado cuenta aquí, que Lacan los califica como ideales de “alto personalismo”. Me he dado cuenta porque me he interesado por el “personalismo”, al menos por el sesgo que conlleva la teoría periodística del personalismo, en la que en efecto la operación de prestigio aureola al sujeto y a su miseria con la gloria de la personalidad, por cuanto que, dice Lacan, la civilización impulsa a los sujetos a vivir por encima de sus posibilidades.

Por otra parte esto se manifiesta cada vez que los servidores de objetos de alta tecnología, como esos amenazantes helicópteros negros aparentemente todopoderosos, cargados de electrónica, recibiendo mensajes, identificando sus objetivos, se manifiesta en cómo, cada vez que son derribados, salen de esas horribles máquinas los individuos que las manejan. Cuando se ve llegar atontado al pobre muchacho que está al mando, nos damos cuenta de que en el fondo el ideal de alto personalismo está encarnado en estas máquinas de alta tecnología, y de que en el corazón de ese caparazón habita un desgraciado, una desgraciada, asustado, en el que cada cual puede reconocer su propio desconcierto, su propia impotencia.

Así, os invito a ir a la página 815 de los *Escritos* donde Lacan enumera los “ideales de alto personalismo”. Cada cual tendrá que desarrollarlo por sí mismo.

El “ideal de autoridad”, dice en primer lugar. Como se ocupa de la formación del analista, habla del candidato médico que debe “concordar con el ideal de autoridad”. Pero más allá de la medicina, está claro que este ideal de autoridad vale para todo lo que es peritable en una sociedad informada por la técnica. Autoridad es otra cosa que saber. Autoridad, es justo lo que va más allá del saber y que llena la falta de saber a propósito de la completud. El ideal de autoridad, es el ideal de una enunciación que vendría a tapar el agujero del saber.

Segundo, “la encuesta de opinión”. La encuesta de opinión es un trasfondo permanente hoy en día, y no hay ni uno de los temas de la sociedad, comprendida la guerra, al que no se haga objeto de tal encuesta de opinión. Lacan la sitúa, en esa página 815, esencialmente como aquello que permite escabullirse al mediador de los callejones sin salida relacionales.

relacionales son el tema con el que se nos entretiene todos los días. Es la manera que tiene la sociedad de comentar que “no hay relación sexual”; lo cual se nos presenta bajo el modo de los callejones sin salida relacionales, es decir, no se sabe cómo hacer con el otro. Y en ese momento, se toma la opinión media como lo que puede hacer mediación, como siendo el apósito de la ausencia de solución.

Tercero, el “*meaning of meaning*”, que es una obra a la cual Lacan se refiere muchas veces en sus *Escritos*. *El sentido del sentido*, “donde toda búsqueda encuentra su coartada”. Y en efecto, tomar la actitud de la búsqueda, tomar la actitud de la investigación, es ponerse en espera de lo absoluto, en espera de la verdad absoluta. Y hay una sola respuesta a esta espera: lo absoluto está en otra parte. El *meaning of meaning* remite siempre a lo que está más allá o más acá. Por eso mismo la investigación analítica queda excluida del registro del *meaning of meaning*. Esto es lo que Lacan escribe como S de A barrada: no se lo encontrará por el *meaning of meaning*. Negación que se formula también así: “no hay metalenguaje”, y eso es lo que cuestiona todos los ideales del alto personalismo.

Cuarto ideal de alto prestigio, “la fenomenología”, que hoy en día se deja de lado, y que Lacan define como un “cernidor (*van*) que se ofrece a las alondras asadas del cielo”. La fórmula hace reír incluso si no se está seguro de que se conozca el sentido de la palabra “*van*” que es el aparato que permite limpiar los granos de trigo. Se trata de la fenomenología que dice, al menos en esta definición, que todo vuelve a su lugar, que el sentido vuelve a su lugar.

Y Lacan se burla de esta fenomenología en su escrito *Televisión*, la del sujeto del afecto, porque la fenomenología nos enseña que el afecto vuelve a su lugar, que cae justo a punto, como una alondra asada, mientras que el psicoanálisis nos enseña lo contrario, que el afecto no va nunca al lugar donde se le espera.

Por otra parte, esto se ha constatado en la guerra que tiene lugar actualmente, de la que se ha querido hacer, es preciso decirlo, una “guerra de afecto”, es lo que se llama *shock and awe*. Es una estrategia, este *shock and awe*. El término *awe* (a we) es un término que en lengua inglesa es utilizado con naturalidad a propósito de la divinidad: es el terror, el aplastamiento, y al mismo tiempo el respeto. Esto es verdaderamente el surgimiento de lo que Kant llamaba lo sublime, lo fuera de todo límite. Y esto es de hecho —pensaba traerlo hoy—, una estrategia que fue definida hace diez años por unos pensadores, por unos reflexólogos, en un escrito que se encuentra en Internet —lo he encontrado— donde deducen que el efecto que la guerra pro-

duce sobre el sujeto es un *aniquilamiento psicológico*. Es el efecto que se produce cuando el sujeto se encuentra ante el campo de un Otro que realiza su *fa-ding*, su desaparición, es decir que lo que le llega del Otro es un: “tú no eres nadie, no eres nada”. Y lo que se llama “guerra psicológica” —sobre lo cual hemos visto recientemente cierto número de ensayos— apunta a producir este efecto, esta experiencia que antiguamente se llamaba “emocional”.

Y parece que esto les ha fallado. Les ha fallado porque lo que parece mas bien, se ha dicho, es que los que han intentado producir el *shock and awe*, lo han sufrido ellos mismos. Pudieron comprobar que había más cosas del otro lado de las que habían podido calcular desde el punto de vista del afecto. Y fue sobre ellos sobre los que eso retornó, mientras que el otro lado no fue aniquilado por el terror.

Y el quinto ideal del alto personalismo, parece, es lo que Lacan llama *la resistencia* que consiste en “negar la desgracia de la conciencia y el malestar en la cultura”.

El análisis, por cualquier vía que se lo aborde, va contra la identificación. Va en contra de la estabilidad que se espera de la identificación.

Por eso Lacan resignificó su referencia a Hegel, porque Hegel, la fenomenología hegeliana, no es la de las “alondras asadas”; la fenomenología de Hegel, al revés, deshace toda identificación, indicando la contradicción que hace que ella misma produzca su contrario.

Esta dialéctica fenomenológica tiene por efecto, dice Lacan, oponerse a las evidencias de la identificación.

La evidencia en efecto, toda evidencia, todo lo que para el sujeto vale como evidencia, depende de la identificación. Es decir que una evidencia tampoco es un dato. La evidencia depende de una operación que tiene por resultado la identificación. Y por esto el Hegel lacaniano denuncia las identificaciones por lo que tienen de engañosas, denuncia las identificaciones en sus señuelos.

Por esto el psicoanálisis apunta al sujeto como no engañado, suscita al sujeto como no engañado, recordando simplemente, por su operación misma, que antes de toda identificación está el sujeto como \$ barrado, el sujeto en tanto no identificado.

Y esto porque el analizante, que Lacan escribe \$ barrado, cuestiona la identificación. ¿Cómo adviene el sujeto a la identificación? ¿Cómo es que el sujeto se encuentra marcado por la voluntad del amo? Lacan dice, página 29 del Seminario XVII, *El reverso del psicoanálisis*, que la voluntad del amo no puede verse impuesta sin un consentimiento.

Un análisis pone en cuestión, hace tambalearse el consentimiento del sujeto a la identificación. En el horizonte de este consentimiento está lo que Lacan puede escribir, en la página 837 de los *Escritos*: “De nuestra posición de sujeto, somos siempre responsables.”

La responsabilidad, ahí, apunta a lo que Lacan llama posición del sujeto, es decir que, sea cual sea la voluntad del amo, no hay identificación salvo que haya consentimiento. Y esto vale también para el psicoanálisis.

El psicoanálisis, y en tanto está representado por un analista, es responsable de la presencia del inconsciente. Y precisamente es responsable de inscribir el inconsciente en el campo de la ciencia, es decir de prevalerse, de cernir la causa de la identificación.

Por esto Lacan puede hablar, en *Posición del inconsciente*, de la “afirmación” del inconsciente. Puede decir que el inconsciente en el análisis es objeto de una afirmación, es decir, no de una demostración. Si el inconsciente fuera objeto de una demostración, precisamente no se sería responsable. Y si es objeto de una afirmación, es porque se pone fuera de la demostración y porque revela lo que Lacan ha podido llamar “ética”, es decir una manifestación de la voluntad que retira su consentimiento a esa identificación que solo responde a la voluntad del amo.

Esto es lo que puede introducirnos a la comparación de la posición del analizante con la del que Lacan llama el religioso, es decir el creyente. El religioso deja a Dios la carga de la causa. El religioso sacrifica el objeto del deseo a lo que él pone como el deseo del Otro.

Parece que el analizante hace lo mismo, que él también deja al analista la carga de la causa, y eso mismo es lo que permite a Lacan dar como referencia de la posición del analista el objeto *a*, de la misma forma que da al analizante la de \$ barrado.

Y así, no se puede obviar el paralelismo que hay entre el creyente y el analizante. La diferencia que resalta es que el creyente deja al Otro la carga de la causa y por ese hecho corta su acceso a la verdad; es lo que desarrollé hace dos sesiones. Es decir, renuncia, en nombre de la Revelación —Revelación con R mayúscula— renuncia a lo que puede proceder del: “*Yo, la verdad, hablo*”. Mientras que el analizante, al situar el objeto *a* en el analista, al encarnar en el analista el objeto *a*, al contrario, cuida celosamente su acceso a la verdad.

Y mientras que para el creyente la verdad conserva un estatuto de culpabilidad, para el analizante la verdad conserva el estatuto, puedo decirlo, de deseabilidad.

Dicho de otro modo, el análisis, se puede decir, pri-

vatiza la Revelación. En el análisis, se trata de *mi* verdad, y no de una verdad que es profesada y anunciada para todos. Se trata de una verdad que lo es solo para mí. Y por esto debemos amplificarla en una operación que se llama el pase, una operación que Lacan soñó y que se llamaría el pase, que hace de *mi* verdad un enunciado que podría ser verificado por todos o por algunos que representan a todos.

Lacan, en lo que enunció concerniente a la religión, subraya lo que es, para los Padres de la Iglesia, su dominio en materia de razón, subraya el racionalismo de la teología, y no sólo una vez, sino que varias veces ha incitado al psicoanálisis a adaptarse, a tomar por modelo el racionalismo teológico.

Este racionalismo, nos dice, no es asunto de fantasía, pues se utiliza para que opere con el fantasma definido como un real que recubre la verdad. Y se puede tomar partido y oponerle esa posición que es la del discurso del analista en la que, al contrario, es la verdad la que encubre lo real.

Desde el punto de vista de lo real, la verdad se pluraliza, se muestra múltiple, múltiple como la mentira. Decir la verdad en el análisis, la verdad que se busca, la verdad que se habla, la verdad que yo hablo, la verdad en tanto que la hablo...; esta verdad, que está cubriendo lo real, es exactamente idéntica a la mentira, es decir que no es más que un efecto de significante, y un efecto variable de significante.

Esto es lo que distingue al creyente del analizante. Para el creyente, la verdad es una, en tanto está indexada al Nombre del Padre, mientras que para el analizante necesariamente los Nombres del Padre son múltiples. Y esto vale incluso para el lazo social, que no es Uno, y que comporta que la sociedad no existe.

Otra oposición entre la religión y el psicoanálisis, es que la religión —cuando Lacan la nombra en singular, es la Católica—, la religión apunta a desalentar al pensamiento. Como Lacan se expresa: “El poder eclesiástico —ahí apunta a la religión en la forma organizativa que toma como iglesia— el poder eclesiástico se acomoda muy bien a una cierta pereza del pensamiento”.

Este es el sentido degradado que le da al Misterio. El Misterio, es la apatía del pensamiento. Y vemos que lo que opone al Misterio es el matema, como aquello que, al contrario, es un estímulo a pensar.

En la religión, la verdad en singular se pone a prueba, y es precisamente verificada en aquello que debe vigilar y denunciar como desviación y herejía. La verdad en singular, es el dogma. Y, como dice Lacan, el dogma tropieza con herejías. Y por medio de las herejías, se diría, es como se afirma lo plural de la verdad.

Por eso precisamente, para reducir el plural de la verdad, la religión conduce a la institución de una jerarquía social. La jerarquía social es la consecuencia del esfuerzo para preservar la verdad como una, la verdad única.

Esto es lo que en el psicoanálisis, en un tiempo, tomó la forma de la IPA, a la que Lacan llamó una “Iglesia”, y a la que calificó en el último texto de los *Escritos* de “simulación de la Iglesia católica”. Y dice, “eso se reproduce y se reproducirá infaliblemente cada vez que la relación con la verdad como causa advenga en lo social”, es decir cada vez que la verdad como primacía, como supremacía, llegue a lo social.

Nos incumbe, al contrario, al psicoanálisis, hacer que de alguna manera, y precisamente para cuestionar lo social, la verdad no llegue a lo social. Es la paradoja en la que se sostiene lo que nosotros llamamos la comunidad analítica.

La comunidad analítica, se puede decir que pone en cuestión el significante amo en tanto ley articulada, es decir en tanto distribución jurídica, en tanto derecho. La verdad en tanto una, toma en la sociedad la figura del derecho.

Más bien, nosotros nos regulamos al modo de la histeria, donde el lugar dominante está ocupado por \$ barrada, como en el discurso del capitalismo, es decir por el significante por el que la ley hace síntoma. Esto es lo que Lacan podía escribir en *Encore*, página 48, y que es lo que vemos en nuestra época: la ley puesta en cuestión como síntoma.

Pero es necesario entender aquí, por ley, el derecho, el buen derecho puesto en cuestión como síntoma.

Y a partir de ahí es como podemos tener la idea o la esperanza de instituir el discurso del analista, el que coloca, como dominante, al objeto *a*.

Hasta la próxima semana.

[Aplausos]

(*) *Un esfuerzo de poesía, la orientación lacaniana* III, 5 y 26 de marzo, 2003, enseñanza sostenida en el marco del Departamento de Psicoanálisis de la Universidad de París VIII. Traducción de Juana Planells y Teresa Ferrer. Editado en *Colofón* con la amable autorización de J-A Miller.

PSICOANÁLISIS Y POESÍA

Antonio Di Ciaccia

Premisa

El título de mi exposición (*) es más pretencioso de lo que será su contenido. Al menos por el hecho de que, en mi texto, la perspectiva es sólo el psicoanálisis leído en la enseñanza de Jacques Lacan. Por otra parte, el título que he dado podría dar lugar a confirmar una dicotomía que se acentúa: un siglo después de su nacimiento debemos constatar que el impacto del psicoanálisis sobre la cultura sobrepasa en mucho el que cada uno podría esperar en la vertiente de la cura. Esta discordancia parecería confirmar la dicotomía que golpearía al psicoanálisis: o psicoanálisis-ciencia o psicoanálisis-arte.

Se trata de una falsa dicotomía y de una verdadera trampa: es falso identificar el psicoanálisis ya sea como una de las diferentes modalidades de terapia, ligadas de cerca o de lejos a las terapias que se llaman a sí mismas como científicas, hipotéticamente aptas para ofrecer una solución objetiva y universal al malestar subjetivo, ya sea como una forma poética relacionada mucho o poco con otras creaciones artísticas, por donde su valor sería único, subjetivo y particular pero no universalizable y por lo tanto no científico.

Concretamente, esta dicotomía ha dado lugar de manera paralela a una divergencia en la práctica clínica: tan pronto se acentúa la versión terapéutica como se acentúa la versión de la experiencia cultural. Evidentemente esta dicotomía es, también, errónea. El psicoanálisis es simultáneamente una experiencia terapéutica y una experiencia poética. Por consiguiente, su horizonte no es ni el reino de la estadística ni el del universal desubjetivizado, sino más bien el del reino de la palabra. Pero es que justamente en el reino de la palabra nacen la ciencia y la poesía.

El psicoanálisis indica con el matema su relación a la ciencia, ahí donde está condensado y se transmite el saber adquirido; con el funcionamiento mismo de la estructura inconsciente señala su relación a la poesía.

La poesía y el psicoanálisis comparten la relación con el significativo y su funcionamiento. También comparten el punto de desacuerdo que ambos tienen al respecto de la ciencia: el valor supremo en el mundo humano no viene dado por lo objetivamente universal porque “una de las lecciones más claras de la experien-

cia analítica (es que) lo particular es lo que tiene valor más universal”¹ De hecho, es la subjetivación particular la que puede ser elevada (como felizmente consigue hacer la poesía) y aunque resulte subjetivo, a un valor aún más universal que lo objetivamente universal.

El artista y el psicoanalista

Tras este preámbulo, ahora procederemos paso a paso.

Comenzaremos con esta pregunta: ¿en qué relación se encuentra el psicoanálisis con respecto al poeta y a la creación poética? En lo que concierne a Freud, la posición es clara: el poeta anticipa al psicoanalista. Por su creación, el dramaturgo consigue decir lo que no puede ser dicho de otra forma. En Edipo-rey, Sófocles señala el drama de la posición del sujeto, drama que es concomitante a su captura a nivel significativo. Se trata del nivel en el que reinan soberanas las relaciones que no son simplemente naturales sino simbólicas (poco importa si están hechas de amor, de odio, de ignorancia, poco importa si son conscientes o inconscientes), relaciones entre, por ejemplo, alguien llamado hijo y alguien llamado padre, y donde se instala soberana la prohibición que concierne a la madre, objeto de un goce siempre activo pero perdido para siempre.

Para Freud, “otra de nuestras grandes obras trágicas, *Hamlet* de Shakespeare, tiene las mismas raíces que Edipo-rey”². Es un drama que Lacan retoma y desarrolla en este sentido: “lo que distingue la tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca, es que es la tragedia del deseo”³ Como Freud y dando un paso más que él, Lacan reconoce en ese texto –“se cree que está escrito ayer y que no se podía escribir así hace tres siglos”–⁴ la anticipación del dramaturgo a la hora de esclarecer el drama de la condición del sujeto moderno: de un lado culpable del crimen de existir y del otro, paralizado en cuanto al acto que le permitiría afirmarse como ser de deseo.

El artista precede pues al psicoanalista. Y tal y como lo recuerda Lacan en su “Prefacio a *El despertar de la primavera*”, precede a Freud mismo. De hecho, Frank Wedekind, contemporáneo de Freud, consigue aclarar antes que el propio Freud, que eso con lo que el ser humano no sabe qué hacer es el sexo, que con el sexo nadie se las apaña y que, de manera estructural, la sexualidad hace agujero en lo real. “De este modo

aborda un dramaturgo, en 1891, el asunto de qué es para los muchachos hacer el amor con las muchachas, marcando que no pensarían en ello sin el despertar de sus sueños”.⁵

El artista precede incluso al psicoanalista Lacan, tal y como él mismo lo confiesa en el “Homenaje a Marguerite Duras [...]” escrito para *Les Cahiers* de Jean-Louis Barrault acerca de la novela *El rapto de Lol V. Stein*: “Pienso, aunque la propia Marguerite Duras me enterara de que no sabe de toda su obra de dónde le viene Lol, y aunque pueda yo entreverlo por lo que me dice en la frase siguiente, pienso que un psicoanalista sólo tiene derecho a sacar una ventaja de su posición, aunque ésta por tanto le sea reconocida como tal: la de recordar con Freud, que en su materia, el artista siempre le lleva la delantera, y que no tiene por qué hacer de psicólogo donde el artista le desbroza el camino”.⁶ ¿Qué es lo que a fin de cuentas ha enseñado Lacan sino lo que él mismo considera como su única aportación a la teoría analítica, aportación llamada por él mismo como objeto *a* y que se muestra en manifestaciones episódicas, la voz por ejemplo, o la mirada que Marguerite Duras destaca en su novela?

Con Freud, Lacan da testimonio pues de la ventaja que el artista tiene sobre el psicoanalista. Pero también Lacan, con Freud, reconoce a la poesía un estatuto particular: “¿Qué son, por tanto, esos grandes temas míticos alrededor de los cuales, durante mucho tiempo, giraban las creaciones de los poetas, sino grandes aproximaciones con las que dichos temas acaban introduciéndose en la subjetividad, en la psicología? Yo afirmo, sin ambages - y al hacerlo creo estar en la línea de Freud - que las creaciones poéticas, más que reflejar las creaciones psicológicas, las engendran. El drama de Hamlet narra cómo algo que falta, a saber, la castración - que falta a consecuencia de la situación misma, en la medida que es distinta de la de Edipo -, es sustituido por otra cosa que se hace su equivalente. La acción del drama sigue un bosquejo impreciso, progresa en zigzag, es el parto difícil y complicado de la castración necesaria. Y en la medida en que, en el último momento, esto se lleva a cabo, Hamlet acomete la acción final en la que también él tiene que sucumbir”.⁷

Función y campo de la palabra y del lenguaje

No le basta a Lacan con constatar la similitud de las creaciones psicológicas y las poéticas. Para él, se trata de esclarecer también el campo en el que ambas se ejercen. Se trata, en los dos casos, del campo de la palabra y del lenguaje.

La poética se despliega en el campo de la palabra y del lenguaje. El mismo campo en el que toma forma el inconsciente en el ser que habla. “El lenguaje es la condición del inconsciente”⁸ y no al revés, como a veces se piensa. En ese campo se despliegan, precisamente,

las formaciones del inconsciente: sueños, lapsus, olvidos, actos fallidos, síntomas.

Freud ya había notado la similitud de la poética y del inconsciente⁹ que “sigue siendo la obra más incontrovertible por ser la más transparente”¹⁰. Tan transparente que Lacan propone para el *cursus* formativo de los analistas, además de las materias propuestas por Freud —que ya había inscrito la crítica literaria— “la cima suprema de la estética del lenguaje: la poética, que incluiría la técnica, dejada en la sombra del chiste”.¹¹

El lenguaje no es sólo eso a través de lo cual hay comunicación, entendida como correlación unívoca entre dos señales y la realidad que indican. En el lenguaje humano los signos adquieren valor en su relación recíproca: el lenguaje poético, mejor que cualquier otro, articula plenamente que la función del lenguaje no es sólo la de “informar sino evocar”.¹² La función de la palabra y del lenguaje no es tanto la de describir como la de crear e inventar. Por esa razón: “la experiencia psicoanalítica ha vuelto a encontrar en el hombre el imperativo del verbo como la ley que lo ha formado a su imagen. Maneja la función poética del lenguaje para dar a su deseo su mediación simbólica”.¹³

¿Qué es la poesía?

Puesto que el psicoanálisis aprecia la función poética del lenguaje, ¿por qué no preguntarse por lo que es la poesía? En realidad, dice Lacan, “nadie ha abordado qué es en verdad la poesía”¹⁴ La poesía se define, de entrada “en función de las relaciones con el significante”.¹⁵ El ejemplo que Lacan da es la poesía de Mallarmé. No es azaroso que Mallarmé se haya interesado vivamente por el significante. Aunque “Del Littré nos dice M. Charles Chassé que Mallarmé tomaba todas sus ideas.”¹⁶, eso no quiere decir que baste con consultar un diccionario para construir una creación poética.

La poesía nace pues en sus relaciones con el significante. Esa relación, al mantenerse sobre la barra que mantiene separada la cadena de los significantes de la de los significados -incluso tratándose de una barra que, en principio, no excluya al menos un punto de basta (*capiton*)-, pone de manifiesto de manera eminente que “no hay ninguna significación que se sostenga si no es por la referencia a otra significación”¹⁷, lo que responde a la estructura del significante, estructura que está articulada y que se presenta en forma de cadena. “De donde puede decirse que es en la cadena del significante donde el sentido *insiste*, pero que ninguno de los elementos de la cadena *consiste* en la significación de la que es capaz en el momento mismo”.¹⁸

El lector objetará que lo que se dice no es específico de la poesía sino común a cualquier expresión del lengua-

je humano. Así es, en efecto. De hecho, cuando decimos algo nos servimos de la lengua, pero para significar otra cosa. La poesía lleva esta capacidad a la potencia más elevada: “Pero basta con escuchar la poesía [...] para que se haga escuchar en ella una polifonía y que para que todo discurso muestre alinearse sobre los varios pentagramas de una partitura.”¹⁹

Las funciones típicamente significantes de las que se sirve el lenguaje humano, y la poesía de forma especial, son dos: se trata, según la formulación de Roman Jakobson, de la metonimia y de la metáfora. La metonimia se apoya en la conexión que hay de “palabra a palabra”²⁰. Es una metonimia decir, por ejemplo, treinta velas para indicar la importancia de una flota. Y, por el contrario, es una metáfora decir “su gavilla no era avara ni tenía odio” para significar, en el poema de Victor Hugo, la potencia generadora de Booz. La fórmula de la metáfora es servirse de una “palabra por otra, [...], y si sois poeta, produciréis, como por juego, un surtidor continuo, incluso un tejido deslumbrante de metáforas”.²¹

Lacan nos dice que la metáfora moderna tiene también esta estructura que se da a conocer en su propia creación²²: “*El amor es un guijarro que se ríe al sol* [...]”. Se ve que la metáfora se coloca en el punto preciso donde el sentido se produce en el sinsentido, es decir en ese paso del cual Freud descubrió que, traspasado a contrapelo, da lugar a esa palabra (*mot*) que en francés es “*le mot*” por excelencia [palabra o frase ingeniosa], la palabra que no tiene allí más patronazgo que el significante del espíritu o ingenio, y donde se toca el hecho de que es su destino mismo lo que el hombre desafía por medio de la irrisión del significante.”²³

Poesía, Chiste y formaciones del inconsciente.

He aquí realizado el paso que, de entrada, coloca en paralelo la creación poética con el *Witz* y a continuación con las formaciones del inconsciente.

Freud establece la correlación entre el chiste y el inconsciente tal y como lo indica el título de su célebre ensayo. ¿Qué ejemplo nos proporciona?: “Se trata de una palabra espléndida que florece en la boca de Hirsch-Hyacinth, judío de Hamburgo que colecciona boletos de lotería, menesteroso y famélico, con quien Heine (el escritor Heinrich Heine) se encuentra en los baños de Lucas. Si quieren llevar a cabo una lectura completa sobre el *Witz*, deben leer *Reisebilder, Estampas de viaje*, que es desconcertante que no sea un libro clásico. En la parte italiana se encuentra un pasaje donde figura aquel personaje inenarrable [...]. En el transcurso de su conversación con él, Heine obtiene de Hirsch-Hyacinth la declaración de que tuvo el honor de curarle los callos al gran Rothschild, Nathan el Sabio. Mientras le limaba los callos, se decía a sí mismo que él, Hirsch-Hyacinth, era un hombre im-

portante. [...] Y así, de una cosa a otra, Hirsch-Hyacinth acaba hablando de otro Rothschild que conoció, Salomón Rothschild. Un día que se anunció en casa de éste último como Hirsch-Hyacinth, obtuvo esta respuesta en lenguaje campechano -*Yo también colecciono lotería, la lotería Rothschild, no quiero que mi colega ponga un pie en la cocina. Y, exclama Hirsch-Hyacinth, me trató de una forma del todo famillionaria.*”²⁴

¿*Famillionaria* qué es? ¿Es un neologismo, un lapsus, es un chiste? Es un chiste ciertamente, incluso si al plantearnos la pregunta en esos términos nos vemos conducidos a preguntar cómo funciona el significante en el inconsciente. En todo caso, Lacan dice que se trata de “una creación poética plena de significación”.²⁵

Sin embargo, ¿qué causa esta neoformación? Freud reconoce que se produce por un mecanismo ya estudiado en el trabajo del sueño, en el del lapsus y en otras formaciones del inconsciente, el mecanismo de la condensación. Ahora bien, el significante funciona a través de ese mecanismo pero también por el de la sustitución. Y el significante funciona de la misma manera en lo consciente que en lo inconsciente. En otros términos, son los mismos mecanismos significantes los que están en juego cuando hacemos conscientemente un chiste que cuando se hace inconscientemente un lapsus que no se habría querido nunca decir.

Evidentemente, el concepto mismo de un inconsciente profundo o primordial está así puesto en cuestión. Lacan señala que a esas concepciones: “Freud opone la revelación de que, a nivel del inconsciente, hay algo homólogo en todos sus puntos con lo que sucede a nivel del sujeto: eso habla y eso funciona de manera tan elaborada como a nivel de lo consciente”.²⁶

Sin entrar en los detalles, se podría decir que los mecanismos freudianos del funcionamiento inconsciente, es decir la condensación y el desplazamiento, han sido retomados en las fórmulas de la metáfora y de la metonimia jakobsonianas y vemos cómo la *maestría* de Lacan los traslada a su “grafo del deseo”.²⁷

¿Qué pasos adelante nos permite así dar Lacan? Al menos dos. El primero consiste en demostrar que el chiste, el lapsus, pero también el síntoma, ocupan el mismo lugar sobre el grafo del deseo.

Tal y como Lacan lo demuestra, el chiste *famillionario* ocupa allí el mismo lugar que ese síntoma de Sigmund Freud que se presenta bajo la forma del olvido del nombre Signorelli en el célebre pasaje de *Psicopatología de la vida cotidiana*.²⁸ Allí una creación, aquí un olvido, pero en los dos casos se trata de un mismo lugar que, en el primero, *famillionario*, consigue conformarse mientras que en el segundo nada llega a formarse porque, contrariando a la palabra esperada llega el olvido inesperado. Las dos formaciones ocupan sin em-

bargo exactamente el mismo lugar. Ahora bien, ese lugar al que vienen a formarse el *Witz* pero también el lapsus, el olvido, el síntoma y la creación poética, es un lugar creador de sentido.

Segundo paso adelante: ese sentido nuevo no es una pura producción del sujeto, puesto que se presenta, siempre, como un mensaje que viene del Otro. Como el *faillissement*, el texto poético -colocado en el grafo del deseo- es una “neoformación que se produce en el nivel del mensaje”.²⁹ Es producido por una oscilación dialéctica entre el sujeto y el Otro. De hecho, es el Otro, bajo la forma del otro social, el que aprueba, por la risa, el valor de un *Witz*. Es el Otro, esta vez bajo la forma de la Musa, el que inspira la poesía, aunque a veces sea también la destinataria. Es el Otro, entendido en fin como discurso del inconsciente, el que da sentido a esa neoformación parlante que es el síntoma.

Digresión sobre el síntoma

Gracias a la intuición de Freud el síntoma –sobre todo el síntoma histérico– habla, es decir que dice lo que la conciencia no consigue poder decir a causa de la represión. De ahí ha nacido el psicoanálisis Freud ha atribuido al síntoma histérico un valor de palabra que se presenta de un modo perfectamente articulado con sus raíces en el inconsciente, aunque el sujeto histérico no sepa nada de ello. De donde la definición de Lacan de que “el inconsciente es el discurso del Otro.”³⁰ Por otra parte, que el síntoma –evidentemente el síntoma en el sentido analítico y no en el sentido médico– sea sensible a la interpretación analítica le hace decir a Lacan que la condición para que haya psicoanálisis es justamente que el inconsciente esté estructurado como un lenguaje. Sólo por esa condición es lógicamente posible que el síntoma ceda a la interpretación.

En esta lectura, el inconsciente no es, evidentemente, una especie de alforja que contendría varias cosas sino una “*nassa* que se entreabre”³¹ en una pulsación temporal para capturar el pescado, pescado que hay que tomar simplemente como una metáfora del deseo. Es un inconsciente que no tiene una entidad substancial, sino que “se manifiesta siempre como lo que vacila en un corte del sujeto -de donde vuelve a surgir un hallazgo, que Freud asimila al deseo-.”³²

Sin embargo, que la creación poética ocupe en el grafo del deseo el mismo lugar que el *Witz* y que las formaciones del inconsciente no permite concluir que sería interpretable *sic et simpliciter*. Ciertamente, esa creación podría no ser otra cosa que una formación producida por la neurosis o la psicosis. En la historia humana, la psicosis ha mostrado ser más favorable a la creatividad y a la genialidad artística que la neurosis que, este asunto, hace más bien el papel de pariente

pobre. Sin embargo, incluso si la creación poética no fuese más que un producto de la neurosis o de la psicosis, nada justificaría que le sea aplicada una interpretación, porque la interpretación se dirige a un sujeto, al sujeto del inconsciente, apuntando a la causa de su dinámica deseante.

Síntoma, poesía y goce

Hay por tanto un parentesco entre las formaciones del inconsciente y la poesía: las dos son creadas en su relación al significante. Las dos están creadas con una concatenación significante bien formada.

También hay que tomar nota de otro parentesco: ambas hacen uso del sistema significante al margen de un fin estrictamente utilitarista. El único fin del funcionamiento significante en la poesía y en las formaciones del inconsciente es el goce.

Es cierto que el goce en la poesía es un goce en el que el sujeto participa. Por el contrario, en el caso de las formaciones del inconsciente en general y en el síntoma en particular, se trata de un goce, pero que no es siempre compartido por el así llamado inquilino en el que tienen lugar esas formaciones: aquel que tenga práctica clínica conoce ese vértigo de goce mortífero que sobrecoge al psicótico y también a veces al neurótico, empujándolo a un pánico incontrolable y a un sufrimiento agudo. El yo, por su parte, no goza. Y sin embargo, en su funcionamiento, el sistema inconsciente goza. Es la razón que le lleva a decir a Lacan que el sujeto –el sujeto inconsciente– es siempre “feliz”³³. Y es esta característica de ser incapaz de desprenderse de un sufrimiento que se presenta con la marca de lo ineluctable, lo que hace inhumano el goce que habita al ser humano.

Aunque tenga una estructura poética, el síntoma hace sufrir y satisface así a ese imperativo de goce en el que el inconsciente intima al sujeto. ¿No se puede decir que el fin de un análisis se materializa cuando el sujeto no está más a merced del sufrimiento repetitivo y obligatorio y consigue reconocer en el funcionamiento inconsciente el material no ya del gran poeta sino también del gran bufón? En otras palabras, ¿el análisis no llega a su fin cuando el sujeto se da cuenta, más allá de la tragedia, de que es actor manejado en una divina comedia?

La sublimación

Sublimación es el término empleado por Freud a propósito, entre otros, de la creación poética. Una vez más, Lacan le hará dar un salto adelante.

¿Qué es, en Freud, la sublimación? Una transformación de la pulsión que no apunta aun objeto sexual sino que tiende hacia otro fin, *in primis* la investigación intelectual y la creación artística.

“Se sublima, nos dice [Freud] con las pulsiones, ¿y qué sabemos de eso? ¿De dónde vienen esas pulsiones? Del horizonte de la sexualidad”³⁴, recuerda Lacan en la estela de Freud. La cosa no nos lleva mucho más lejos porque “de la sexualidad no se sabe nada”.³⁵ Lo que se sabe bien, por el contrario, es que la obra de arte, particularmente la poesía, es una manera sublimada de conseguir la satisfacción de la pulsión.

Lacan analiza de forma profunda una forma de sublimación que considera verdaderamente como “un paradigma de la sublimación”³⁶: el amor cortés. ¿Qué es el amor cortés? Es la más grande revolución producida desde el año mil en el Occidente cristiano en el campo de la relación amorosa entre el hombre y la mujer. No se trata de un amor platónico. Puesto que la tensión del deseo es más importante que la realización del goce, la mujer amada debe ser inaccesible. Para que eso suceda, es necesario que la mujer sea, por lo general, de una condición superior al pretendiente que, en la espera de lo poco que le concederá la Dama, si es que se lo concede, transforma su pasión en poesía de amor. En el acto sexual completo, el deseo muere. Con la Dama el acto sexual es impedido, el deseo queda insatisfecho, la pasión no se debilita y se transforma en versos de amor. Lacan, que definía el amor cortés como una escolástica del amor desgraciado, lo considera desde el punto de vista de la estructura, como “una manera muy refinada de suplir la ausencia de relación sexual fingiendo que somos nosotros [hombres] los que la obstaculizamos”³⁷.

Lacan se muestra muy impresionado de cómo la mujer, de puro objeto de codicia en una época de sexualidad dura y ruda, haya sido elevada “a la dignidad de la Cosa”.³⁸

Sin embargo, Lacan comenta que en el homenaje exaltado y poco habitual que se hace a la Dama, debemos apreciar que se trata de “un homenaje [...] que hace la poesía a lo que es su principio, a saber el deseo sexual”.³⁹ De hecho, la Dama no es llamada a escena “en tanto que mujer sino en tanto que objeto del deseo”.⁴⁰ Ahora bien, “la inaccesibilidad del objeto”⁴¹ tiene la función de preservar el hecho de que el deseo sea causado por un vacío. Ese vacío, central en la economía de la sublimación, Lacan nos recuerda que “será determinante”⁴², tal y como lo podemos constatar en el arte, en la religión y en el discurso de la ciencia.

Ese vacío no es pues un vacío puro, puesto que se pueden trazar sus contornos. Se trata en suma de hacer una “anatomía de la vacuola”⁴³, en la que eso que Lacan llama objeto *a* -del que conocemos las formas en el objeto oral, anal, escópico y vocal- es lo que provoca y cosquillea por el interior. Eso es. Es lo que hace al mérito esencial de todo lo que se llama obra de arte”

⁴⁴. De hecho, “todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío”.⁴⁵

El poeta

Para Lacan no hay más que un único poeta con Mayúsculas: Dante. ¿Por qué? Porque Dante es la más alta expresión de esa poética que comenzó en los textos del amor cortés, y que ha invadido e impregnado prácticamente toda la cultura del mundo occidental. Es impensable cantar al amor en Occidente fuera de esa tradición. Ciertamente, Dante lleva el amor cortés a su más alta expresión en la variante tardía, incluida en su propia vida, del amor angelical. Beatriz no sólo es la Dama, puro significante a quien se dirige el trovador. Beatriz es, incluso muerta, una criatura siempre viva. Es elevada no sólo a la dignidad del significante del amor sino también a la del significante del amor divino.

“En este campo poético (del amor cortés), el objeto femenino está vaciado de toda sustancia real. Es esto lo que a continuación le hace tan fácil a determinado poeta metafísico, a un Dante por ejemplo, tomar a una persona que se sabe que existió sin duda –a saber, la pequeña Beatriz a la que había enamorado cuando ella tenía nueve años, que permaneció en el centro de su canción desde *La vita nuova* hasta *La divina comedia*– y hacerla equivaler a la filosofía, incluso en último término a la ciencia sagrada, lanzándole su llamado en términos tanto más cercanos a lo sensual cuanto más cercana a la alegoría está la susodicha persona. Nunca tanto en términos de amor muy crudos, como cuando la persona es transformada en una función simbólica. Vemos aquí funcionar en estado puro el mecanismo del lugar que ocupa la mira de la tendencia en la sublimación, a saber, lo que demanda el hombre, lo que sólo puede demandar, es ser privado de algo real. A ese lugar, uno de ustedes, hablando de lo que intento mostrarles en *das Ding*, lo llamaba, de un modo que me resulta bastante bonito, la vacuola”.⁴⁶

Dante hace así una metáfora posterior, condicionada por la cultura de la época, metamorfosis de la que Lacan nos recuerda que condiciona la cultura actual y que funciona aún hoy día como soporte cultural nuestro. Consideramos las relaciones –y no sólo las poéticas– entre el hombre y la mujer a partir de esa poética. Durante siglos hemos hablado de amor, de deseo y de goce a través de esa poética.

En Dante se efectúa esa sustitución por la que la pasión deseante se transforma en un amor que es, por esencia, amor divino: “el amor cristiano sitúa el amor en el lugar [...] del deseo”⁴⁷. En última instancia, la construcción cristiana tiende a hacer del amor “lo que suple a la relación sexual”⁴⁸ Y eso que la historia de los sucesivos movimientos poéticos muestra que otros desplazamientos generaron otros puntos de focalización –y por tanto otros puntos de salida de sintomatología y de nuevas poéticas, tal y como sucede cuando el deseo, desplazado de su lugar por el amor

divino, se encuentra emparentado a la muerte y funciona como tercero entre el cuerpo y el goce.⁴⁹ En nuestra opinión, la poética sadiana y una cierta poesía romántica de imaginativas variaciones, se desarrollan a partir de ahí.

¿Quién es poeta?

Para Lacan, Dante es el poeta por excelencia porque podemos reconocer las huellas que ha dejado su poesía en nuestro mundo. Lo que nos lleva a preguntarnos por quién es poeta. No basta con escribir para ser poeta. Para Lacan, no es poeta más que aquel que introduce al lector en una nueva dimensión de la experiencia humana. “Hay poesía cada vez que un escrito nos introduce a un mundo diferente al nuestro, y dándonos la presencia de un ser, de determinada relación fundamental, lo hace nuestro también. La poesía hace que no podamos dudar de la autenticidad de la experiencia de San Juan de la Cruz, ni de Prouts, ni de Gérard de Nerval. La poesía es creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo.”⁵⁰

Por esta razón, si bien Lacan considera las *Memorias* de Schreber como un “gran texto freudiano, [...] porque deja en claro la pertinencia de las categorías que forjó Freud”, no considera sin embargo a Schreber como un poeta porque no abre a una nueva relación simbólica con el mundo.

Naturalmente, reconocer este típico aspecto de las aportaciones del poeta es problemático cuando se trata de obras poéticas alejadas del mundo cultural en el que se vive. ¿Cómo hacemos, en tanto que modernos, se pregunta Lacan, para comprender que Homero era Homero? No podemos, en verdad, imaginar comprender los textos homéricos como los comprendían sus contemporáneos. Es bastante probable que una lectura apresurada de Homero no se corresponda en nada a su sentido auténtico, y sería deseable que los investigadores se consagrasen a valorar de nuevo la dimensión de significación de esos poemas. “... el hecho es que conservan su sentido aunque buena parte de lo que impropriamente se llama el mundo mental, cuando es el mundo de las significaciones, de los héroes homéricos, se nos escapa con toda probabilidad por completo, y muy probablemente tenga que escapársenos de una forma más o menos definitiva. La distancia entre el significante y el significado permite entender que a un encadenamiento bien formado, que es precisamente lo característico de la poesía, siempre se le puedan atribuir sentidos plausibles, y probablemente por los siglos de los siglos.”⁵²

No tanto el sentido como lo real

Que el poeta escriba lo que escribe no quiere decir que sepa lo que dice, tal y como Lacan lo recuerda más de una vez: “el poeta puede escribir sin saber lo que dice”.

⁵³ El poeta no sólo no es el amo de la significación que suscita con su poesía, sino que ignora a menudo a qué nuevas dimensiones de creatividad abre la puerta su poesía. Toda creación poética da cuenta de un funcionamiento, señalado por Lacan en la articulación significativa, cuyas líneas directrices se llaman metáfora y metonimia. Pero no basta con hacer metáforas y metonimias para hacer creación poética. Es necesario que la articulación significativa esté bien hecha y que tenga un centro. No es suficiente con que ese centro sea -para emplear un término freudiano- *der Sinn*, el sentido: en otros términos, no debe estar repleto de sentido. No se espera de la poesía que nos colme de sentido. Lo que se espera es que nos de algo más, o mejor dicho, algo distinto. Freud habla a este respecto de *Bedeutung*. Tal y como lo recuerda Jacques-Alain Miller, “*Sinn* es el efecto de sentido, lo que se determina a partir del significado, y *Bedeutung* concierne la relación a lo real”⁵⁴. El término *Bedeutung* remite en lengua latina tanto la significación como al referente e indica en Freud el sentido en tanto que libidinal; en otras palabras, indica el sentido del encuentro ya ocurrido de un sujeto con el trauma. Trauma a definir estructuralmente como “la incidencia de la lengua sobre el ser hablante”.⁵⁵

Vemos aquí de nuevo cómo el camino de la poesía se entrecruza con el del inconsciente. El inconsciente, al circunscribir ese vacío que es lo real, funciona de manera poética: “el inconsciente (es) poético en su esencia, hecho de *Bedeutung*”.⁵⁶ Pero la poesía no es necesariamente síntoma. Lo que hay que considerar a este respecto es que en los dos casos, por la intermediación de la articulación significativa, algo del orden del goce es circunscrito: se trata de ese vacío -mas o menos bordeado, según las estructuras clínicas, neurosis o psicosis- vacío que está, como dice Lacan, “en el centro de lo real”.⁵⁷

En tanto que estructurado como una poesía, el síntoma es sin embargo una poesía privada, mientras que la poesía en tanto que se publica se comparte. Para decirlo con Jacques-Alain Miller: “El síntoma es goce como sentido gozado por el sujeto, mientras que la obra (artística y especialmente poética) ofrece un sentido que puede ser gozado para quien quiera, según los encuentros”.⁵⁸

Lacan, al poner en paralelo la escritura poética china y el psicoanálisis, se dirige a los psicoanalistas en estos términos: “Si usted es psicoanalista verá el forcejeo a través del cual un psicoanalista puede llegar a hacer que suene otra cosa que no sea el sentido. El sentido es lo que resuena con la ayuda del significante. Pero lo que resuena no va muy lejos, está más bien amortiguado. El sentido tapon. Pero con la ayuda de lo que se llama la escritura poética ustedes pueden adquirir la dimensión de lo que podría ser la interpretación analítica”.⁵⁹

Tras haber evocado la escritura china ⁶⁰, Lacan continúa: “¿Inspirarnos, acaso, en algo del orden de la poesía para intervenir en tanto que psicoanalista? De hecho, es por ahí por donde tienen que dirigirse, porque la lingüística es una ciencia muy mal orientada. Ésta sólo emergió en la medida en que un tal Roman Jakobson abarcó seriamente las cuestiones de poética. La metáfora, la metonimia, sólo alcanzan la interpretación cuando son capaces de tener función de otra cosa que una estrechamente sonido y sentido. Sólo cuando una interpretación justa extingue un síntoma, la verdad se especifica por ser poética” ⁶¹

No hay relación sexual

El analista es como el poeta. El poeta es como el analista. Pero con diferencias. A la primera ya nos hemos referido más arriba: está permitido al poeta escribir sin saber lo que dice. No es el caso para el analista. Y no se trata de que éste tenga más poder sobre el saber inconsciente, pero al menos debe saber que es esencial para él estar en la justa posición del no-saber y que su interpretación debe estar calculada aunque sus efectos sean incalculables.

La segunda diferencia está enunciada por el propio Lacan en su Seminario, cuando recuerda a los analistas que “no es por el lado de la lógica articulada -aunque resbale a veces en ella- por donde hay que considerar el alcance de nuestro decir.” ⁶² A diferencia del poeta, el analista se situará entre las dos vertientes, la de la poética y la de la lógica articulada. Lacan recuerda no obstante que para el analista habría un paso de más a dar.

La tercera diferencia concierne a lo real en juego. El agujero del “no hay relación sexual” es velado por el poeta en la poesía mientras que el analista lo desvela por la interpretación. Para el poeta sin embargo, lo bello está aún en juego. El analista, al contrario, pasa de lo bello porque su *Witz* se inscribe no en el orden de la estética, sino -para decirlo con Freud- en el de la economía, y -para decirlo con Lacan-, en el de la ética.

Sobre dos poéticas

El velo que la poesía coloca sobre el agujero del “no hay relación sexual” es de dos órdenes. El primero, ya cernido por Freud con la noción de sublimación tiene, en la enseñanza de Lacan, un nombre: el objeto *a*. Toda la poética de Dante se inscribe en ese orden. Y tal y como lo hemos dicho más arriba, la poética del amor cortés es su paradigma.

Cuando el hombre aborda a la mujer cree verdaderamente abordarla como mujer, “sólo aborda la causa de su deseo, que designé con el objeto *a*. El acto de amor es eso. Hacer el amor, tal y como lo indica el nombre, es poesía. Pero hay un abismo entre la poesía y el acto.” ⁶³

De hecho, el acto de amor en el ser hablante es la perversión polimorfa del macho, mientras que la poesía es un canto sobre la relación que no hay: la relación sexual. La poesía canta esa relación a través del homenaje que ella hace al objeto que es causa de deseo -el objeto *a*, en su versión de mirada, por ejemplo. Es el objeto que vela al agujero del “no hay relación sexual” y sobre el que el Otro, el gran Otro, adquiere existencia.

“Una mirada, la de Beatriz, o sea menos que nada, un parpadeo y el desperdicio que de eso resulta: y he ahí surgido al Otro que sólo debemos identificar al goce de ella, aquella que él, Dante, no quiere satisfacer, puesto que de ella no puede tener más que esa mirada, que ese objeto, pero de la que nos enuncia que Dios la colma; es aún de la boca de ella que él nos provoca a recibir la promesa.” ⁶⁴. Es eso la poesía de Dante.

Sin embargo me atrevería a decir que no-toda poesía consiste en velar el agujero del “no hay relación sexual” con la mediación del objeto *a*. En el ser hablante, la poesía no-toda surge del lado macho para cantar el objeto *a*, que es encontrado y reencontrado del lado mujer. Frente a esta poesía que, en efecto, ha presidido durante siglos el amor, en todo caso para aquellos que se sitúan del lado hombre, poco importa su sexo, otra poética se ha abierto camino, la que apunta a un goce que está más allá. Tal y como lo recuerda Lacan, son las mujeres o aquellos que se colocan del lado de las mujeres, los que nos dan testimonio de una poética que es de otro orden. Para hacerse a la idea se pueden leer los poemas de Hade-wijch d’Anvers, los de San Juan de la Cruz o de otros místicos de Oriente y de Occidente.

En la poética que tiene que ver con el goce masculino, se celebra el objeto que causa el deseo. En la poética que corresponde al goce femenino, tenemos la celebración de lo radicalmente Otro. Estas dos poéticas son dos modalidades de gozar del lenguaje que, al mismo tiempo que enuncia que no hay relación sexual, anuncia un más allá por el que, en el lenguaje, el hombre se trasciende a sí mismo.

Traducción: Jesús Ambel

(*) Artículo publicado en *Quarto* 80/81, revista de la Escuela de la Causa freudiana, Asociación de la Causa freudiana en Bélgica, Enero 2004, en una versión francesa de Isabelle Robert y Alejandro Sessa. Traducido al castellano y editado en Colofon con la amable autorización de Antonio Di Ciaccia.

NOTAS

1. Lacan, J., "Lecciones sobre Hamlet", *Freudiana* nº 6, Paidós, Barcelona, 1992, p. 15
2. Freud, S., "La interpretación de los sueños", en *Obras completas*, Tomo V, Amorrortu, Buenos Aires, 1976.
3. Lacan, J., *op. cit.*, p. 21
4. *Ibid.*, p. 26
5. Lacan, J., "El despertar de la primavera", en *Intervenciones y Textos* 2, Manantial, Buenos Aires, 1988, p. 109
6. Lacan, J., "Homenaje a Marguerite Duras. Del rapto de Lol V. Stein", en *Intervenciones y Textos* 2, Manantial, Buenos Aires, 1988, pp. 65-66
7. Lacan, J., "Hamlet", *op. cit.*, p. 20
8. Lacan, J., *El Seminario, Libro XVII, El reverso del psicoanálisis* (1969-1970), Buenos Aires, Paidós, 1992, p. 43
9. Freud, S., "El chiste y su relación con el inconsciente", en *Obras completas*, Volumen 8, Buenos Aires, Amorrortu, 1976.
10. Lacan, J., "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis" (1953), *Escritos*, Tomo I, Siglo XXI, 1971, p. 259
11. *Ibid.*, p. 277
12. *Ibid.*, p. 288
13. *Ibid.*, p. 309
14. Lacan, J., *El Seminario. Libro V. Las formaciones del inconsciente* (1957-1958), Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 57.
15. *Ibidem*
16. *Ibidem*.
17. Lacan, J., "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", en *Escritos* Tomo I, *op. cit.* p. 477.
18. *Ibid.*, p. 482
19. *Ibid.*, p. 483
20. *Ibid.*, p. 486
21. *Ibid.*, p. 487
22. Se trata de una hipótesis sostenida, si no me equivoco, por Jacques-Alain Miller
23. Lacan, J. *op. cit.*, p. 488
24. Lacan, J., *El Seminario, Libro V*, *op. cit.*, pp. 24-25.
25. *Ibid.*, p. 49.
26. Lacan, J., *El Seminario, Libro XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, (1964), Buenos Aires, Paidós, 1987, p. 32
27. Cf., a este propósito, Lacan, J., las siete primeras lecciones del Seminario, Libro V, *op. cit.*, pp. 11-144
28. Freud, S., "Psicopatología de vida cotidiana", en *Obras Completas*, Tomo VI, Amorrortu, Buenos Aires, 1976.
29. Lacan, J., *El Seminario, Libro V*, *op. cit.* p. 55.
30. Lacan, J., "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis" (1957-1958), *Escritos*, *op. cit.* p. 531.
31. Lacan, J., *El Seminario, Libro XI*, *op. cit.*, p. 150.
32. *Ibid.*, p. 35
33. Lacan, J., "Televisión", (1973), *op. cit.*, p. 108
34. Lacan, J., *El Seminario, Libro XVI*, De un Otro al otro (1968-1969), inédito, lección del 12 de marzo 1969
35. *Ibidem*.
36. Lacan, J., *El Seminario, Libro VII, La ética del psicoanálisis* (1959-1960), Buenos Aires, Paidós, 1988, p. 153
37. Lacan, J., *El Seminario, Libro XX, Aún* (1972-1973), Buenos Aires, Paidós, 1981, p. 85
38. Lacan, J., *El Seminario, Libro VII*, *op. cit.*, p. 139
39. Lacan, J., *El Seminario, Libro XVI*, *op. cit.*
40. Lacan, J., *El Seminario, Libro VII*, *op. cit.*, p. 259
41. *Ibid.*, p. 183
42. *Ibid.*, p. 160
43. Lacan, J., *El Seminario, Libro XVI*, *op. cit.*
44. *Ibidem*
45. Lacan, J. *El Seminario, Libro VII*, *op. cit.*, p. 160
46. *Ibid.*, pp. 183-184
47. Lacan, J., *El Seminario, Libro XXI*, "Los nombres-del-padre" (1973-1974), Inédito, lección del 18 diciembre 1973
48. Lacan, J., *El Seminario, Libro XX*, *op. cit.*, p. 58
49. Cf. en Lacan, J., *El Seminario, Libro XX*, *op. cit.*
50. Lacan, J., *El Seminario, Libro III, Las psicosis* (1955-1956), Buenos Aires, Paidós, 1984, p. 114
51. Lacan, J., "Presentación de las *Memorias de un neurópata*" (1966), en *Intervenciones y Textos* 2, Buenos Aires, Manantial, 1988, p. 28
52. Lacan, J., *El Seminario, Libro V*, *op. cit.* pp. 58-59
53. Lacan, J., *El Seminario, Libro XIV*, La lógica del fantasma (1966-1967), inédito, lección del 16 noviembre 1966.
54. Miller, J-A., Seminario de Barcelona sobre *Die Wege der Symptombildung*, en *Freudiana*, Revista de la Escuela Europea de Psicoanálisis en Catalunya, nº 19, Barcelona, Paidós, 1997, p. 23
55. Miller, J-A., "Joyce con Lacan", Comentario en el Seminario Interno de la Sección Clínica de Barcelona (2-Diciembre-1996), en *Uno por Uno* nº 45, Barcelona, 1997, p. 21
56. Lacan, J. *El Seminario, Libro XIV*, *op. cit.*, lección del 11 enero 1967
57. Lacan, J., *El Seminario, Libro VII*, *op. cit.* p. 151
58. Miller, J-A., "Seminario de Barcelona sobre *Die Wege der Symptombildung*", en *Freudiana*, Revista de la Escuela Europea de Psicoanálisis en Catalunya, nº 19, Barcelona, Paidós, 1997, p. 37
59. Lacan, J., *El Seminario*, "Hacia un significante nuevo", (lecciones de marzo y mayo 1977), en *Colofón*, Boletín de la Federación Internacional de Bibliotecas del Campo Freudiano, nº 25, Granada, 2004, (en este mismo número p. 36)
60. Cf. Cheng F, *L'écriture poétique chinoise*, París, Seuil, 1977 [no hay traducción española] y el texto de F. Cheng publicado en La psicoanálisis, 10, Julio-Diciembre 1991, revista en la que está publicada también, página 53, la nota enviada por Lacan a F. Cheng, a propósito de la edición de su libro: *Lo afirmo, a partir de ahora todo lenguaje analítico debe ser poético.*
61. Lacan, J., *El Seminario*, "Hacia un significante nuevo", *op. cit.* p. 36
62. *Ibidem*, p. 36
63. Lacan, J., *El Seminario, Libro XX*, *op. cit.*, p. 88
64. Lacan, J., "Televisión", en *Psicoanálisis, Radiofonía y Televisión*, (1973), Barcelona, Anagrama, 1977, p. 108

LA VECINDAD DE POESÍA Y PSICOANÁLISIS*

Jorge Alemán y Sergio Larriera

«Poesía y psicoanálisis» indica una vecindad entre ambos términos que merece ser interrogada. ¿Qué nombran estas palabras? Descartamos que tal reunión sea el encuentro más o menos fortuito de dos vocablos. No están juntos como podrían estarlo teatro y psicoanálisis o escultura y psicoanálisis; dado que el psicoanálisis, por la difusión lograda por sus temas fundamentales forma parte del discurso corriente, y como por otra parte los psicoanalistas no se privan de pronunciarse sobre los temas más dispares, siempre habrá motivos suficientes para que cualquier cosa aparezca relacionada con el psicoanálisis mediante una «y».

No tratándose de una mera enumeración de dos cuestiones que se agregan circunstancialmente sostenemos que se trata de una vecindad. Si el discurso ordinario utiliza la lengua como un medio de expresión, ya sea para ordenar o rogar, no podemos sostener lo mismo ni de la poesía ni del psicoanálisis. Es evidente que la palabra desempeña en ambos una función distinta a la que cumple en el habla cotidiana. Tanto para la poesía como para el psicoanálisis la palabra dice otra cosa que lo que las meras voces proclaman.

Al pronunciar palabras, aunque éstas sean emitidas simplemente como voces, aparecen como sonidos (más rigurosamente hablando, como combinaciones de fonemas que son los sonidos propios de la lengua). A estos sonidos desprovistos en sí mismos de significantes. Estos sonidos que, en tanto tales, se perciben con los sentidos, para Lacan promueven una operación en el oyente que denomina lectura. En efecto, eso se lee, se lee el significante, se lee en lo que se oye. Y el resultado de esa lectura es el significado de las palabras. Heidegger describe esta operación pero sin calificarla de lectura: «Con el sonido de la palabra se asocia su significado, componente de la palabra que no es perceptible por los sentidos. Lo no sensible de las palabras es su sentido, el significado». Notemos que allí donde Heidegger se limita a describir lo que sucede con el significado, Lacan en cambio a eso lo llama lectura. Para él el significante se oye y el significado se lee. Así funciona el discurso corriente, para el cual las palabras aparecen en sí mismas cargadas de sentido. Es obvio que este sentido será un obstáculo

a remover, tanto por el poeta como por el psicoanalista. Ni uno ni otro olvidan que hay un decir, que el decir de la palabra no se confunde con los dichos del habla, aunque éstos lo ocultan.

Borges destaca, a propósito de la traducción, la pérdida de la musicalidad del poema en su lengua original, al ser trasvasado literalmente a otra lengua. Porque lo esencial no es el sentido, sino la cadencia, la música, el ritmo.

Desde el psicoanálisis podemos decir que escuchar la musicalidad de las palabras, lo que es la palabra poética, es ya un destino privilegiado de la pulsión invocante. Al escribir aquellos sonidos, los hombres según su gusto dispondrán las palabras escogidas en un orden y sintaxis que podrá o no respetar el sentido, pero que será necesariamente fiel al sonido revelado. El poeta escucha lo que hable en la lengua. Tomar a la lengua como una fuente sonora es función del poeta. Para él, las palabras no son voces en las cuales se alojan, como en un recipiente, determinados sentidos.

«Las palabras son pozos de agua en cuya búsqueda el decir perfora la tierra» expresa Heidegger, «pozos que cada vez hay que hallar y perforar de nuevo, fáciles de cegar, pero que en ocasiones van brotando también donde menos se espera».¹

Allí, donde menos se espera, en el habla cotidiana, en la comunicación más trivial, hay ocasiones en que la poesía y el inconsciente irrumpen en el habla. Y si un hablante comete un lapsus, otro desliza un giro poético. Ahí están esas extrañas formaciones en el habla, formaciones tanto del inconsciente como de la poesía, para ser leídas en las cataratas de sonidos que los hablantes emiten. Porque ni el inconsciente ni la poesía son propiedad de nadie. Están ahí, en todos y en cualquiera, siempre irrumpiendo en el habla, aún cuando en el habla trivial nadie escucha. Nosotros, empero, privilegiamos la escucha. Tanto el inconsciente como la poesía implican que se los escuche. Ahí están, el uno promoviendo un sufrimiento, la otra procurando un deleite. Están ahí, como si fuesen lenguajes, lenguajes prestos a tomar la palabra, dándose a conocer por sus formaciones, imprimiendo sus

huellas en los dichos humanos. Así como todos los pueblos sueñan, así el poema es común a todos ellos.

Y en el orden de lo escrito pueden afirmar que no hay una sola literatura sin poesía, aunque en diferentes pueblos puedan faltar otras formas literarias, como la prosa, por ejemplo. No hay hombre sin sueños, no hay literatura sin poema.

El psicoanálisis afirma algo que tiene el valor de un axioma: el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Podemos proponer una hipótesis: también la poesía está estructurada como un lenguaje. Puesto que el poema, que es la formación por excelencia de la poesía, no es sin embargo la única. Para Agustín García Calvo la prosa no es sino «una manera discreta y vergonzosa de atenuar o disimular el ritmo métrico y de verso».²

La poesía está estructurada como un lenguaje, lenguaje al cual podemos suponer como resultante del encuentro de la palabra con el ritmo. Este modo de articular la cuestión resuena necesariamente para los psicoanalistas como aquel otro encuentro, el de la palabra con lo real del sexo, cuyo resultado es el inconsciente. Pero si inconsciente y poesía poseen estructura de lenguaje, constituyendo sus formaciones verdaderos rasgos comunes a todos los hombres, no sucede lo mismo con su escucha.

Hemos hablado hasta ahora de lo que se escucha y de lo que se lee en lo que se escucha. También hemos mencionado la escritura. La relación entre estas cuestiones es extremadamente compleja. Compromete a una cuaternidad constituida por el lenguaje, el discurso, la letra y el significante. En el discurso analítico de lo que se trata es del paso de ese inconsciente que está estructurado como un lenguaje al discurso, es decir a una operación por la palabra mediante la cual el significante localiza a los hablantes. Ahí, en ese paso del lenguaje al discurso, paso que implica el habla, o sea la puesta en juego de la lengua, opera el significante. El significante es lo que se escucha, y es de un orden radicalmente diferente de la letra. Así como se lee la letra (una letra es algo que se lee) hemos afirmado que también se lee el significante. Dijimos que leer el significante es leer el significado en una sucesión de sonidos. En cualquier diálogo, en el habla común, se oyen significantes y se leen, en eso que se oye, los significados en lo que escuchan del significante. Ambos rechazan el sentido, no se guían por el sentido. Sólo la palabra en su puro valor significante. Uno escucha la cadencia, el ritmo, la música. Otro, el tropiezo, la vacilación, la reiteración.

La escritura es otra cosa. Lo que el poeta escucha en la lengua lo escribe como poema. Cuando la palabra escrita es eficaz uno tiende a transformarla en pala-

bra oral. Un buen verso exige que se lo diga en voz alta. Borges, quien afirma que en el poema la palabra escrita y la palabra oral son esencialmente iguales, considera a la primera como estímulo de la segunda.

La función de la escritura es para el psicoanálisis totalmente diferente. Los psicoanalistas escriben a partir de una experiencia, pero lo hacen al modo de los científicos, al menos en la escritura de Lacan y las escrituras que de ella derivan. Se llega a una escritura que es similar a la de la matemática, la lógica, la topología. Similar en tanto usa letras, signos, grafos, superficies, nudos. Son los llamados *mathemas*. Pero estos *mathemas* no se sostienen por sí solos sino que necesitan de un decir que los sostenga. Los *mathemas* son polos de dichos que, a la hora de presentarse en un escrito, en algo que para Lacan merezca llamarse escrito, se conectan unos con otros mediante una literatura que trata de romper toda significación establecida de los términos. Las palabras en cuya red se sostienen los *mathemas* juegan con el equívoco, por ser este el punto en que una misma pronunciación remite a dos escrituras distintas. Esta es, por lo tanto, una escritura símil-ciencia, la escritura de una práctica que tiene mucho de delirante. Pero aquello a lo que atiende su escucha y lo que el analista escribe de eso se diferencia también claramente de la escucha del poeta cuando escribe el poema.

Una vez que Lacan dictando su seminario había escrito sobre la pizarra las cuatro formulas cuánticas de la sexuación, conectando en el gráfico los distintos lugares mediante vectores que dibujaban lo que podríamos llamar su cuadrado lógico, y tras completar la escritura con la colocación de las cuatro modalidades que le interesaban, contempló la pizarra y exclamó: «Sí, está bastante bien escrito: necesario, imposible, posible y contingente».³

Ni un literato ni un lógico hubiesen podido decir de aquello que estaba bien escrito. Sin embargo, como psicoanalistas no dejamos de asombrarnos cada vez por las bondades de esa escritura. Esa escritura nos guía en nuestra práctica para mostrarnos, en el acto analítico, la imposibilidad de la relación sexual. Digamos que es el poema que Lacan buscaba denodadamente por aquella época. Buscaba una escritura que hiciera al decir sobre el goce menos tonto que otras escrituras. Y en esa búsqueda Lacan había puesto «al escrito ya del poema» como algo que escapaba a la tontería. Pero decir que sus fórmulas son el poema no es en este texto otra cosa que una metáfora. El poema de una imposibilidad, al cual, sin saberlo, el analizante recita. Al modo de un analizante: lo entona, lo repite, lo rechaza. Pero sólo se trata de una metáfora porque no es la música de las palabras lo que escucha un ana-

lista, no son cascadas sonoras ni silbos susurrantes. Son las pulsiones cortando y macerando la palabra y la carne. Cuando un analizante habla poéticamente en su análisis, o cuando el analista cree hacer poesía en sus intervenciones, tendríamos que decir que en ese análisis hay algo que no anda.

¿Por qué se escribe el poema? y aún más: ¿Por qué se escribe? La respuesta a estas preguntas, la respuesta que les da el psicoanálisis, sólo es sostenible en el seno del discurso analítico. A quienes están involucrados en esta experiencia toda escritura se muestra como lo que va al lugar de lo imposible. No sólo la escritura matemática se revela como no siendo otra cosa que el intento fallido de escribir la relación sexual. Eso es lo imposible de escribir.

Si bien tal definición de la imposibilidad puede parecer falta de pertinencia o descabellada, se nos concederá sin embargo que algo de la imposibilidad, a secas, está implicado en el hecho de la escritura. Con ese real imposible las escrituras harán cosas diferentes: si unas, pródigas de sentido, hacen todo para ocultarlo, otras, en cambio, más que construir excavan a su alrededor.

En el intento de escribir lo imposible, el imposible encuentro con el otro sexo -la relación sexual- hay que caracterizar dos grandes modalidades de la literatura. Una de ellas se vuelca hacia el lado de la significación a la hora de enfrentarse con ese agujero en lo simbólico que es lo imposible. Es una escritura en la que el goce de la letra, por ser un goce del sentido, permite que el lector la recorra con placer entregándose a la evocación que la lectura promueve. La otra forma de literatura intenta procurar, más allá de las limitaciones que impone la significación, una relación más estrecha con lo real, que no con la realidad. Sabemos que lo real es justamente el límite del sentido. Del recubrimiento de lo simbólico y lo imaginario surge el sentido, siendo su límite lo real, es decir, aquello que lo funda al quedar excluido de él. En esta literatura el goce del escritor se impone al placer del lector, lo desaloja. La letra está en función del «uno» de la lengua, puro uno significante que no atiende ni a la forma ni al sentido. Puestas a transmitir lo inefable de una experiencia interior estas literaturas darán formas divergentes.

En el *Cántico Espiritual* las metáforas, hondamente evocadoras, producen en el lugar de ese real imposible un nuevo sentido. Así, la esposa, el alma, refiere las grandezas del amado, cantando alabanzas de aquello que en esa unión siente y goza:

Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,

los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos.
La noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.

James Joyce, por su parte, designó con un término tomado de la liturgia, epifanías, unos enigmáticos fragmentos en prosa que, al igual que en la poesía mística, se sitúan en la frontera de una experiencia con lo real. Según sus propias palabras, una epifanía es «una súbita manifestación espiritual, bien sea en la vulgaridad de lenguaje y gesto, o en una frase memorable de la propia mente».

«Una joven y un joven conversan:
La joven: (con voz discretamente monótona) A...
si... yo estaba... en la... ca... pillá.
El joven: (en tono bajo) Yo... (más bajo) yo...
La joven: (con dulzura) Ah... pero... tú eres...
muy... malo.»

Verdaderos restos metonímicos de significaciones extinguidas, interrumpidas, las epifanías carecen del poder de evocación de las metáforas del místico que buscan el sentido nuevo.

Las epifanías, por el contrario, por su falta de sentido son absolutamente ineficaces para atenuar la imposibilidad de decir. Más que velar la imposibilidad con un significante metafórico que sustituya a lo que falta, arrojan al lector a esa imposibilidad vaciando de sentido a las palabras.

Lo que se insinúa como búsqueda en las epifanías el escritor lo logra plenamente en su última obra, *Finnegans Wake*. Texto ejemplar para el psicoanálisis, según lo decidió Lacan en el ejercicio de su transmisión. Operando con la letra, algo que no resulta esencial a la lengua, Joyce interviene sobre el significante, logrando mediante el cambio de una letra producir una homofonía translingüística: series de palabras que suenan igual en lenguas diferentes.⁴

Finnegans Wake en cambio, para Borges, no era más que «un tejido de lánguidos retruécanos en un inglés veteado de alemán, italiano y latín», a los cuales le resultaba «difícil no calificar de frustrados e incompetentes. No creo exagerar. *Ameise*, en alemán, vale por hormiga; *amazing*, en inglés, por pasmoso; James Joyce, en *Work in progress* (primer nombre del libro en cuestión), acuña el adjetivo *amaising* para significar al asombro que provoca una hormiga».⁵

Sin embargo, a pesar de la causticidad de su crítica, Borges reconocía en Joyce a un gran escritor. Dice en

el mismo artículo: «...es uno de los primeros escritores de nuestro tiempo. Verbalmente, es quizá el primero». Y tras equiparar a continuación algunos párrafos y sentencias del *Ulises* con los más ilustres de Shakespeare y Thomas Browne, finaliza así: «En el mismo *Finnegans Wake* hay alguna frase memorable. (Por ejemplo esta que no intentaré traducir: *Beside the rivering waters of, hither and thithering waters of night*). En este amplio volumen, sin embargo, la eficacia es una excepción».

Esta misma frase, lo único que Borges rescata de *Finnegans Wake*, la citará de memoria en una conferencia cuarenta años después. «¿Qué es esto traducido?» - se pregunta tras pronunciarla- «Las fluviales aguas de (o las fluctuantes aguas de) las acá y acullantes aguas de, noche. ¡Es horrible realmente! Yo digo eso en inglés y es mágico, suena como un conjuro; eso no depende del sentido, ya que ese sentido en otro idioma no existe».⁶

Podemos ver que lo que Borges le pide a *Finnegans Wake* no es sentido. Lo que le exige es música y conjuro. De allí que hable de falta de eficacia, puesto que para él la eficacia de un verso o de una frase no depende del sentido sino de la música, de esa musicalidad que nos empuja a repetirlo en voz alta. Borges no escucha en este libro los mágicos sonidos que espera de tan grande escritor.

Lacan, en cambio, no solamente encuentra en Joyce la ocasión de dar un nuevo salto en la teoría analítica, sino que es esa escritura la que le permitirá afir-

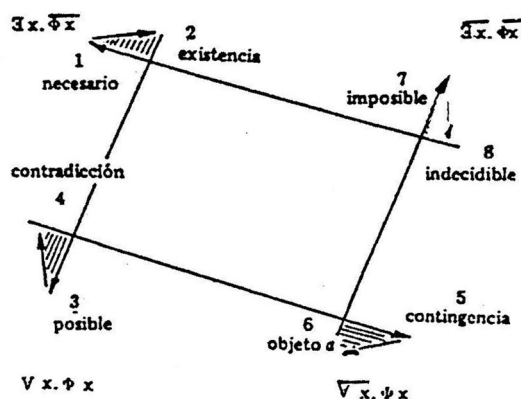
mar que la interpretación es el momento en que se pone en juego la escritura del psicoanalista, puesto que apunta al sinsentido operando como equívoco. Pues un equívoco producido por homofonía sólo se sostiene en referencia a la escritura. ¿Cómo, si no apelamos a la letra, podríamos inducir el equívoco, haciendo de las palabras, significantes? Escritura al modo de Joyce, pues la manera en que subvierte el sentido se aproxima a la práctica analítica. El equívoco de la interpretación es la única arma que tiene el psicoanalista contra el síntoma.

En estas consideraciones de Borges y Lacan contrapunteadas en torno a un mismo texto, hemos visto que allí donde el poeta no escucha en lo que se lee la cadencia musical que él exige en un verso o una frase, el psicoanalista por su parte escucha en lo que se lee, no la música sino el equívoco. Escucha poética y escucha psicoanalítica, cuestiones a las que nos ha conducido esta indagación de la vecindad entre poesía y psicoanálisis, y en la cual nos hemos movido, mediante desplazamientos y sobresaltos, sobre los diversos ejes en que se despliega la cuaternidad aludida: lenguaje, discurso, significante y letra.

Poesía y psicoanálisis: ¿Qué es el psicoanálisis en la mano del poeta? Quizá sea como aquella cucharilla de plata entre los dedos de San Juan de la Cruz, que en su tintineo al caer de la mano dormida sobre el suelo de piedra de la celda toledana, despertaba al cuerpo rendido para dar paso a la escucha de la música oral de las imágenes hipnagógicas, responsables de aquellos versos que no cesamos de repetir y repetir.

NOTAS

1. Heidegger, Martin: *¿Qué significa pensar?*, Edic. Nova, Buenos Aires.
2. García Calvo, Agustín: *Hablando de lo que habla*, p. 307, Ed. Lucina, Zamora, 1989.
3. Lacan, Jacques: Seminario *El saber del psicoanalista*. Reunión del 10 de Junio de 1972. Multicopia. Buenos Aires. Reproducimos el diagrama al que hicimos referencia:



4. Lacan, Jacques: «Joyce le sinthome» en el libro *Joyce avec Lacan*. Navarin. París. Asimismo, *Seminaire XXIII, Le sinthome*, en revista *Ornicar*, núms. 6-11. Edic. Navarin, París.
5. Borges, Jorge Luis: *Textos cautivos*, p. 328, Tusquets Editores, Barcelona, 1986.
6. Borges, Jorge Luis: *El poeta y la escritura*, conferencia pronunciada en la Escuela Freudiana de Buenos Aires (publicación de la Escuela).

* Artículo extraído del capítulo «Metáfora; estructura; real» del libro de Jorge Alemán y Sergio Larriera, *Lacan: Heidegger. El psicoanálisis en la tarea del pensar*. Miguel Gómez Ediciones. Málaga, 1998. Editado en COLOFON con la amable autorización de los autores.

EL TRAUMA DE LA POESÍA

Massimo Recalcati

1. Palabra analítica y palabra poética

La experiencia psicoanalítica es una experiencia de palabra: una *talking cure*, cura hablada, como la bautizó una célebre paciente de Freud, Anna O. La experiencia psicoanalítica es una práctica de palabra que la lleva, sin embargo, mas allá del marco canónico de la comunicación y de sus reglas. Para señalar la excentricidad de la palabra analítica respecto de la comunicación, Freud ha enfatizado por medio del dispositivo analítico el carácter asimétrico de la relación entre el que habla y el que escucha.

Esta operación de sustracción de la palabra analítica en la dimensión del diálogo intersubjetivo es puesta en evidencia por el hecho de que el analista se sustrae a la mirada ocupando en cambio una posición a espaldas de quien habla. La escucha del analista no es una escucha de los enunciados de un sujeto, lo es más bien de su no coincidencia respecto del plano de la enunciación, o sea del desfase que atraviesa a ambos, enunciado y enunciación. De allí que, en un análisis, un lapsus adquiera siempre el valor de una apertura de sentido inusitada, dejando ver que la intención de decir del sujeto es perturbada por la del sujeto del inconsciente, que la sobrepasa desde su interior imponiéndole su marca.

El carácter asimétrico del dispositivo analítico -cuyo paradigma es la posición del analizante, tumbado en un diván- está dirigido a extraer de la dinámica dialógica del coloquio la experiencia subjetiva de la palabra. Por esa razón insiste Lacan con frecuencia en poner en evidencia el carácter inhumano de la posición del analista; es la idea del analista como “custodio del silencio” o como “muerto”, como sujeto cadaverizado o como objeto residuo, como objeto pequeño (a). Esta deshumanización del analista persigue el objetivo de mostrar que la palabra analítica no está tanto en relación a la palabra del otro, sino más bien expuesta al “muro del lenguaje”, un muro que el silencio del analista intenta encarnar. “¿Por qué no me dice nada?” es un lamento frecuente que el analista encuentra en el análisis.

Este ausentarse de la respuesta es la maniobra mínima que un analista está obligado a ejercitar para permitir

al sujeto encontrar, en forma invertida, el sentido de su decir. Dicho de otro modo, el silencio del analista como evento que interviene donde el analizante espera una respuesta, es un modo de hacer presente, mas allá de las leyes de la palabra, el muro del lenguaje y su punto ciego irreductible a la dinámica del sentido. Por esta razón Lacan, contrariamente a Freud, homologa el silencio del analista y el de la pulsión, siendo esta última un real irreductible al régimen significante. Como la analítica, también la palabra poética está en relación con el silencio. La condición para que haya poesía es, en efecto, la eliminación, la radical suspensión de las reglas universales del lenguaje. Donde hay poesía hay trauma, choque, desconexión respecto de la trama ordenada de los significantes.

Podemos aislar, por lo tanto, una primera tesis general: la palabra analítica comparte con la poética la trascendencia respecto a la dimensión de la comunicación ordinaria. Más precisamente, ellas realizan, siguiendo sus propias estrategias, una *epochè*, una suspensión traumática de la regla de la comunicación. Esto quiere decir que la palabra analítica, como la poética, laceran el tejido de la palabra ordinaria, aquella que Lacan ha definido “palabra vacía”, es decir la palabra que, divergente del deseo, se degrada a nivel de la charlatanería despersonalizada, al nivel de la máscara del yo (*moi*). Al contrario, la palabra poética no surge del yo sino, como decía Ungaretti “surge del abismo”.

Surgir del abismo, del sin fondo, significa venir de aquel “centro externo al lenguaje” que Lacan hace coincidir con la muerte, asumida como una suerte de mancha interna al lenguaje, como núcleo real, indestructible y no simbolizable. La palabra poética proviene de este abismo. Del abismo de la muerte, del abismo del “centro externo al lenguaje”¹.

Pero ni la palabra poética ni la experiencia analítica de la palabra permiten que este abismo justifique la ausencia de palabra, el culto místico del silencio en cuanto tal. Al contrario, la palabra poética, como la analítica, contornean el abismo del silencio sin reducirse a él. Para Lacan, la experiencia de la *palabra plena* es la experiencia de una palabra que no se separa de quien habla, es palabra del sujeto del inconsciente, palabra

que permanece conjugada al deseo. El último Lacan radicaliza la cuestión dejando atrás la idea de la palabra plena y acentuando más bien su incompatibilidad con el real pulsional. Es así como la palabra analítica no será ya concebida como resonancia metafórica y metonímica del sentido sino como encuentro con el rasgo asemántico del significante, como encuentro con aquello que detiene la infinita metamorfosis de la significación.

La palabra analítica es seccionada por el corte de la sesión, por su contracción, por el encuentro con aquello que no es del orden del sentido. La palabra poética se cruza aquí con la analítica, pues ambas alcanzan el límite del lenguaje, su centro extranjero. La palabra poética es, como lo expresa Zanzotto “combustión del no sentido”, lo “*perturbante*” absoluto². Es éste su carácter traumático; a partir del lenguaje y de sus leyes, operar un agujero interno al lenguaje o, mejor aún, encontrar en el lenguaje aquello que constituye su centro externo. Por esta razón la palabra poética no responde al standard de la reglas, en el sentido de que no existe un *setting* poético. La poesía excede las reglas de la composición, estando en cambio en constante variación respecto de aquel. Es en esto que ella refleja el misterio de algo que, surgiendo del lenguaje, indicando al mismo tiempo lo que es su centro desierto, abismo, ausencia del lenguaje.

2. Lalangue

Quería ser poeta. Ya de niño leía los poemas para capturar el misterio de la palabra. Leía para entender algo del trauma del lenguaje. Pensaba que vivir sin la belleza y la poesía no habría tenido algún sentido. Muy precozmente me introduje en el mundo de la lectura y la escritura. Permanecía horas inmerso en el mundo de las letras. Más adelante, en la adolescencia, me encontré nitzcheano: el escándalo sin sentido de la vida y del goce podía justificarse solamente como fenómeno estético. Baudelaire, Rimbaud, Leopardi, Ungaretti, Bekkett, se habían vuelto mis maestros. Pero mi primer artículo lo dediqué a las poesías friulanas de Pier Paolo Passolini. Gozaba, de hecho, de una ventaja. Tenía una madre friulana. Entendía perfectamente los dialectos del Friuli, incluso en sus matices más desviados.

Mi análisis me permitió después encontrar la raíz subjetiva de este primer amor por la poesía: de niño permanecía fascinado al escuchar a mi madre hablar en su lengua con parientes y amigos friulanos. El carácter extranjero, cerrado, cifrado y enigmático de la lengua del Otro, se confundía para mí con el enigma de su deseo y de la femineidad. El friulano, con su lírica rocosa, su conmovedora melodía, encarnaba el misterio de la mujer y su secreto encanto. La Otra lengua era para mí la lengua del Otro sexo. La lengua del deseo.

Lacan teoriza, en efecto, que la lengua no es sólo separación, anulación, negativización, significantización del goce. La lengua es ella misma cuerpo, intrusión y aparato de goce; la lengua es también *lalangue*. Hay en ella una “física”, un erotismo, una corporeidad que lo poético exalta. El dialecto friulano era para mí un río en movimiento cuyas aguas mezclaban vertiginosamente belleza y goce. Suscitaba sorpresa y diversión en mis familiares con esta capacidad de saber reconocer palabras y expresiones dialectales, incluso las más misteriosas. He sido un *enfant prodige* de la lengua del Otro.

Pero el precio por este secreto y misterioso entendimiento de la lengua materna lo pagué poco después con una inhibición neurótica: no lograba pronunciar una sola palabra en friulano y, finalmente, se me hizo imposible aprender toda lengua extranjera. De este modo se estrellaba contra la lengua materna la interdicción paterna. Si esta intimidad con la lengua del Otro no podía realizarse era en razón de un exceso libidinal. Así fue como me convertí inevitablemente en un mediocre poeta, al punto que hoy evito releer las poesías de mis veinte años. Abandoné después la poesía por el psicoanálisis. Elegí como segundo analista un analista francés. Mi inconsciente me había reconducido nuevamente, en la lógica de la repetición, al misterio de la lengua del Otro. Reencontré aquí las marcas paternas que me hacían imposible la “penetración” y la “asimilación” de otra lengua. Reencontré además, de manera radical, la identificación inconsciente de la lengua extranjera con la mujer. Me autoricé a aprender la lengua francesa y a poder amar una mujer, a amar su extranjería radical y no más el rasgo común.

3. La ausencia de poesía

¿Es aún actual, existirá en el futuro la vía de Freud? Esto se preguntaba recientemente Jacques-Alain Miller, señalando además un riesgo de extinción común al psicoanálisis y a la poesía: ¿existirán aún en nuestro futuro la poesía y el psicoanálisis?³

La época contemporánea es una época en ausencia de poesía. Ella borra el abismo traumático desde el cual la palabra adviene al ser. En este sentido la decadencia de la poesía corresponde a la decadencia del inconsciente. Como he tenido oportunidad de teorizar en otros contextos, la clínica contemporánea es una clínica en ausencia del inconsciente.

Las formas contemporáneas del síntoma (anorexia, bulimia, depresión) parecen anular el sujeto del inconsciente, la división subjetiva entre enunciado y enunciación, para evidenciar en cambio un embotamiento generalizado de la palabra causado por un ac-

ceso directo, sin filtros simbólicos, del sujeto al goce.

Mientras la palabra encuentra su fuente en la muerte de la Cosa, es decir en el lenguaje como “estructura de separación”⁴, la época contemporánea parece colocarnos frente a un terrible vuelco debido al cual la Cosa es hoy la que mata el símbolo. Este dominio de la Cosa no sólo está presente en los síntomas contemporáneos, para los cuales no está más en primer plano la equivalencia síntoma-metáfora y sí en cambio el goce mudo, sin palabras, del objeto⁵, sino también en cierta tendencia del arte contemporáneo (piénsese por ejemplo en la paradigmática obra de Orlan) donde la operación signifiante resulta suprimida en un cortocircuito narcisista y mortífero donde lo real del cuerpo y sus prestaciones aparece como un retorno real del goce sin ninguna mediación simbólica.

El lenguaje como estructura de separación aparece alterado en nombre de una (imposible) intervención directa sobre la Cosa. El espacio de la poesía hospedado en la exhibición sin velos del horror. En este sentido, la época actual del arte podría caracterizarse por ser una época deliberada y polémicamente anti-poética, donde la apología de lo feo y de lo abyecto se opone como declaración ideológica respecto a cualquier éxito estético que insista en preservar el atributo, llamado “modernista”, de la forma. El “bajo materialismo” del arte contemporáneo, desafiaría la conservación de la forma como último baluarte de una estética irremediablemente comprometida con el idealismo⁶, descuidando sin embargo que no hay arte alguno sin el sentido estético de la forma.

4. Doble polaridad

Jacques-Alain Miller ha puesto en evidencia la naturaleza doble del alma de Freud. El alma griega, *matemática*, y el alma egipcia, *misterica*⁷. La primera es el alma que quiere construir un saber posible del inconsciente, la que exige la transmisión de la experiencia analítica en términos universales, es el alma de la articulación discursiva, mientras la egipcia es el alma del misterio, el alma del encuentro con lo insondable, es el alma intraducible de una verdad que resiste al saber; la primera es el alma de la ciencia iluminista, la segunda la de la experiencia del enigma, el alma del imposible de decir.

La experiencia poética, como la analítica, se sostiene de esta doble polaridad. Por un lado la exigencia y voluntad de saber, el empuje al desciframiento, por el otro, el encuentro con lo imposible de decir, la imposibilidad de realizar un desciframiento exhaustivo, sin resto, del enigma. Por una parte, la palabra poética y la analítica producen una amplificación signifiante: la palabra se abre, crea efectos de sentido, activa reso-

nancias. Pero ella no se agota en esa amplificación, ella llega más bien a rodear el vacío dejado por la Cosa cancelada por el lenguaje. La amplificación es activada sólo para hacer posible lo que Mallarmé define como *le recontre avec le néant*. La amplificación signifiante no es una evaporación del sentido, se orienta más bien al encuentro traumático con el abismo del que surge la palabra misma. En tal sentido, la poesía es encuentro, no sólo con las infinitas posibilidades de la palabra, sino también con los límites del lenguaje, con el lenguaje como muro. La amplificación signifiante está coordinada con una operación de reducción: el juego de los significantes - como sucede en un análisis- debe poder dar lugar a una reducción esencial, a la definición del poema subjetivo en su estructura mínima, reducida, por lo mismo, a su real⁸.

Se trata de introducir un principio estético fundamental que gobierna no sólo las artes sino también precisamente la experiencia analítica. Este principio consiste en una distinción.

Es preciso distinguir el plano de la articulación entre los significantes - para Lacan la esencia de la poesía tiene que ver con una lograda combinación entre puros significantes⁹- del plano de la densidad signifiante que no es nunca íntegramente articulable¹⁰. Reencontramos esta distinción y su valor de principio en el modo en que Heidegger atrapa la esencia de la obra de arte desplegándola como tensión, lucha, conflicto entre Mundo y tierra, es decir entre la articulación formal y la densidad estratificada de la obra-Cosa, pero también en el modo con el cual en *La Nascita della tragedia* Nietzsche piensa la relación entre lo dionisiaco y lo apolíneo, o entre la dimensión amorfa, caótica y abismal de la existencia respecto de la exigencia de medida y forma, es decir, de la articulación signifiante.

5. Decible e indecible

Andrea Zanzotto ha logrado individualizar dos polos fundamentales de la poesía del siglo XX¹¹. El primero tiene como paradigma la obra de Artaud, el segundo la de Mallarmé. El primero es el polo de la poesía como negación absoluta del estilo, como impureza, como “remolino pre-signifiante”. Es el polo dionisiaco de la poesía, donde la existencia misma de la palabra aparece como una “traición del ser”. El segundo polo es el de la “poesía lengua basada en el vigor del signifiante”, es éste el polo de la “poesía pura”, el polo apolíneo de la armonía de la forma.

Lo que encuentro interesante en el razonamiento de Zanzotto no es exactamente la explicación de esta antinomia, de esta bifurcación radical entre una poética del cuerpo y una poética del signifiante,

sino el énfasis puesto en la tensión recíproca que arbitra esta doble polarización. “Estas dos líneas estuvieron siempre intersectadas”, afirma ¹². Podemos, por nuestra parte, enunciar que esta tensión-intersección, habita el psicoanálisis mismo, si se piensa por ejemplo en aquella doble polaridad, griega y egipcia, aislada por Miller.

Pero hay aún un ulterior motivo de interés en el texto de Zanzotto. La soldadura de estas dos líneas, su más sensible punto de cruce, es el que Freud mismo localiza.

El psicoanálisis es descrito, en efecto, como “un movimiento de vaivén” entre “el no dicho, nunca decible del todo” y su “declarase, aclararse” en la palabra plena ¹³. La soldadura que Freud opera entre decible e indecible concierne al psicoanálisis como apertura de la palabra del sujeto del inconsciente, como palabra que “viene del abismo” y, al mismo tiempo, como construcción, articulación, textura significativa que restituye al sujeto el sentido de su historia.

Pero Zanzotto hace notar, sobre todo, que la profunda oscuridad, inarticulada e indecible, así como el vórtice elegante de los significantes, reenvían a cada uno a su contrario incesantemente. Aquí el movimiento pendular se aclara como una ida y vuelta continua del indecible al decible, pero sólo para aislar aquello imposible de decir. Este doble movimiento se encuentra asimismo en la experiencia analítica. Como en el arte de la poesía, también en el análisis la experiencia de una producción suplementaria del sentido adviene sólo con el telón de fondo de su pérdida. La poesía y el psicoanálisis surgen sobre el límite del saber greco-matemático, surgen de la ignorancia que se vuelve pasión: “*non domandarci la formula che mondi possa aprirti, sì qualche storta sillaba e secca come un ramo. Codesto solo oggi possiamo dirti, ciò che non siamo, ciò che non vogliamo*” ¹⁴.

El saber universal da lugar al saber singular del sujeto. Poesía y psicoanálisis son agujeros en el interior de la universalidad del saber. Es lo que se esfuerza en demostrar, siguiendo a Heidegger, el trabajo de Lacoue-Labarthe cuando insiste en la poesía como “catástrofe del lenguaje”, como riesgo, vértigo, afirmación de una singularidad inasimilable a cualquier universal. Por eso la palabra poética es “irrepresentativa”, precisamente porque suspende el lenguaje de la representación de una singularidad absoluta que es “cisura” del lenguaje mismo ¹⁵. Del mismo modo, un análisis es una experiencia que circunscribe a través de las leyes del lenguaje lo que en el sujeto es irreductible a tales leyes. Un análisis empeña al sujeto en

reencontrar la propia singularidad como irreductible al discurso del Otro.

La magia de la palabra poética -que caracteriza por otro lado el esforzado trabajo de cada analizante- consiste en realizar el pasaje de esta falta de saber, de esta falta del Otro, del hecho de que el centro del lenguaje sea ocupado por la muerte, a la creación de un nuevo significante de la falta. El goce poético y su arte consiste precisamente en este pasaje: extraer de la falta del Otro la posibilidad de una creación significativa inédita que sepa transformar, creativamente, la falta del Otro en una significantización de esa falta. En este sentido, la poesía es una operación significativa que se efectúa al límite del saber, de la falta del Otro, en el centro externo del lenguaje. El trauma de la poesía consiste en el hecho de que el goce poético encuentra la ausencia de garantía del Otro, la barra sobre el Otro.

El arte poético es encuentro con esa barra. La frucción de la poesía, el encuentro con ella es, a su vez, el pasaje a través de esa barra que surca el lugar del Otro. El punto es que la poesía no cede a la tentación del silencio. Ella no se hospeda en el vórtice de lo inefable. Ella preserva su forma. La poesía no sólo es catástrofe del lenguaje sino también recomposición continua de esa catástrofe. En términos estéticos, si se quiere, es la antigua cuestión de la forma. La poesía realiza una forma que en vez de excluir la falta del Otro, la incluye. Mientras el realismo psicótico del arte contemporáneo se adentra en el canto lúgubre, estéril provocación de lo amorfo, de lo abyecto y lo feo, el arte poético, como la experiencia del análisis, se mantiene empeñado en el ejercicio de dar forma a lo amorfo, de dar voz a la falta del significante, de alojar lo singular del sujeto.

¿Cuál es, en definitiva, el milagro de la palabra? Es la capacidad de lo simbólico de transformar lo real. Mientras que en el trauma “patológico” lo real irrumpe directamente en la escena y devasta lo simbólico produciendo efectos catastróficos, en la poesía y en el psicoanálisis es el símbolo el que opera sobre lo real. A través de lo simbólico, el sujeto encuentra lo real.

Esta operación no es en absoluto una operación de supresión de lo real, pues lo real es, como tal, imposible de suprimir; la operación es de rodeo, de circunscripción. En efecto el arte tiene en común con la experiencia del análisis el hecho de ser una experiencia no catastrófica sino circunscripta de lo real. El arte, afirma Lacan, es un modo para “circunscribir la Cosa” ¹⁶.

Traducción: Laura Rizzo y Oscar Ventura

NOTAS

- (1) Lacan, J. "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", en *Escritos 2*. Ed. Siglo XXI, 1975.
- (2) Zanzotto, A., *Una poesia, una visione onirica?* En *Prospezioni e consuntivi*, en *Le poesie e le prose scelte*, Mondadori, Milano 1999, p.1296
- (3) Miller, J-A., *Le nouveau de Lacan*, Verdier, Paris 2003, p.130
- (4) Cfr., S.Agosti, *L'esperienza di linguaggio* de Andrea Zanzotto, en A.Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p.XXIII. Consúltese, a propósito de este punto, la imagen del Zanzotto del "stile poetico" como "stiletto" que corta el cordón con la Cosa y hace surgir a borbotones la palabra y la sangre de la escritura. Cfr., A. Zanzotto, *Tra ombre di percezioni "fondanti"*, in *Prospezioni e consuntivi*, op. cit., p.1345.
- (5) Es la enseñanza antipoética que encontramos en acto en la bulimia; la ausencia del signo de amor es compensada por la devoración infinita del objeto llevada a su punto más extremo, de modo tal que la compensación no se desenvuelve ya entre objeto y signo sino sólo entre objeto y objeto. Se trata del mal infinito que atraviesa el discurso capitalista: el vacío no hace surgir la palabra sino el remedo del objeto de consumo. Sobre estos temas me permito señalar mi *Clinica del vuoto: anoressie, dipendenze e psicosi*, Franco Angeli, Milano 2002.
- (6) Esta tendencia teórica encuentra su "manifiesto" en el volumen de Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, *L'informe*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- (7) Miller, J-A, *Los usos del lapso*. Ed. Paidós. Buenos Aires, 2004, Curso desarrollado en el Departamento de Psicoanálisis de la Universidad de Paris VIII (1999-2000), lección del 24 noviembre 1999.
- (8) Para un más amplio desarrollo de estos temas y en particular del par amplificación significativa y reducción, me permito remitir a mi *Amplificazione e riduzione significativa nella parola analitica e in quella poetica*, in *Il Verri*, n°21, Milano 2003, pp.26-39.
- (9) Lacan, J., *El Seminario. Libro V, Las formaciones del inconsciente*, (1957-1958), Buenos Aires, Paidós, 1999.
- (10) La noción de *densidad* encuentra un desarrollo interesante en el trabajo de Giovanni Bottirolí. Cfr, *Teoria dello stile*, Nuova Italia, Firenze 1997.
- (11) A. Zanzotto, *Tra ombre di percezioni "fondanti"*, op. cit.
- (12) Idem, p.1342
- (13) Idem.
- (14) Cfr., E.Montale, *Ossi di seppia*, en *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984, p. 29.
- (15) P. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Bourgois, Paris 1986, pp.33-34
- (16) Lacan, J., *El Seminario, Libro VII, La ética del psicoanálisis*, (1959-1960). Ed. Paidós, Buenos Aires, 1988.

JACQUES LACAN

El Seminario

HACIA UN SIGNIFICANTE NUEVO

Texto establecido por Jacques-Alain Miller

Traducción de Adela Bande-Alcantud y France Laure Sampieri



Este artículo retoma las lecciones de 15 de marzo, 19 de abril, 10 de mayo, 17 de mayo 1977 del Seminario de Jacques Lacan *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, (1976-1977), lecciones editadas en *Ornicar?*, Boletín periódico del Campo freudiano, nº 17-18, Paris, Lyse, 1979, pp. 7-23. Traducido y editado con la amable autorización de Jacques-Alain Miller.

I. LA ESTAFA PSICOANALITICA

Hay gente bien intencionada conmigo –¿qué más da que haya gente que tiene buenas intenciones conmigo? Eso es que no me conocen, pues por mi parte, no estoy lleno de buenas intenciones– hay pues, gente bien intencionada que a veces me ha escrito cartas diciéndome que mi balbuceo de la última vez sobre el discurso analítico, era un lapsus.

¿Qué es lo que distingue al lapsus del error grosero? Tengo tendencia sobre todo a clasificar como error lo que aquí se quiere calificar de lapsus. Pues a pesar de todo, ya he hablado de ese discurso analítico, por lo menos un poco. Cuando hablo me imagino que digo algo. Lo molesto es que consideran que hice un lapsus, si puedo decir, escrito. Esto toma particular importancia cuando se trata de un escrito, encontrado por alguien, en este caso yo.

Ya ocurrió antes que dijera –imitando a un célebre pintor– “Yo no busco, encuentro”. En este momento busco mucho para lo que encuentro. Dicho de otra manera, doy vueltas en el mismo sitio. Y esto es lo que se ha producido: las letras escritas no estaban en el buen sentido, en el sentido en el que giran, se han embrollado.

Hay que decir que no cometí un tal lapsus sin razón, y si es cierto que imaginé al revés el orden en el que las letras dan vueltas, creo, al menos, saber lo que quería decir. Que es lo que voy a intentar explicarles hoy. Además, estoy animado por lo que oí ayer noche de la señora Kress-Rosen en la Escuela Freudiana. Ella tuvo la bondad de decir, casi, lo que yo quise responder a una persona que, aconsejada parece ser por Roman Jakobson, me pidió que hablara de lo que a éste concierne.

Mi primera impresión fue la de decir que lo que yo llamo lingüistería necesita el psicoanálisis para sustentarse. A esto añadiría que no hay más lingüística que la lingüistería. Eso no quiere decir que el psicoanálisis sea toda la lingüística. El acontecimiento lo atestigua, puesto que se hace lingüística desde hace mucho tiempo, desde el *Crátilo*¹, desde Donato, desde Priscianus, ya que siempre se ha trabajado para ella. Además, eso no arregla nada.

Creo que, informados por los belgas, les llegó a sus oídos que hablé del psicoanálisis diciendo que podría ser una estafa. Sobre eso mismo insistía haciendo girar mis letras y hablándoles de un S1 que parece prometer un S2. Hay que recordar al respecto lo que dije en su momento: que un significante era lo que representa al sujeto para otro significante. ¿Qué se puede deducir de esto? Les voy a dar una indicación, aunque sólo sea para esclarecer mi camino, porque esto no es evidente. Quizás el psicoanálisis sea una estafa, pero no es una cualquiera, es una estafa que cae en el punto exacto respecto a lo que es el significante, o sea, algo muy especial que tiene efectos de sentido. Del mismo modo, bastaría con que en vez de connotar el S2, de ser el segundo en el tiempo, lo fuera de tener un sentido doble, para que así el S1 se pusiera correctamente en su lugar.

El peso de esta duplicidad de sentido es común a cualquier significante. La señora Kress-Rosen no me contradirá, si quiere hacerlo que me lo indique de alguna manera, pues es una alegría para mí que se encuentre aquí. En lo que respecta, el psicoanálisis no es más estafa que la poesía misma.

La poesía se funda precisamente en esta ambigüedad de la que hablo, y que califico de doble sentido. Ésta parece depender de la relación del significante con el significado, y se puede decir, en cierto modo, que es imaginariamente simbólica. Si de hecho la lengua –éste es el punto de partida de Saussure– es el fruto de una maduración, de la madurez, que se cristaliza con el uso, la poesía depende de una violencia hecha a este uso, de la que tenemos alguna que otra prueba. Cuando, la última vez, evoqué a Dante y la poesía amorosa, era justamente para marcar esta violencia. La filosofía hace todo lo posible por borrarla, en eso constituye el terreno de prueba de la estafa. Por eso también, no se puede decir que la poesía no toque, a su manera inocentemente, lo que connoté al instante, de lo imaginariamente simbólico. Eso se llama la verdad.

Se llama la verdad, precisamente, sobre la relación sexual. A saber, que como dije –y quizás el primero (no veo por qué me pondría un título por eso)– relación sexual, no hay. Hablando con propiedad, no hay nada que haga que necesariamente un hombre reconociera una mujer. Tengo la debilidad de reconocer *la*, pero estoy bastante advertido como para haberles señalado que no hay de *la*. Eso coincide con mi experiencia, no reconozco todas las mujeres.

Relación sexual, de eso no hay, pero esto no es evidente. No hay, excepto la incestuosa. Eso es exactamente lo que afirmó Freud: de eso no hay, salvo incestuosa o mortífera. Lo que señala el mito de Edipo, justamente, es que la única persona con la que uno tenga ganas de acostarse es la madre, y que al padre, se le mata. Eso es mucho más probable, en cuanto que no se sabe que son su padre y su madre. Y es precisamente por eso por lo que el mito tiene un sentido: Edipo mató a alguien que no conocía y se acostó con alguien de quien no tenía la menor idea que fuera su madre. Eso quiere decir que sólo la castración es de verdad. Al menos con la castración estamos se-

guros de salir de eso. No se trata tanto de la muerte del padre como de su castración, la castración pasa por matar. En cuanto a la madre, lo mejor que se puede hacer es cortarlo para estar seguros de no cometer el incesto.

Me gustaría llegar a darles la refracción de estas verdades dentro del sentido. Tendría que lograr darles la idea de una estructura que encarnara el sentido de una manera correcta. Al contrario de lo que se dice, no hay verdad respecto a lo real, puesto que lo real se dibuja excluyendo el sentido. Incluso sería demasiado decir que hay real, porque decirlo es suponer un sentido. La palabra “real” tiene un sentido en sí misma, y ya jugué con eso al evocar el eco de la palabra *reus*, que en latín quiere decir culpable: somos más o menos culpables de lo real. Eso es que el psicoanálisis es cosa seria, y no es absurdo decir que puede caer en la estafa.

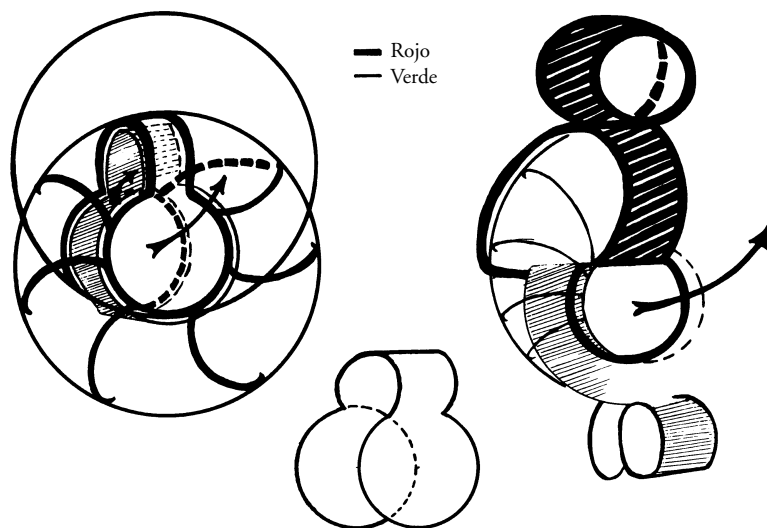
Hay que anotar de paso, tal como le indiqué a Pierre Soury en su curso de Jussieu, que si se entra en el tema del nudo borromeo, como él, a partir del toro al revés, eso supone que sólo un toro se puso al revés. No es que no se pueda dar la vuelta a otros, sino que, en dicho caso, ya no es un nudo borromeo. Les di una idea de ello la última vez por medio de un dibujito. Por eso no les sorprenderá que enuncie respecto al toro al revés, que si ese toro es el de lo simbólico, entonces lo que hay dentro es simbólicamente real.

Lo simbólicamente real no es lo realmente simbólico. Lo realmente simbólico es lo simbólico incluido en lo real, lo cual tiene precisamente un nombre: se llama la mentira. Lo simbólicamente real, o sea, lo que de lo real se connota en el interior de lo simbólico, es la angustia. El síntoma es real. Incluso es lo único verdaderamente real, es decir, que conserva un sentido en lo real. Por esta razón, justamente, el psicoanalista puede, con suerte, intervenir simbólicamente para disolverlo en lo real.

Lo que es simbólicamente imaginario es la geometría. El famoso *mos geometricus*, al que se le ha dado tanta importancia, no es más que la geometría de los ángeles; a pesar de la escritura, no existe. Hace tiempo me metí mucho con el Reverendo Padre Teilhard de Chardin haciéndole observar que al darle tanta importancia a la escritura, tendría entonces que reconocer que los ángeles existían. Paradójicamente, el Reverendo Padre no creía en eso: él creía en el hombre, de ahí su historia de hominización del planeta. No veo por qué se tendría que creer más en la humanización de lo que sea, que en la geometría. La geometría concierne expresamente a los ángeles, y por el resto, es decir por la estructura, sólo reina una cosa, lo que llamo la inhibición. Inhibición contra la cual yo lucho, quiero decir que me preocupo, que me atormenta.

El tormento que me hago por todo lo que les aportó aquí en cuanto a la estructura está ligado solamente al hecho que la geometría verdadera no es la que se cree, la que proviene de los puros espíritus, sino que es la que tiene un cuerpo. Eso es lo que queremos decir cuando hablamos de estructura. Y para empezar les pondré bien claro, por escrito, de lo que se habla cuando se habla de estructura.

He aquí un toro agujereado. Vean ustedes aquí el borde —si nos permitimos una expresión no muy adecuada— el borde del agujero que está en el toro, y ahí el cuerpo del toro. Es fácil completarlo si se da uno cuenta —y eso se lo debo a Pierre Soury— que al agujerear ese toro, se hace al mismo tiempo un agujero en otro toro encadenado con él. Voy a intentar poner en figuras lo que se puede dibujar de una estructura. Vean ustedes aquí el toro verde en el interior del toro rojo. Sin embargo, pueden ver aquí el toro verde al exterior. Pero en verdad no es un segundo toro, ya que se trata siempre de la misma figura, pero que se demuestra poder deslizarse dando vueltas en el interior del toro rojo, y que realiza ese toro en cadena con el primero.



Hagamos girar el toro verde que se encuentra en la superficie exterior del toro rojo. Y que representa, precisamente, lo que podríamos llamar el complementario del toro rojo, es decir, el toro encadenado. Pero supongan que sea el toro rojo al que hagamos deslizarse así. Obtenemos una realización inversa: algo que está vacío se anuda a algo que está vacío.

Lejos de tener dos cosas concéntricas, tenemos, al contrario, dos cosas que juegan una en relación con la otra. Lo que pongo en claro, con esta manipulación, es lo que llamé palabra llena y palabra vacía.

La palabra llena es una palabra llena de sentido. La palabra vacía es una palabra que sólo tiene significación –espero que la señora Kress-Rosen, de la que percibo su astuta sonrisa, no vea aquí demasiado inconveniente. La palabra está llena de sentido porque ella viene de esta duplicidad dibujada aquí (figura. 1) –porque la palabra tiene doble sentido es S2, y la palabra “sentido” está llena de él mismo. Y cuando hablé de verdad me refería al sentido.

Lo propio de la poesía cuando falla es que sólo tiene una significación, sólo es un puro anudamiento de una palabra con otra. No obstante, por lo menos, queda el que la voluntad de sentido consiste en eliminar el doble sentido, lo cual sólo se concibe si se realiza esta figura (figura 3) haciendo que sólo haya un sentido, el verde recubriendo al rojo. ¿Cómo puede el poeta realizar ese forcejeo, el de lograr que un sentido esté ausente? Remplazando ese sentido ausente, por la significación. La significación no es lo que el pueblo llano cree. Es una palabra vacía. Lo que se expresa con el calificativo que Dante da a su poesía, a saber, el que sea amorosa.

El amor sólo es una significación, y vemos bien la manera en que Dante encarna esta significación. El deseo, por su lado, tiene un sentido, pero el amor –tal como lo presenté en mi Seminario sobre *La Ética*², tal como el amor cortés lo soporta–, el amor es vacío.

15 de marzo 77

II. LA VARIEDAD DEL SÍNTOMA

Les pido perdón, me duele la espalda, eso no me ayuda a quedarme de pie. Pero cuando me siento, también me duele. Que no se sepa lo que es intencional, no es razón para elucubrar sobre lo que se supone que lo es.

A lo que Freud designa el Yo en la segunda tópica, como se le atribuye lo que cotorrea y que se llama su decir, se le supone que tiene intenciones. Efectivamente, dice, y dice imperativamente. Al menos, así es como empieza a expresarse por medio del imperativo que yo marqué con el significante de índice 2, respecto al cual definí al sujeto. Dije que un significante era lo que representaba al sujeto para otro significante. En el caso del imperativo, el que escucha, por ese hecho mismo, se convierte en sujeto. No es, por tanto, que el que profiere no se convierta él también en sujeto, incidentemente.

Me gustaría –en psicoanálisis sólo hay “me gustaría”– me gustaría llamar la atención sobre algo.

El psicoanalista –es evidente que soy un psicoanalista con demasiada solera– el psicoanalista, desde el punto al que llegué, depende de la lectura que haga de su analizante, de lo que le dice en términos propios, cree decirle. Eso quiere decir que todo lo que el analista escucha no puede ser tomado al pie de la letra.

De esta letra, cuyo pie indica el enganche al suelo –metáfora pobre³, lo que va bien con “pie”– ya dije la tendencia que ella tiene a ir hacia lo real. Ese es su asunto, lo real en mi notación es lo imposible de alcanzar. Lo que el analizante del analista en cuestión cree decirle no tiene nada que ver –Freud se dio cuenta de ello– con la verdad. Sin embargo, hay que pensar que creer ya es algo que existe. El analizante dice lo que cree que es verdadero. Lo que el analista sabe es que sólo habla cerca de lo verdadero, porque ignora lo verdadero en sí. Freud delira aquí sólo lo necesario. Ya que se imagina que lo verdadero es el núcleo traumático. Así lo expresa exactamente. Como lo indiqué, invocando a mi nieto, el susodicho núcleo no tiene existencia, sólo hay ..., el aprendizaje que el sujeto soportó de una lengua entre otras, lo que es para él lalengua, esperando engancharla, a ella, lalengua; esto crea un equívoco con hacer-real⁴. Lalengua, sea la que sea, es una obscenidad, lo que Freud designa –perdónenme también el equívoco– por *l'obrescène*, la otra escena que el lenguaje ocupa por su estructura, estructura elemental que se resume a la del parentesco.

Un tal Rodney Needham, que no es el Needham que se ocupó con tanta atención de la ciencia china, se imagina que hace mejor que los demás. Señala, con razón, que se tiene que debatir sobre el parentesco ya que, en los hechos, éste comporta una mayor variedad que la que dicen los analizantes –a eso se refiere él. Pero resulta completamente sorprendente que los analizantes sólo hablen de eso. La indicación incontestable de que el parentesco tenga valores diferentes en las diferentes culturas no impide que los analizantes no paren de machacar sobre sus relaciones con sus parientes cercanos. Por cierto, es un hecho que tiene que aguantar el analista. No existe ningún ejemplo de analizante que note la especificidad que diferencia su relación particular con sus parientes más o menos inmediatos. El

hecho de que sólo hable de eso tapa todos los matices de su relación específica. Así que *La Parenté en question*⁵, obra patrocinada por este Needham, destaca, en fin, el hecho primordial de que se trata de lalengua, de que el analizante sólo habla de eso, porque sus parientes cercanos le enseñaron lalengua. La función de la verdad está aquí amortiguada por algo que prevalece; habría que decir que la cultura está ahí taponada. En este caso más valdría evocar la metáfora, ya que “cultura” también es una metáfora, la de la “agri” del mismo nombre. Habría que sustituir a la “agri” en cuestión el término de caldo de cultura; mejor sería llamar cultura a un caldo de lenguaje.

¿Qué quiere decir asociar libremente? ¿Acaso es una garantía de que el sujeto que enuncia va a decir cosas de un poco más de valor? Pues cada uno sabe que el raciocinio, lo que así se llama en psicoanálisis, tiene más peso que el razonamiento. ¿Qué tiene que ver un enunciado con una proposición verdadera? Habría que intentar ver, como lo enuncia Freud, en qué se funda eso que sólo funciona al desgaste, y que se le supone a la verdad. Habría que abrirse a la dimensión de la verdad como variable, a lo que yo llamaré *la variedad*, con la “e” de “variedad” tragada.

Si un sujeto analizante introduce en su discurso un neologismo como acabo de hacerlo, no es razón para creer automáticamente que eso es lo real. El neologismo aparece cuando eso se escribe, pero no es por que se escriba que se da peso a lo que antes evoqué respecto al pie de la letra. En resumen, habría que plantear la cuestión de saber si el psicoanálisis no es un autismo a dos.

Hay algo que permite forzar este autismo: el que lalengua sea un asunto común. En eso exactamente me puedo hacer entender por todos aquí. Eso es lo que garantiza que el psicoanálisis no cojee irreduciblemente por este autismo a dos. Por eso puse al orden del día de la Escuela Freudiana la transmisión del psicoanálisis.

Hegel inventó la astucia de la razón. Es una idea filosófica. No hay la más mínima astucia de la razón. No es constante, al contrario de lo que Freud enunció en algún lado, que la voz de la razón sea baja, sino que ella repite siempre lo mismo. La razón sólo repite cosas al dar vueltas en el mismo sitio. Para decir las cosas ella repite el síntoma. Y el que hoy me presente ante ustedes con un síntoma físico no impide que se puedan preguntar, y con razón, si, quizás, no sería intencional; si yo no me habré entregado a un comportamiento tan tonto como éste, como para que haya querido este síntoma, por muy físico que sea. No hay razón alguna para quedarse en dicha extensión del síntoma. Lo queramos o no, es algo sospechoso.

Es un hecho que las lenguas —que yo escribo *l'élange*⁶— se bordean al traducirse una en la otra, pero el único saber sigue siendo el saber de las lenguas. De hecho, el parentesco no se traduce, sin embargo, lo único que tiene en común es el que los analizantes sólo hablan de eso. Incluso hasta el punto de que, lo que yo llamaría “un viejo analista” se cansó de ello.

¿Por qué Freud no introduce algo que llamaría el “él”? (...) Es un término que se impondría, y si Freud desdén el dar cuenta de él, es porque es egocéntrico. Incluso superegocéntrico. Y de eso está enfermo. Tiene todos los vicios del amo. No comprende nada de nada. Pues el único amo es la consciencia, y lo que dice del inconsciente sólo es embrollo y balbuceo, es decir, vuelve a esa mezcla de dibujo grosero y de metafísica que no va el uno sin el otro.

Todo pintor es ante todo un metafísico, por hacer dibujos bastos, es alguien que pintarrajea. De ahí vienen los títulos que da a sus cuadros. Incluso el arte abstracto se *titrise*⁷ como los otros. No quise decir se “titulariza” porque eso no querría decir nada. Incluso el arte abstracto lleva títulos, que se esfuerza en hacer tan vacíos como puede, pero aún así, son títulos.

Sin eso Freud habría sacado las consecuencias de lo que él mismo dice: que el analizante no conoce su verdad porque no la puede decir. Lo que definí como no cesando de escribirse, a saber, el síntoma, lo obstaculiza. Vuelvo al asunto: lo que el analizante dice, esperando verificación, no es la verdad, es la *variedad* del síntoma. Es preciso aceptar las condiciones de lo mental, en primera fila se encuentra la debilidad, es decir, la imposibilidad de tener un discurso contra el cual no existe ninguna objeción, mental precisamente. Lo mental es el discurso. Hacemos lo máximo para arreglarlo, diciendo que el discurso deja marcas, esa es la historia de la *Entwurf*⁸. Pero la memoria es incierta. Todo lo que sabemos es que hay lesiones en el cuerpo que dicen vivo, causadas por nosotros; y que suspenden la memoria o, por lo menos, no permiten contar con las huellas que se le atribuyen cuando se trata de memoria del discurso.

Es necesario plantear estas objeciones respecto a la práctica del psicoanálisis. Freud era un débil mental —como todo el mundo, y como yo mismo en particular. Él, además de neurótico, era un obsesionado por la sexualidad, como se le ha dicho. ¿Por qué la obsesión de la sexualidad no sería tan válida como otra cualquiera? Ya que para la especie humana, la sexualidad es obsesiva y con razón. De hecho, ella es anormal en el sentido de que la relación sexual no existe. Freud —es decir, un caso— tuvo el mérito de darse cuenta de que la neurosis no era obsesiva estructuralmente, sino que en el fondo era histérica; es decir, ligada al hecho de que no hay relación sexual, de que hay personas a quienes eso les da asco. A pesar de todo, es un signo, un signo positivo, que eso les haga vomitar.

Hay que reconstituir la relación sexual a través de un discurso. Pero el discurso tiene completamente otra finalidad, para lo primero que sirve es para ordenar, entiendo por ello llevar el mando, que me permito llamar “intención del discurso”, pues queda algo de imperativo en toda intención. Todo discurso tiene un efecto de sugestión. Es hipnótico. La contaminación del discurso con el sueño, valdría la pena hacerla resaltar antes de la experiencia llamada intencional, o sea, tomada como mandato impuesto a los hechos. Un discurso siempre adormece, salvo cuando no se comprende y entonces despierta. Si los animales de laboratorio están lesionados, no es porque se les haga más o menos daño. Están perfectamente despiertos porque no comprenden lo que se quiere de ellos, incluso si se les estimula su pretendido “instinto”. Cuando ustedes hacen que las ratas se muevan en una cajita, estimulan su “instinto alimenticio”, como se expresan para decir simplemente “el hambre”.. En pocas palabras, el despertar es lo real en su aspecto de imposible, que sólo se escribe a la fuerza o por fuerza de, a eso es lo que se llama lo contra-naturaleza.

Como toda noción que se nos ocurre, la naturaleza es una noción excesivamente vaga. Para decir verdad la contra-naturaleza es más clara que lo natural. Los Presocráticos, como se les llama, tenían propensión a lo contra-naturaleza. Sólo por eso merecen que se les atribuya la cultura. Tenían que tener dones para forzar un poco el discurso imperativo, que hemos visto cómo adormece.

La verdad, ¿despierta o adormece? Depende del tono con el que se diga. Es un hecho que la poesía dicha en voz alta adormece. Voy a aprovechar para enseñarles el truco que ha cogitado François Cheng. En verdad se llama Cheng-Tai-Tchen, pero él se puso François por eso de reabsorberse en nuestra cultura. Eso no le ha impedido mantener muy firme lo que dice. Se trata de *L'Écriture poétique chinoise*⁹, libro de reciente aparición y del que me gustaría que ustedes se inspiraran si son psicoanalistas, que no es el caso de todo el mundo aquí.

Si usted es psicoanalista verá el forcejeo a través del cual un psicoanalista puede llegar a hacer que suene otra cosa que no sea el sentido. El sentido es lo que resuena con la ayuda del significante. Pero lo que resuena no va muy lejos, está más bien amortiguado. El sentido tapon. Pero con la ayuda de lo que se llama la escritura poética ustedes puden adquirir la dimensión de lo que podría ser la interpretación analítica.

Es cierto que no es a través de la escritura que se expresa la poesía, la resonancia del cuerpo. Pero es sorprendente que los poetas chinos se expresen por la escritura. Es preciso que extraigamos de la escritura china la noción de lo que es la poesía. No que toda poesía, especialmente la nuestra, sea tal que podamos imaginarla por esa vía, sino que quizás en ella apreciarían justamente algo que sea otro, otra cosa que lo que hace que los poetas chinos no tienen más remedio que escribir.

Hay algo que nos hace pensar que no se han quedado ahí, eso es lo que canturrean. François Cheng enunció delante de mí un contrapunto tónico, una modulación que hace que eso se canturrea, pues de la tonalidad a la modulación, hay un deslizamiento.

¿Inspirarse, acaso, en algo del orden de la poesía para intervenir en tanto que psicoanalista? De hecho, es por ahí por donde tienen que dirigirse, porque la lingüística es una ciencia muy mal orientada. Ésta sólo emergió en la medida en que un tal Roman Jakobson abarcó seriamente las cuestiones de poética. La metáfora, la metonimia, sólo alcanzan la interpretación cuando son capaces de tener función de otra cosa que una estrechamente sonido y sentido. Sólo cuando una interpretación justa extingue un síntoma, la verdad se especifica por ser poética. No es por el lado de la lógica articulada —aunque a veces resbale en ella— por donde hay que considerar el alcance de nuestro decir. Tampoco es que nada merezca hacer dos vertientes, como siempre lo enunciamos, porque es la ley del discurso en tanto que sistema de oposiciones. Eso es justamente lo que tendríamos que superar.

Lo primero sería extinguir la noción de bello. Nosotros no tenemos nada que decir de bello. Se trata de otro tipo de resonancia que tiene que fundamentarse en el chiste.

Un chiste no es bello. Sólo depende de un equívoco, o como dice Freud, de una economía. No hay nada más ambiguo que esta noción de economía. Pero podemos decir que la economía funda el valor. Pues bien, una práctica sin valor, eso es, para nosotros, lo que se trataría de instituir.

17 de abril 1977

III. LO IMPOSIBLE DE CAPTAR

Me rompo la cabeza. Ya es un fastidio porque me la rompo seriamente, pero lo más fastidioso es que no sé por qué me la rompo.

Un tal Gödel, que vive ahora en América, demostró que lo indecible existe. ¿En qué ámbito lo demuestra? En el más mental de todos los mentales, en el que más tiene de mental, en el mental por excelencia, la cumbre de

lo mental, o sea en el ámbito de lo que se cuenta. Lo que se cuenta es la aritmética. Quiero decir que la aritmética desarrolla lo contable.

La cuestión es saber si hay Unos que son no numerables. Eso es lo que promovió Cantor. Pero queda una duda, ya que sólo conocemos lo finito, y que lo finito es siempre numerable. ¿Es la debilidad de lo mental? Simplemente es la debilidad de lo que llamo lo imaginario.

El inconsciente lo identificó Freud, no sabemos por qué, con lo mental. Por lo menos, eso es lo que resulta del hecho de que lo mental esté tejido con palabras, entre las cuales —ésta es, me parece, la definición de Freud— siempre hay posibles equivocaciones. De ahí viene mi enunciado que real, sólo hay lo imposible. Y es ahí justo donde tropiezo. ¿Cómo es que lo real es imposible de pensar, si no cesa de no escribirse? Aquí hay un cierto matiz: yo no enuncio que no cesa de no decirse, pues nombro lo real como tal pero por no escribirse. Todo lo que es mental, al fin y al cabo, es lo que escribo con el nombre de *sinthome*, es decir signo.

¿Qué quiere decir *ser signo*? Con esto, justamente, me rompo la cabeza. ¿La negación es un signo? Antes intenté plantear lo que es la instancia de la letra. ¿Lo decimos todo al decir que el signo de la negación, que se escribe así \neg , no tiene que ser escrito? ¿Qué es negar? ¿Qué es lo que se puede negar?

Esto nos lleva al campo de la *Verneinung*, del que Freud promovió lo esencial. Al formular que la negación supone una *Bejahung* pues la negación se escribe a partir de algo que se enuncia como positivo. Con otras palabras, al signo hay que buscarlo —eso fue precisamente lo que plantee en esa *Instancia de la letra*¹⁰— como congruencia, \approx , del signo con lo real.

¿Qué sería un signo que no se pudiera escribir?— pues ese signo lo escribimos realmente. Ya puse de relieve la pertinencia de lo que toca la lengua francesa a través de sus adverbios. ¿Podemos decir que lo *real miente*? En el análisis seguro que podemos decir que lo *verdadero miente*. El análisis es un largo *caminomiente*¹¹. Lo encontramos en todas partes. El que el *camino* miente nos indica que, como con el hilo del teléfono, nos enredamos los pies.

El que podamos plantear cosas como estas nos cuestiona sobre lo que es el sentido. ¿Acaso sólo habrá sentido mentiroso?, ya que podemos decir que la noción de real excluya (en subjuntivo) el sentido. ¿Acaso también excluye la mentira? ¿Precisamente éste es nuestro asunto cuando apostamos por el hecho de que lo real excluya, en subjuntivo? El subjuntivo es la indicación de lo modal, ¿qué se modula en ese modal que excluiría la mentira?

En verdad, nos damos cuenta de cómo en todo esto, sólo hay paradojas. ¿Son representables las paradojas? *Doxa*, es la “opinión” con la que introduce una conferencia al comienzo, dedicada al *Menon*¹² donde se enuncia sobre la opinión verdadera. Puesto que existen paradojas, no existe la mínima opinión verdadera.

El principio del decir verdadero es la negación. Y mi práctica, puesto que práctica hay, es que debo deslizarme —así es como está hecho— entre la transferencia que llaman, no sé por qué, negativa, y... Todavía no sabemos lo que es la transferencia positiva. Intenté definirla con el nombre de sujeto supuesto saber. ¿Quién es supuesto saber? Es el analista. Es una atribución, como lo indica la palabra “supuesto”. Una atribución no es más que una palabra. Hay un sujeto, algo encima, que es supuesto saber. Saber es pues su atributo. El único problema es que es imposible dar el atributo del saber a alguien. El que sabe, en el análisis, es el analizante. Lo que desarrolla es lo que él sabe, excepto que es un otro —¿pero hay un otro?— que sigue lo que tiene que decir, o sea, lo que él sabe.

Esta noción de Otro, la marqué en cierto grafo con una barra que lo rompe. Pero, ¿romper es negar? El análisis propiamente dicho enuncia que el Otro no es nada más que esta duplicidad. Hay del Uno. Pero no hay nada de Otro. El Uno, ya lo dije, dialoga completamente solo, porque recibe su propio mensaje en forma invertida. Él es el que sabe, y no el supuesto saber.

También planteé lo que se enuncia de lo universal, pero, a fin de negarlo, dije que no hay todos. En eso las mujeres son más hombre que el hombre. Ellas no son todas, dije. Esos todos no tienen ningún rasgo en común. No obstante tienen éste, que es el único rasgo común: el rasgo que llamé unario. Éste se sustenta del Uno. Hay del Uno. Lo he repetido hace un momento para decir que hay del Uno y nada más. Hay del Uno, eso quiere decir que, sin embargo, hay sentimiento; ese sentimiento que llamé, según las unaridades, el soporte de lo que justamente tengo que reconocer, el odio, en la medida que este odio es pariente del amor, el amor que escribí en el título de este año— *l'Insu-que-sait de l'une- bévüe, c'est l'amour*.

No hay nada más difícil de captar que este rasgo de *l'une- bévüe*, así es como traduje el *Unbewusst*, que quiere decir *inconsciente* en alemán. Pero al traducirlo por *l'une-bévüe*, quiere decir completamente otra cosa: un estorbo, un tropiezo, un deslizamiento de palabra a palabra. Eso es precisamente de lo que se trata. Cuando nos equivocamos

de llave para abrir una puerta, que esa llave precisamente no abre, Freud se precipita para decir que se pensó que ella abriría esa puerta, pero que nos hemos equivocado. Equivocación es, justamente, el único sentido que nos queda para esta consciencia. El único soporte que tiene la consciencia es el de permitir una equivocación.

Es preocupante, pues esta consciencia se parece mucho al inconsciente, ya que le dicen responsable de todas esas equivocaciones que os hacen soñar. ¿Soñar en nombre de qué? De lo que llamé el objeto *a*, a saber, con lo que se divide el sujeto que está por esencia tachado, a saber, todavía más tachado que el Otro.

En eso me rompo la cabeza. Me rompo la cabeza y pienso que, al fin de cuentas, el psicoanálisis es lo que hace verdadero. Pero, ¿cómo hay que entender esto? Esto es un encuentro de sentido. Es un *sens-blant*¹³. Ahí está toda la distancia que designé entre el S2 y lo que éste produce.

Que el analizante produzca al analista, de eso no cabe la menor duda. Es la razón por la que me pregunto sobre el estatuto del analista, a quien dejo su lugar de hacer verdadero, de semblante, a pesar de la equivocación que me vieron hacer la otra vez. No hay nada más fácil que caer en la equivocación, quiero decir en un efecto del inconsciente, ya que era precisamente un efecto de mi inconsciente el que hace que ustedes hayan tenido la bondad de considerar eso como un lapsus, y no como quise calificarlo yo mismo la vez siguiente, como un craso error.

¿Qué tiene como efecto ese sujeto dividido, si el significante índice 1 no representa el sujeto para el S2, o sea, para el Otro? El S1 y el S2, eso es muy precisamente lo que designo con el A dividido, del que hago un significante en sí mismo, el S (A).

Así es justamente como se presenta el famoso inconsciente, imposible de captar, al fin de cuentas. Hablé hace un instante de las paradojas en tanto que son representables, o sea, dibujables. No hay dibujo posible del inconsciente. El inconsciente se limita a una atribución, a una substancia, a algo que se supone que está debajo. Lo que formula el psicoanálisis es que sólo es una deducción. Deducción supuesta, nada más. A la que intenté darle cuerpo con la creación de lo simbólico; tiene, precisamente, el destino de no llegar a su destinatario. ¿Cómo es, sin embargo, posible que eso se enuncie?

Ésta es la interrogación central del psicoanálisis. Me quedará aquí por hoy. Espero poder, dentro de ocho días –sabrán Dios por qué, me anunciaron que habría un 17 de mayo– preguntarles, con la esperanza de que pase algo de lo que digo.

10 de mayo 1977

IV. UN SIGNIFICANTE NUEVO

Por decir las cosas en orden de importancia creciente, tuve el placer de descubrir que mi enseñanza alcanzó *L'Echo des Savanes*.¹⁴ Ya lo leerán en el número 30. Es un poco porno. Que haya logrado –sin hacerlo adrede– llegar ahí, es un éxito. Siempre junto cuidadosamente *L'Echo des Savanes*, no es que esperara esto para hacerlo.

En segundo lugar, les señalo la aparición de la colección de Julia Kristeva titulada *Polylogue*.¹⁵ A mí me gusta mucho. Pero –ya que se tomó la molestia esta mañana– me gustaría que me informase de si se trata, como a mí me parece –por lo que pude leer, pues hace poco tiempo que lo recibí– de una polylingüística. La lingüística aquí me parece estar más que dispersa. ¿Es eso lo que quiso decir con “*polylogue*”? Si tuviera todavía un hilito de voz para chillar no me disgustaría.

Julia Kristeva - Es distinto a la lingüística. Pasa por la lingüística.

Sí, lo fastidioso es que siempre lo único que se hace es pasar por la lingüística. Yo pasé por ahí pero no me quedé. Y si enuncié algo válido, siento que no pueda encontrar un apoyo en ello.

Todavía estoy interrogando al psicoanálisis, sobre el modo en el que funciona. ¿Cómo puede ser que constituya una práctica que, incluso a veces, es eficaz?

¿Acaso el psicoanálisis opera –pues de vez en cuando opera– por un efecto de sugestión? Que se mantenga dicho efecto de sugestión supone que el lenguaje depende de lo que se llama el hombre. No es por nada que, en tiempos lejanos, manifesté cierta preferencia por un libro de Bentham sobre la utilidad de las ficciones. Las ficciones se orientan hacia el servicio que, a fin de cuentas, él justifica. Pero, por otro lado hay aquí una hiancia. Que ello se deba al hombre supone que sabríamos suficientemente lo que es el hombre. Ahora bien, todo lo que sabemos del hombre es que tiene una estructura. Pero, no nos es fácil decir esta estructura. El psicoanálisis emitió al respecto algunos vagidos, a saber, que el hombre tiende hacia su “placer”, lo cual tiene un sentido bien claro. El psicoanálisis llama “placer” al padecer, al sufrir lo menos posible.

Aquí hay que recordar de qué manera definí lo posible, con un extraño efecto de inversión, pues digo que, lo posible es lo que cesa de escribirse. Entonces, si transportamos brutalmente las palabras, “lo menos” resulta –”lo que cesa lo menos de escribirse”. Y, en efecto, ello no cesa ni un instante.

Aquí quisiera hacerle de nuevo una pregunta a esta querida Julia Kristeva. ¿A qué llama ella –esto la va a forzar a sacar algo más que un hilito de voz como hace un momento– la metalengua?

¿Qué quiere decir la metalengua, si no es la traducción?

Sólo se puede hablar de una lengua en otra lengua. Anteriormente dije que no hay metalenguaje. Hay un embrión de metalenguaje, pero uno derrapa siempre, por una simple razón, que en materia de lenguaje sólo hay, que yo sepa, una serie de lenguas encarnadas. Nos esforzamos en alcanzar el lenguaje por medio de la escritura. Y la escritura sólo da algo en matemáticas, en donde operamos por medio de la lógica formal, o sea, por la extracción de cierto número de cosas que se definen principalmente como axiomas. Lo que se extrae así son letras. Eso no es, en absoluto, una razón para creer que el psicoanálisis lleve a escribir sus memorias. Es, precisamente, porque no hay memorias de un psicoanálisis, por lo que estoy tan confuso. Todo se apoya ahí sobre una metáfora, a saber, que se imagina que la memoria es algo que se imprime. Nada dice de hecho que esta metáfora sea válida. En su *Entwurf*, Freud articula muy precisamente la impresión de lo que queda en la memoria. El que sepamos que algunos animales tengan recuerdos no es una razón para concluir que sea lo mismo en el hombre.

En todo caso, lo que enuncio es que la invención de un significante es algo diferente a la memoria. No es que el niño invente este significante, lo recibe. Eso es, incluso, lo que valdría para que se hagan más. Nuestros significantes son siempre recibidos. ¿Por qué no inventaríamos un significante nuevo? ¿Un significante, por ejemplo, que no tuviera –como lo real– ninguna especie de sentido?

No se sabe, quizás sería fecundo, quizás sería un medio –un medio de sorpresa en todo caso. No es que no se intente. Incluso en eso consiste el chiste. Consiste en servirse de una palabra para otro uso que para el que estaba hecha, se la arruga un poco, y en el arrugamiento mismo reside su efecto operacional.

Hay algo a lo que me he arriesgado al operar en el sentido de la metalengua. La metalengua en cuestión, consiste en traducir *Unbewusst*, por *une-bévue*... Eso no tiene en absoluto el mismo sentido. Pero es un hecho que en cuanto duerme, el hombre *une-bévue* con toda su fuerza y sin ningún inconveniente, dejando de lado el caso del sonambulismo. El sonambulismo tiene un inconveniente cuando se despierta al sonámbulo: cuando se pasea por los tejados, puede ocurrir que tenga vértigo. Pero en verdad, la enfermedad mental que es el inconsciente no se despierta nunca.

Lo que Freud enunció, lo que quiero decir, es que en ningún caso hay despertar.

A la ciencia, en esta ocasión, sólo se la puede evocar indirectamente. Es un despertar, pero un despertar difícil y sospechoso. Sólo se está despierto cuando lo que se presenta y representa no tiene ninguna especie de sentido. Pues, todo lo que se enuncia hasta ahora en tanto que ciencia está ligado a la idea de Dios. La ciencia y la religión van muy bien juntas. Eso es un *dieu-lire*¹⁶. Pero eso no presagia ningún despertar.

Felizmente hay un agujero. Entre el delirio social y la idea de Dios, no se admite comparación alguna. El sujeto se toma por Dios, pero es impotente para justificar que él se produce a partir del significante S1 y más impotente todavía, para justificar que ese S1 lo represente para otro significante. Además, por ahí pasan todos los efectos de sentido que se tapan enseguida, encontrándose en un callejón sin salida. La astucia del hombre consiste en rellenar todo eso, como les dije, con la poesía, que es efecto de sentido, pero también efecto de agujero. Lo único que permite la interpretación, les dije, es la poesía. Por eso ya no llego con mi técnica a lograr que ésta aguante. No soy bastante poeta. No soy *poète-assez*..

Eso es para introducirles a lo que hace que se planteen preguntas, o sea a la definición de la neurosis. Hay que ser, por lo menos, sensato y darse cuenta de que la neurosis depende de las relaciones sociales. Se sacude un poco la neurosis, pero no es para nada seguro que así se la cure. Por ejemplo, la neurosis obsesiva es el principio de la consciencia.

Hay, también, cosas raras. Un tal Clérambault se dio cuenta un día –Dios sabe cómo lo encontró– que existía el automatismo mental. No hay nada más natural que el automatismo mental. Que haya voces, vale. ¿De dónde vienen?, necesariamente del sujeto mismo. Hay voces que dicen *ella se está limpiando el culo*. Nos asombra que esta irrisión –pues parece que hay irrisión– no ocurra más a menudo.

Ví recientemente en mi presentación de enfermos, como se llama –si es que están enfermos– un japonés que tenía algo que él mismo llamaba “eco del pensamiento”. ¿Qué sería el eco del pensamiento, si Clérambault no

lo hubiera puesto de manifiesto? Él lo llama un proceso serpiginoso. Ni siquiera está seguro de que sea un proceso serpiginoso ahí donde se supone que es el centro del lenguaje.

Este japonés tenía una afición muy fuerte por la metalengua, a saber, que gozaba de haber aprendido el inglés y luego el francés. ¿Acaso no es ahí donde se produjo el deslizamiento? Deslizó en el automatismo mental, porque en todas esas metalenguas que manejaba tan bien, él no se encontraba, sino que se perdía. Aconsejé que se le permitiera tomar un poco de distancia y que no se parasen en lo que Clérambault inventó, algo que se llama automatismo mental.

¿Es normal, el automatismo mental! Y ocurre que si yo no lo tengo, es una casualidad. Hay algo que se puede llamar “malas costumbres”. Si uno se pone a “decirse cosas a sí mismo” como se expresaba textualmente dicho japonés, ¿por qué no deslizaría en el automatismo mental? No obstante, es cierto que, conforme a lo que dice Edgar Morin en su libro recientemente publicado sobre la naturaleza de la naturaleza¹⁷, la naturaleza no es tan natural como se piensa. Incluso, en esto consiste esa podredumbre a la que llaman cultura. La cultura borbotea, ya se lo hice notar incidentemente.

Los tipos modelados por las relaciones sociales consisten en juegos de palabras. Aristoteles imputa a la mujer, no sabemos por qué, que sea histérica. Es un juego de palabras sobre el *hysteron*.

¿Por qué todo se lo traga el parentesco más superficial? ¿Por qué la gente que viene a hablarnos, en psicoanálisis, sólo nos habla de eso? ¿Por qué el psicoanálisis orienta a la gente, que en él se vuelve más flexible, hacia sus recuerdos de infancia? No se orientarían si no hacia el emparentarse a un *poâte*, en el sentido en el que lo articulé antes, del *pas-poâte-assez*? Un *poâte* entre otros, no importa el que sea. Incluso, un *poâte* es lo que se llama, muy corrientemente, un débil mental. No veo por qué éste sería una excepción.

Un significante nuevo sin ninguna especie de sentido, quizás nos abriría a lo que, en mi andar patoso, llamo lo real. ¿Por qué no intentaríamos formular un significante, que al contrario del uso que se hace actualmente, tuviera un efecto?

Todo eso tiene un carácter extremo. El que me haya introducido ahí gracias al psicoanálisis no va sin tener cierto alcance. “Alcance” quiere decir “sentido”, sin ninguna otra incidencia. Nosotros nos quedamos pegados siempre al sentido. ¿Cómo es que todavía no hemos forzado las cosas lo bastante como para hacer la prueba de lo que resultaría si forjáramos un significante que fuera otro?

Me quedo aquí por hoy. Si acaso les convocara respecto a este significante, lo verán anunciado. Eso sería un buen signo. Y como sólo soy débil mental relativamente —es decir que lo soy como todo el mundo— quizás sea que me habrá llegado alguna lucecita.

17 de mayo 1977

NOTAS

1- PLATON, “Crátilo”, *Diálogos II*, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid 1999

2- LACAN J., *La ética del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires 1988

3- En francés hay homofonía entre “*piètre*” y “*piéd*”. (N. de T.)

4- Equívoco entre “*ferrer, elle*” y “*faire réel*”. “*Ferrer*” traducido por “enganchar”, en el sentido de la expresión “enganchar el anzuelo”. (N. de T.)

5- NEEDHAM R., *Rethinking kinship and marriage*, London, New-York, Tavistock Publications, 1971. Traducción francesa de Martine Karnoouh y Edgar Roskin, *La Parenté en question, onze contributions à la théorie anthropologique*, Paris, Seuil, 1977.

6- En la primera lección de su Seminario *Le Sinthome*, Jacques Lacan menciona que “l’élange” es un término forjado por el escritor Philippe Sollers en un ensayo sobre James Joyce. (N. de T.)

7- Neologismo verbal creado a partir de “*titrer*” (titrar) y del sufijo “*ise*” muy antiguo y se vuelve muy productivo en el siglo XX.

8- FREUD S., Proyecto de una psicología para neurologos, *Obras Completas*, tomo I, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.

9- CHENG F., *L’écriture poétique chinoise, suivie d’une anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Seuil, 1977.

10- LACAN J., “La instancia de la letra”, *Escritos*, Mexico, Siglo Veintiuno, 2^{da} edición, Vol. I, pp. 129-213.

11- En francés, adverbios “*réellement, vraiment*”, (realmente, verdaderamente) y sustantivo “*cheminement*” (caminamiento). (N. de T.)

12- PLATON, “Ménon”, *Diálogos II*, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid 1999.

13- “Sentido”- *blant*. (N. de T.)

14- *L’Écho des Savanes* sigue publicándose actualmente. Es una revista de contra-cultura y de desintoxicación que se distingue desde hace treinta años por su estilo humorístico y burlesco. Desgraciadamente el número 33 está agotado y demasiado viejo para ser archivado.

15- KRISTEVA J., *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.

16- Palabra compuesta de *dieu* (dios) y *lire* (leer), y en francés suena como *délire* (delirio). (NT)

17- MORIN E., *La Méthode (Tome I), La nature de la nature*, Paris, Seuil, 1977, Colección “Points”, 1981.

MALLARMÉ, EL LIBRO

Jo Attie

Presentación.

“Herodías” es el poema que inaugura la obra propiamente dicha de Mallarmé. Constituye el corazón, según mi lectura. Habiéndola comenzado a escribir a los 22 años, Mallarmé no la pudo terminar, pero tuvo que volver a ella a los 56 años. Murió mientras escribía la continuación bajo el título “Las bodas de Herodías”.

Con este poema tenemos la puesta en juego de un significativo amo, según la acepción más precisa que Lacan concede a este término: significativo conjuntado con el objeto pulsional. Esto fue lo que inhibió al poeta. De ahí la cuestión sobre “el porqué de la crisis” (“*le pourquoi de la crise*”), que frenó su escritura y a la que trató de responder treinta años después.

Tal es el hilo conductor que me ha guiado en esta obra titulada “Mallarmé el libro” que sigue el destino de este significativo.

Mallarmé, el libro. Capítulo III: Herodías

“Amo el horror de ser virgen”

1864 es el año inaugural, que constituye la fecha de nacimiento de la obra propiamente dicha de Mallarmé. “El instante de ver”, la primera intuición de la obra, que fue para él este decenio marcado por los años de crisis, se compuso en dos tipos de escritura, opuestos totalmente, a través de *Herodías* y de *Soneto en Ix*. *La siesta de un fauno*, escrita en estos años representa una tercera modalidad de escritura del poeta. La que será clausurada por “*Tirada de dados*”, al final de su vida.

De este modo, durante este decenio, encontramos las diferentes voces del poeta en los diferentes modos de escritura. Son voces, todas excepcionales en su género. Ni *Herodías* ni *El fauno*, ni *Igitur* serán en parte alguna reiniciadas. La única articulación a hacer es la del *Soneto en Ix* y *Igitur* con *Golpe de dados*. Esta condensación limitada a sólo estos años es algo extraordinariamente llamativo.

Tomemos conjuntamente *Herodías* y *El fauno*, de ambas dijo que formaban una dualidad. Dualidad bizarra, pero no menos interesante. Para defender la idea de su existencia, está la historia de su escritura que fue casi simultaneada y que aboga por ese sentido. *Herodías*, la glaciación, se escribe en invierno, en 1864. *El Fauno*, encendido por su deseo persigue las ninfas de su sueño, durante el verano de 1865. Tal fue el comienzo de estos dos poemas. Los inscribiré en el eje (a-a') del esquema *L* de Lacan, para indicar la parte imaginaria que ha permitido al poeta una inmersión en sus símbolos-síntomas (*symboles-symptômes*), donde la dialéctica se va a instaurar con *Igitur* para concluir con *Golpe de dados*. Dejaremos al *Soneto en Ix* su carácter errático y misterioso.

Dos significantes.

Veamos en qué consisten estos dos significantes-símbolos. Todo, en Mallarmé, parte de este personaje de Herodías. Ha querido retomar la historia bíblica de Salomé, aquella que había aceptado bailar para el rey Herodes, su padrastro, y como premio a su danza, había pedido la cabeza de San Juan. Es la madre la que le impulsa a hacer esa demanda, el santo la había acusado de ser una mujer incestuosa por haber esposado al rey Herodes, su hermanastro, después de haberse divorciado de su hermano Felipe. Este es al menos “el hecho arcaico” (*le fait divers archaïque*), tal como lo expresa Mallarmé. Pero en este caso hay un cierto retoque con relación a lo que cuentan los Evangelios. Allí donde la cuestión incumbía al rey Herodes, a su mujer Herodías y a su hija Salomé, la bella hija del rey pues, Mallarmé telescopia el personaje de la madre y de la hija, y elige dar el nombre de Herodías a Salomé. Haciendo esto, se dirá que ha buscado traducir más claramente la relación del deseo de la hija al de la madre. Señalemos la prevalencia del deseo de la madre. Es, al menos, lo que nosotros retenemos. Es lo que permite al poeta introducir el juego del escondite en su relación con la hija y con la madre.

Existe otra versión de la razón por la que Herodías pidió la cabeza de San Juan. Se dijo que él la habría sorprendido un día en toda su desnudez. Es lo que constituye una “violación ocular”, como la que se

aprecia en Bodas de Herodías. Encontramos así dos órdenes de causalidad en la demanda de Herodías: sea el deseo de la madre, sea la mirada que viola; es lo que aparentemente no ha perdonado Herodías y sobre lo que volveremos detenidamente.

Dos órdenes de causalidad que pueden jugar de este modo, y que se distribuyen entre la demanda de la madre y la mirada del santo, entre el orden del significativo y la parte pulsional bajo la forma del objeto mirada.

Dicho de otro modo, ¿Herodías ha obedecido a la madre para pedir la cabeza de San Juan, o de qué manera se ha querido vengar de él por haberla visto?

Sea como sea, este personaje estaba muy de moda en el siglo XIX, inspiró a G. Flaubert, G. Moreau, Jules Laforgue, Oscar Wilde... No se diría la naturaleza de la apuesta que juega cada poeta, para tratar este tema ancestral. Mallarmé se compromete en el proyecto de hacer cualquier cosa para el teatro, acabando por tropezar con ese deseo, con el porqué de esa demanda de Herodías. Y sin saber porqué lo habrá hecho, cesará en su escritura. La cuestión, entre tanto, quedará en su cabeza, hasta el punto que, casi treinta años más tarde, en los años noventa de mil ochocientos, se pondrá a continuar lo que había escrito entre 1864 y 1866.

Significante amo para Mallarmé, reconocemos en Herodías un significativo-síntoma (symptôme), en el sentido en que su aparición ha desencadenado el síntoma (le symptôme) y toda la crisis que le seguirá. Podremos decir que aquí hay un significativo amo a causa de la elección de este término, tal como Mallarmé, el mismo, lo dice. He aquí como lo presenta en lo que relata a su amigo Henri Cazalis en una carta de 1864. Mallarmé anuncia la buena nueva: “Al fin he comenzado mi Herodías”¹. En esta misma carta, constata aprensivo la llegada de su hija que va a nacer semanas más tarde, “Ay de mí, el bebé me va a interrumpir”². Y de esta nueva paternidad no acertará a decir otra cosa que: “las pérdidas nocturnas del poeta no deberían ser más que vías lácteas, y la mía no es más que “una mancha fea”. “Oh, el pilluelo”, está tentado a decir. Y he aquí que la obra se encuentra inscrita entre “las vías lácteas” y las “manchas feas”. La cosa guarda toda su pertinencia. Una posterior confidencia concierne a su mujer “el demonio de la perversidad me ha empujado a ser muy amoroso [con ella], ignoro por qué”³. Este era el estado de ánimo del poeta, en la tarde de aquel domingo del mes de octubre de 1864, en la que sería padre por partida doble, de su hija Geneviève que le va a nacer, y de Heroidas, la hija de su escritura.

Un mes más tarde, le dice a Aubanel: “con estas crisis, esta niña mala va a enterrar a Heroidas. En febrero del 65 había escrito a Lefébure: “Gracias por el detalle que me ha regalado para el personaje de Herodías, pero no me sirve. La página más bella de mi obra será la de este nombre divino de *Herodías*. Lo poco de inspiración que he tenido, se lo debo a ese nombre, y creo que si mi heroína se llamó Salomé, he osado inventar esta palabra sombría, y roja como una granada abierta”⁴.

No se puede decir ni más ni menos para justificar la naturaleza simbólica, significativo de este término que telescopia en sí mismo el significativo y el objeto. Tendrá el efecto de una granada en su subjetividad, de una bomba que explota y no le dejará tranquilo.

Comprometido en esta escritura, Mallarmé descubre una nueva poética. Se trata, escribe en otra carta, de “Pintar, no la cosa, sino el efecto que produce”⁵. Es el trabajo sobre esta poética el que le va a conducir a la idea de la obra que le ocupará toda su vida y de donde ha surgido la idea de “Libro”. No es indiferente señalar que “Le Livre” haya nacido de Herodías. “Tengo el plan de mi obra, y su teoría poética”⁶, escribe el 31 de diciembre de 1865 a su amigo Villiers de l’Isle Adam.

Hay que insistir en este símbolo devenido literalmente síntoma (symptôme) que es Herodías. Por otra parte, el mismo le dice en la correspondencia: “He estado enfermo de Herodías, desvelado, impotente”⁷.

He aquí el anuncio de la crisis, crisis de psicastenia dicen unos, crisis metafísica dicen otros, depresión, inhibición; en todo caso, detención total en la continuidad de su trabajo, de donde ha surgido el fantasma de la impotencia ante la página en blanco.

He aquí algunos ecos de esta crisis, de la que Mallarmé he dejado testimonio en sus cartas:

Marzo, 1865: “yo, estéril y crepuscular, he tomado a un personaje horrendo, en el que las sensaciones, cuando son vividas, son llevadas hasta la atrocidad, y si flotan tienen la actitud extraña del misterio. Y mi verso, hace mal por momentos y hiere como el hierro”⁸.

Enero, 1865: “ser un viejo acabado a los 23 años...a la edad de las obras maestras”⁹.

Mayo, 1865: “después de largo tiempo mi cerebro, disgregado y anegado en un crepúsculo acuoso, me prohíbe el arte”¹⁰.

Julio, 1865: “Herodías, obra solitaria, me había esterilizado...”¹¹.

Julio, 1866, levanta acta: “Herodías, donde me he

puesto en juego totalmente sin saber, de dónde mis dudas y mis males”¹².

Señalemos ese “sin saber” que va a ser una jugada fundamental en el síntoma (symptôme) de Mallarmé y que veremos puntuar los momentos claves de su obra.

Entretanto, lo positivo de esta crisis, otra idea de la obra y del “Libro”, reside en el combate que Mallarmé ha sostenido contra él mismo y que se traduce de la siguiente manera:

Abril, 1866: “Desgraciadamente, llevando el verso a este extremo, he encontrado dos abismos que me desesperan. Uno es la nada, a la que soy conducido sin conocer el budismo. El otro vacío que he encontrado es el de mi pecho”¹³. Es importante ver ligar a Mallarmé estos dos vacíos que ha encontrado. La nada, al precisar los términos en mayo de 1867, evoca su lucha terrible “con ese viejo y malvado plumaje, abatido, felizmente, Dios. Pero como esta lucha ha pasado por encima de sus alas óseas que, por una agonía más vigorosa a la que yo no oso recelarle, me ha transportado a las Tinieblas, caigo, victorioso, perdida e infinitamente hasta que por fin sea devuelto ante mi copa de Venecia, tal como me abandonaba unos meses antes”¹⁴.

La metáfora a la que recurre Mallarmé para designar a Dios, es “ese viejo malvado plumaje”, ¡un hueso celeste! ¿Será un cisne? Símbolo por excelencia del poeta. Una anécdota quiso que un día, en clase, escribieran su nombre con una sola L, y los jóvenes estudiantes protestaron enérgicamente porque su nombre se escribía con dos L (*ailles*). “El ala” (*L’aile*) (hay que entender el equívoco *aile-elle*) es, efectivamente, un término muy recurrente en él.

“Abolido, y su ala horrorosa en sus lágrimas
De la fuenteabolido
Una aurora arrastra sus alas en las lágrimas”¹⁵.

Lo que ha anunciado Mallarmé en esta carta de mayo de 1867, es lo que ha abatido a Dios, y descubierto, por tanto, la nada. En todo caso, es lo que se desprende de la carta. El cielo ha quedado vacío para él. Y ha resultado para su poética de extrema importancia. Podemos decir, desde ahora, que algo del orden de “la falta del Otro” ha sido aprehendido por él. He aquí por qué cae, pero victorioso. Ya no es el Stéphan que todo el mundo conoce, “pero, felizmente, estoy perfectamente muerto...”

Él está perfectamente muerto, S. M. la muerte que le obsesiona después largo tiempo, después siempre, se enuncia en esta ocasión sobre la paradoja de una enunciación, “estoy muerto”. Decir que la muerte ha devenido, de ahí en adelante, su compañera, es decir demasiado y no mucho.

Demasiado decir porque ésta podría imaginarse como una relación romántica con la muerte.

No mucho porque la muerte va a ser en adelante su “partenaire - síntoma” (*partenaire symptôme*), que siempre le va a interrogar.

Miren aquí una confidencia que le habría hecho a Thibaudet: “Ni un solo día, no he subido la calle Roma para ir al colegio Rollin sin tener la acuciante tentación, atravesando el boulevard Batignolles, de arrojar-me por el puente del ferrocarril y acabar con la vida”¹⁶.

Añadimos aquí, que le sucedió y que le contó a Méry Laurent. Parece que fue la única que recibió esta confidencia, pues no se encuentra trazas de ella en sus biógrafos. Un día, había querido descender del tren cuando éste todavía estaba en marcha. Se encontró tirado a todo lo largo y arrastrado siete u ocho metros por el apeadero. Creyó que había llegado su última hora. Entonces gritó: “¡Oh!, ¡la, la!”, no por miedo, añadió, sino por dar por última vez una voz”. El es decididamente “calavera”, tal como él se expresa. *Dar la voz antes de su muerte*, volveremos a encontrar esta coyuntura tan crucial para él. Esta carta de 15 de agosto de 1889 acaba con la siguiente proposición: “(Te diré) Decir que yo tenía en el bolsillo el revolver, en esta caída, créelo”¹⁷. ¿Es que Mallarmé se paseaba con un revolver en el bolsillo? El asunto es bastante sorprendente. La carta, en todo caso, no nos dice el porqué de este revolver, y, lo que es más, deja entrever que Méry está al corriente de la existencia de éste.

Continuemos la frase de la carta a Cazalis: “esto te muestra que me he vuelto impersonal... una aptitud por la que se muestra el universo”¹⁸. De ahí la evocación de la Nada que es la verdad, he aquí porqué el volumen lírico que formará parte de su obra llevará el título *La gloria del mentiroso* o *El glorioso mentiroso* (La glorie du mensonge ou Le glorieux mensonge). La intuición de esta nada estará en adelante, siempre presente en lo que escriba.

Así, el soneto ya citado, titulado *Salud* (Salut), escrito en 1893: “Nada, esta espuma, verso virgen”. La Nada parece convertirse en la cabeza de su poesía.

El otro vacío que ha contado después del cielo, es el vacío de su pecho; vacío inscrito, pues, en su cuerpo. Este último vacío presenta un interés totalmente distinto y nos remite a su infancia. Como las vías lácteas convertidas en “manchas feas”, el vacío del cielo se encuentra también inscrito en el cuerpo. Mallarmé había perdido a su madre cuando él contaba cinco años. Un cierto misterio parecía rodear esta muerte. Según una versión de la abuela, “ella tenía una ima-

ginación tan vivaz que debilitó su organismo”¹⁹. En efecto, parece que murió de tuberculosis. Mallarmé siempre había creído heredar esa enfermedad de su madre. En una carta de 1867, escribe a Cazalis. “Yo sufro siempre mucho del pecho no porque sufra ataques, sino por su horrible delicadeza, alimentada por el clima negro, húmedo y glacial de Besançon”²⁰. La muerte de su hijo, en 1879, a la edad de nueve años, no dejó de recordarle esta gravosa herencia de la que él mismo se creía portador.

Señalemos aquí la reacción del pequeño Stéphane después de la muerte de su madre. Henri Mondor escribe lo siguiente en su biografía: “Stéphane había sentido que su emoción [con ocasión de una visita de condolencia a su abuela] no había sido la que debía ser [...] y como esta persona hablaba de la desgracia sobrevenida, el niño embarazado de falta de dolor que no le daba la serenidad debida, tomó partido por rodar sobre la alfombra agitando sus largos cabellos que le golpeaban las sienes”²¹.

Evidentemente una curiosa reacción, que no deja de evocar una identificación posible con su madre, con la madre muerta. Esto no es, en todo caso, más que el primero de una serie de duelos que Mallarmé va a sufrir. Su edad a la muerte de su madre fue ocasión de un lapsus por su parte. Al enviar a Verleine los elementos biográficos que le había pedido para la publicación de un cierto número de sus poemas en la edición que hizo sobre *Los poetas malditos*, él le escribe que había perdido a su madre a la edad de siete años en lugar de cinco.

*Herodías- Hero-diada*²² - El héroe y su doble.

Herodías se presenta bajo la forma de una *Escena dialogada* entre ella misma y su nodriza. Es la única pieza que fue publicada en vida. Sabemos, sin embargo, por la correspondencia, que una primera versión de la *Overture antigua* (l’Overture ancienne) fue escrita en 1866. El *Cántico de San Juan* y los borradores que contenían las Bodas de Herodías, que datan de los últimos años de su vida. Herodías, pues, no se terminó jamás.

Hemos destacado ya la presencia, en los dos primeros versos de la *Overture antigua*, del verbo “abolir”, significante mayor puesto que retornará en todos los tiempos fuertes de su poesía; notemos su presencia también en Soneto en IX: “abolido bibelote de inanidad sonora”²³, en el tercero de los sonetos de 1887 sobre el que volveremos, donde dice “Un encaje es abolido”²⁴, y en otro soneto de 1895, que define una verdadera poética:

“Toda el alma resumida
Cuando lenta la expiramos

En varias bocanadas de humo

Abolidas en otras bocanadas[...]

Y luego en el título de *La Tirada de dados* que jamás *abolirá* (*n’abolira*) el azar.

Es un verdadero tesoro este verbo “abolir”. Lo encontramos, en efecto, en los siguientes significantes: la letra a-bol-lire- lit- lie- lier- bois- loi. (a- tazón- leer- lecho- hez- unir- madera- ley). Las raíces indoeuropeas de este verbo remiten a tres acepciones: la idea de nutrir, la idea de crecer y la idea de curar.

Y, a partir del alimento, nos remite al lactante-adolescente y al adulto, todo anudado en el movimiento de abolición. Está entonces la letra a, que es privativa y que indica al mismo tiempo la dirección a seguir en aquello que falta, en toda destrucción. Una letra que funda la palabra, que va a hacer frase y verso, a partir de su ritmo interno en un movimiento siempre de abolición.

Se dirá también de “abolir” que es un verbo metafóricamente hegeliano en aquello que emerge, se realiza y se supera en los significantes, evidentemente.

Para la exégesis de *Herodías* y para la problemática que plantea, es necesario remitirse al libro de Gardner Davies, Mallarmé y el sueño de Herodías²⁶. El título es muy afortunado a causa de su mismo equívoco. ¿Cómo hay que leerlo en efecto? ¿Bajo la forma de genitivo objetivo o subjetivo? ¿Es acaso el sueño de Mallarmé? ¿O el de Herodías?

Como Mallarmé se pone enteramente en juego en *Herodías* “sin saberlo”, el sueño de uno pasa, seguramente, por aquello que tiene el aire de ser el sueño de Herodías, que es su propia creación. Notemos de pasada qué resulta de todo ello para el sujeto que escribe. Cree estar a punto de contar una historia conocida de todo el mundo y queda seducido en el juego de su escritura, sin comprender lo que le sobreviene.

De la eficacia de la escritura, pues, sobre un sujeto.

Nos las habemos con unos significantes, pero que tiene que ver con una escritura. Aparentemente son tan consecuentes como los que se profieren en un diván. *En suma, es porque él se identifica a Herodías por lo que Mallarmé se pone en la vía de su propio deseo sin saberlo*. Esta es la hipótesis, a partir de la cual interrogaremos la obra del poeta.

La Apertura antigua es un sortilegio (incantation). El uso más o menos metafórico de este último término necesita precisar el sentido.

Un sortilegio es “una fórmula mágica que, a condición de que se respete el tono, supone actuar sobre

los espíritus naturales o, según los casos, encantar a un ser viviente o a un objeto.”

Se dice encantador o bruja según que la acción pueda ser benéfica o maléfica. Se habla entonces de encantamiento o de sortilegio.

Retomando el sortilegio de la Nodriza, vemos que ella trata de exorcizar una desgracia. Desde el segundo verso, se muestra la inquietud: la atmósfera general descrita es turbulenta. Al comienzo estamos en la aurora, pero no se sabe si es el crepúsculo. Se ignora lo que va a suceder en esta “hora de agonía y disputas fúnebres”²⁷. Todo esto concierne a lo que puede sobrevenir a la “pequeña llena de frialdad” (à la “froid de enfant”) Abandonada, ella vaga errante, ¿sobre su sombra no hay ángel acompañando su indecible paso!”, pero “todo es presagio y pesadilla”

Es la voz de la nodriza que se oye, la de “una sombra mágica” que lamenta que el rey no lo sepa, “el rey ausente y que combate en tierras lejanas”, “el rey que paga no sabe esto” (Il ne sait pas cela le roi qui salarie), “¿Volverá algún día?, ¿demasiado pronto?” Hay aquí una suerte de llamada al padre que es preciosa.

Este sortilegio, estas palabras, este ritmo, esta música, estos juegos de repetición, esta atmósfera casi de fin del mundo, el extrañamiento general que se desprende, se podría decir que presenta los preparativos de un ritual destinado a no se sabe qué sacrificio. Cuando se llega a dejarse prender por esta “antífona de los versículos pedigueños”, el sortilegio deviene un verdadero hechizo. Es por este sesgo que uno se puede dejar prender por la lectura de Mallarmé, probablemente preso del goce de las palabras que hablan de aquellas de Herodías— Mallarmé. Goece que toma forma a partir del símbolo— síntoma Herodías.

En las Bodas de Herodías, Mallarmé anota los personajes de lo que va a constituir un Misterio, tomado aquí en el sentido teatral del término: Herodías, la Nodriza y la cabeza cortada de San Juan.

A través de Herodías, significante amo para Mallarmé, podemos añadir que lo utiliza para desentrañar el concepto mismo de la mujer, tal como funciona para él mismo, evidentemente.

G. Davies destaca que Herodías está muy poco descrito, toda descripción queda, por lo demás, suprimida de la poesía de Mallarmé, puesto que para él se trata no de describir la cosa, sino el efecto que produce, todo es sugerido, indicado por alusión.

Incluso los mismos leones se vuelven dóciles en su proximidad. Esto hubiera sido suficiente para aislarla del mundo. Pero esto que la aísla, es de hecho, su

deseo de soledad. El sortilegio nos dice, por otra parte, que ella habita un torreón, una torre “cineraria y sacrificial” y ya sepulcro. Y cuando ella sueña en un ser humano, es en su hermana, en su hermana imaginaria del espejo evidentemente:

“Y su hermana solitaria, ¡oh! Mi hermana eterna,
Mi sueño se elevará hacia ti, como ahora,
Rara pulcritud de un corazón que lo sueña
Yo me creo solo en mi monótona patria,
Y todo, a mi alrededor vive en la idolatría
De un espejo que se refleja en su calma durmiente
Herodías de clara mirada de diamante
¡Oh encanto último, sí!, yo lo siento, estoy solo”²⁸.

De cara a su espejo, o al soñar a su hermana es evidentemente virgen. La virginidad es otro símbolo mallarmeano por excelencia..

El poeta le consagra un verdadero culto. Él mismo es virgen como el Fauno, como el verso, “virgen verso”.

Lo que es lógico y deducible de su concepción de la poesía, puesto que el verso es una palabra nueva. Y no es necesario creer que aquí no se trata de otra cosa que de poesía.

Enterado de que su amigo H. Cazalis ha roto con la mujer que amaba desde hacía mucho tiempo, le escribe esta cosa sorprendente: “Sí, comprendo tu bello pudor que no desea la mujer que queda después de la virgen. Sorprendente santón (bonhomme)

Es que la virginidad, como apunta G. Davies a propósito de Mallarmé, es un atributo esencial del símbolo de la belleza. Añadamos a esto que Herodías es rubia, otro atributo esencial, toda verdadera mujer debe ser rubia: “Eva era rubia, según Mallarmé, y Venus rubia”. “¡La cabellera rubia (la blondeur), es el oro, la luz, la riqueza, el ensueño, la aureola!”²⁹. Mallarmé, en todo caso, quedó bastante decepcionado cuando descubrió que su hija Genoveva recién nacida era morena.

Un último símbolo de la belleza es la cabellera que encontramos por doquier en Mallarmé. El poema *La cabellera* fue dedicado a Méry Laurent, la única aventura extraconyugal que se conoce de Mallarmé. Y he aquí lo que Herodías dice de su cabellera:

“Los rubios torrentes de mis cabellos inmaculados,
Cuando baña mi cuerpo el hielo
De horror, y mis cabellos que la luz enlaza
Son inmortales”³⁰.

Breve, Mallarmé coloca un personaje que da testimonio de una verdadera pasión narcisista. El narcisismo baña también la escritura del *Soneto en Ix*, escrito después de *Herodías* y el *Fauno* y titulado en un

primer momento *Soneto alegórico de él mismo*. Pero el narcisismo de la una no el del otro. En el soneto es el lenguaje el que reenvía a él mismo. Es difícil desde ahí hablar de narcisismo en este soneto, es más bien por su alquimia que trabaja.

Estos constituyen una suerte de espacio cerrado en el que los términos se reflejan unos a otros, espacio comprendido entre el espejo y la ventana abierta sobre el cielo.

En los textos y borradores de *Bodas de Herodías*, Mallarmé la nombra como *emperatriz, reina, princesa, dama, señorita, virgen y niña*. La quintaesencia, para él, de la mujer. Y G. Davies, de él, habla de “fantasma de la belleza virginal, niña pero ya mujer, deslumbrante pero inaccesible, casta, fría, cruel, en posesión del derecho a la vida o la muerte sobre el hombre.”³¹

Aparentemente este derecho a la vida o a la muerte sobre un hombre parece verdaderamente, para Mallarmé, el non plus ultra de aquello que le es posible imaginar. Herodías como mujer fatal. La historia bíblica ha ofrecido totalmente preparado este fantasma a Mallarmé. Hay que creer que este le toca una fibra sensible.

He aquí porqué él cesa en su escritura: porque él no comprende por qué su heroína hubo de pedir la cabeza de San Juan. Es lo que ha llamado más tarde “el porqué de la crisis”; de la suya y de la de Herodías. ¿Cuál es la jugada para él del acto imaginado, prescrito a Herodías? Volveremos sobre ello.

La escena dialogada.

Veamos ahora ese diálogo entre la nodriza y Herodías. Aquella cumple aquí la función de sustituto de la madre, de sirvienta, de confidente y sobre todo de sibila con poderes ocultos. La voz de la nodriza es ya premonición del canto de San Juan.

La escena dialogada se compone de diferentes tentativas de llamar de alguna manera a Herodías a la vida. Toma en consideración tres gestos: intenta besarle los dedos, perfumarla luego de peinarla. Otros tantos gestos que Herodías toma como crímenes. Lo que mueve a la nodriza a plantear una cuestión:

“Y por qué, devorada
Por la angustia, guarda el esplendor ignorado
y el misterio vano de vuestro ser?”³²

El diálogo acaba por reenviarle a la nodriza; y es aquí donde Herodías parece hacer una confesión...

“Usted miente, oh flor desnuda
De mis labios
Espero algo desconocido”³³.

¿Hay aquí algo como el presentimiento de un posible duelo, el de una infancia, de una virginidad, de un narcisismo?

Ciertamente hay aquí el temor a una pérdida.

Insistamos una vez más sobre el hecho de que, a través del significante “Herodías”, se trata de un síntoma (*symptôme*) anudado a un fantasma, como lo es todo síntoma.

Este símbolo, Herodías, constituye, pues un significante, es decir el término que habla al sujeto y en el que se encarna su síntoma.

La perspectiva sería seguramente muy diferente si se interrogara a este símbolo tal como ha funcionado en Flaubert o en Oscar Wilde. Ha movilizadociertamente a estos dos últimos, pero de manera diferente, y no los ha inmovilizado seguramente toda su vida. Es ocasión de volver sobre la fórmula de Lacan: “Es en tanto el discurso del amo reina que el S2 se divide. Esta división es la del símbolo y el síntoma (*symptôme*)”³⁴.

Este discurso del amo puede tomarse como discurso bíblico, en donde entre Dios y el amo cada uno encontrará el suyo. En cuanto al significante amo, aquí está tomado en el discurso poético, de tal modo que está a punto de emerger como la poética misma de Mallarmé. Y lo que retorna al sujeto de S2 es el S1 “Herodías” acompañada de su cortejo de síntomas (*symptômes*)

Revelemos aquí la primera aparición del símbolo Herodías en la poesía de Mallarmé. Se presenta como una flor en un poema de primavera de 1864, titulado *Las flores*.

“Avalanchas de oro del viejo azur, al día
Primero y la nieve eterna de los astros
Antaño desuniste los grandes cálices
Para la tierra todavía joven y virgen de desastres,
El jacinto, el mirto al adorable resplandor
Y, semejan al cuerpo de la mujer, la rosa
Cruel, Herodías en flor del jardín claro,
Este que una sangre esquiva y radiante expande”³⁵

De este modo, partiendo de la rosa cruel semejante al cuerpo de la mujer, Herodías deviene a continuación un fruto, mujer fruto, roja y oscura como una granada abierta. Es decir, la importancia de la investidura libidinal sobre este significante.

En el estudio de este poema, Paul Bénichou³⁶ centra la atención sobre el hecho de que la primera versión, en el tercer verso de la primera estrofa, Mallarmé había escrito “Mi Dios tu desunes”, que acabó remplazando por “Ya antes tu desunes” (“Jadis tu détachas”). Esta exclusión de Dios, comenta Bénichou,

se extiende a todo el poema.. Así, en el verso 18 allí donde escribe “Nuestro padre”, en la última versión encontramos “*Nuestra dama, Hosanna del jardín de nuestros limbos*”. Asimismo en el verso 21, se sustituirá “Oh Padre” por Oh Madre, que creas en tu seno justo y fuerte” (ô Mère, qui créas en ton sein juste et fort”). Parece que es la introducción del significante Herodías lo que feminiza todo el poema.

Es necesario señala también la oposición entre las cinco primeras estrofas que son “un himno a las flores en el tiempo de su creación”, y todo lo restante:

“Oh Madre que creas en tu seno justo y fuerte
Cálices basculantes el futuro frasco
De grandes flores con la balsámica muerte

Para el poeta las que la vida marchita”³⁷

Así, al himno a las flores viene a oponérsele “un canto de muerte del poeta fatigado de la vida”, “puede ser que el poema no haya sido concebido sino a la vista de este resultado”, señala Bénichou. De esta confrontación de las diferentes versiones, se ve la sustitución del padre por la madre. Es la lógica puesta al servicio del significante “Herodías” que produce ya su efecto de feminización, de muerte y de división del sujeto.

Traducción: Sergio Hinojosa

Traducido y editado en COLOFÓN con la amable autorización del autor.

NOTAS

1 Cf. Correspondance, tome 1, Gallimard, p. 137

2 Ibidem. “hélas, le baby va m’entrompre”

3 Id., p. 138

4 Correspondance, tome 1, p.154, El subrayado es mío. En el original: “ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte, *Hérodiade*”.

5 Id., Correspondance, tome 1, p. 137.

6 Id., leerte à Villiers le 31 déc, 1865, p. 193.

7 Id., p. 215

8 Id., p. 161

9 Id., p. 150

10 Id., p. 164

11 Id., p. 171

12 Id., p. 221

13 Id., p. 207-208

14 Id., p. 241-242

15 Oeuvres complètes, La Pléiade, pp. 41-42

16 Citado por Daniel Oster, en *La Glorie*, ed. P.O.L.

17 *Lettres à Méry Laurent*, Gallimard, Paris, 1996, p. 52-53

18 *Correspondance*, tome 1, p. 240

19.- Id., p. 142

20.- Id., p. 243

21 Cf. *Biographie* de H. Mondor, p. 13

22 En la expresión francesa hay un juego homofónico que se pierde en castellano, *Hérodiade*- Héro-dyade

23 Oeuvres complètes, p. 68. El original “aboli bibelot d’inanité sonore”. Bibelote es un objeto curioso.

24 Id., p. 74, En el original: “Une dentelle s’abolir”

25 Id., p. 73. En el original “Toute l’âme resume/ Quand lente nous l’expirons/ Dans plusieurs ronds de fumée/ Abolis en autre ronds [...]”

26 *Mallarmé et le rêve d’Hérodiade*, Ed. Corti, 1978.

27 Oeuvres complètes, p. 42

28 Id., p. 48. En el original: “Et ta soeur solitaire, ô ma soeur éternelle,/ Mon rêve montera vers toi:telle déjà,/ Rare limpidité d’un cœur qui le songe/ Je me crois seule en ma monotone patrie,/ Et tout, autour de moi, vit dans l’idolâtrie/ D’un miroir qui reflète en son calme dormant/ Hérodiade au clair regard de diamant./ Ô charme dernier, oui! Je le sens, je suis seule”

29 Id., p. 251

30 Id., p. 44. En el original: “Le blond torrent de mes cheveux immaculés,/ Quand il baigne mon cors le glace/ D’horreur, et mes cheveux que la lumière enlace/ Sont immortels”

31 Cf. G. Davies, *Mallarmé et le rêve d’Hérodiade*, Librairie José Corti, Paris, 1878, pp. 281-282

32 Oeuvres complètes, p. 46. En el original: “et pour qui, dévorée/ d’angoisse, gardez-vous la splendeur ignorée/ Et le mystère vain de votre éter?”

33 Id., p. 48. En el original: “Vous mentez, ô fleur nue/ De mes lèvres/ J’attends une chose inconnue.”

34 Seminario RSI, obra citada, lección de 18 de noviembre de 1975

35 Oeuvres complètes, pp. 33-34. El subrayado es mío. En el original: “Des avalanches d’or du vieil azur, au jour/ Premier et de la neige éternelle des astres/ Jadis tu détachas les grands calices pour/ La terre jeune encore et vierge de desastres,/ L’hyacinthe, le myrte à l’adorable éclair/ Et, pacille à la chair de la femme, la rose/ Cruelle qu’un sang farouche et radieux arrose”

36 Cf. *Selon Mallarmé*, Gallimard, 1995.

37 Oeuvres complètes, pp. 33-34. En el original: “Ô Mère qui créas en ton sein juste et fort/ Clives balançant la future fiole/ De grands fleurs avec la balsamique mort/ Pour le poète las que la vie étiole”

LAS CONSTELACIONES REVELADORAS

Jean-Claude Milner

LAS CONSTELACIONES NO EXISTEN (*); sólo existen las estrellas que las componen. Es un lema de la ciencia moderna. Es también uno de los rasgos diferenciales que separan la *phusis* de los Antiguos y la Naturaleza posgalileana.

Que las constelaciones existiesen, se derivaba de la relación privilegiada que mantiene la *phusis* con la mirada. Porque ellas se dan a ver; en verdad, no hacen más que eso. Un cuerpo celeste que nadie vea, no deja de existir para la astronomía de hoy en día. Es lo que ocurre con los exoplanetas; planetas exteriores a nuestro sistema solar, escapan a los instrumentos más potentes; solamente el cálculo los restituye y autoriza que se los nombre a cada uno. Por el contrario, una constelación que nadie viese sería una contradicción en sus términos; del mismo modo, ningún nombre le sería asignado. Se requiere un observador; debe disponer de vista y de lenguaje; es el hombre de Ovidio, la mirada vuelta hacia lo alto. Las constelaciones no existen mas que por él y para él. Los animales no tienen nada que hacer con esto, ellos que ven las estrellas y a veces se orientan con ellas. En cuanto a los dioses que las verían y nombrarían, serían en sentido estricto antropomorfos; tales eran los dioses antiguos, lo que no es el caso del Dios de los cristianos. En el nacimiento de Cristo preside una luz nueva –cometa, nova, está en discusión, pero seguramente no una constelación, signo recurrente y regular–. Gran diferencia con el niño de la Cuarta égloga de Virgilio: *Jam redit et virgo...*

El hombre mira el cielo estrellado y se persuade de que las estrellas se asocian en figuras. Y da nombre a esas figuras. A partir de mitos y de cuentos, griegos o no. Es porque en el dispositivo de la *phusis*, la *episteme* reconocía las constelaciones como objetos dignos de ella; Eratóstenes puede relatar el nacimiento legendario de las constelaciones (*Catasterismos*), sin dejar de ser el astrónomo que sabemos. En el dispositivo de la ciencia moderna, nada de eso. La Naturaleza no ha sido hecha para la mirada –ni se esconde ni se muestra–. Visibles o no, las estrellas son reales; precisamente porque son visibles, las constelaciones son imaginarias. El dibujo que forman no es nada más que una representación que se da la mirada perdida con el fin de suspender, por un instante, un anonadamiento incontrolable. Ninguna regla cal-

culable en las figuras, excepto la pregnancy de alguna buena forma; ninguna relación entre los puntos que las componen, excepto el dibujo mismo; ninguna naturaleza, excepto un azar que no se somete ni siquiera a la mínima ley estocástica o estadística. Nada, excepto una evitación de la pulverulencia indefinida del cielo estrellado y de su efecto de horror. Nada, excepto la demanda de agrimensura, que es la misma que la demanda de lenguaje (no digo “lengua”): que el cielo no esté menos medido que la tierra y no sea menos lenguajero.

Disipar las constelaciones para no contar mas que las estrellas, los planetas o las galaxias, el gesto es decisivo. Conservarlas con fines de referencia práctica, la transacción es hábil, pero no cambia nada del fondo de las cosas (la decisión se remonta, parece, a Herschel). Tener a la estrella Polar por un real y a las dos Osas por un imaginario, conduce a afirmar lo que de ninguna manera cae por su peso; que no porque una cosa se de a ver, es preciso tenerla en cuenta; y no porque dos cosas se den a ver con la misma evidencia, es preciso tenerlas en cuenta de la misma manera. La mirada que capta la estrella Polar capta también la Osa Menor que la incluye y la Osa Mayor que le es vecina; sin embargo esa misma mirada no capta a la vez el mismo tipo de existencia. Entonces es necesario concluir que los *phainomena* no forman una clase consistente; no deben pues ser salvados juntos, sino que cada uno debe ser examinado uno por uno, sin excluir la posibilidad de que solamente algunos sean preservados, siendo otros disipados para siempre; no están para ser pasados por la criba de sus cualidades –las cualidades son las mismas para la estrella y para la constelación–, sino por otra criba, que no sabe nada de cualidades. Recíprocamente, el ojo humano no es el lugar último de la ciencia; no determina la Naturaleza, la cual no es un espectáculo. Las órbitas celestes, que nadie ve y que nadie nombra (todo lo más se las calcula), son más efectivas que las constelaciones que todo el mundo ve y nombra.

Con las constelaciones desaparecen los saberes que los más grandes tenían por mayores. Un gesto sacrificial fue así cumplido. Por ello es constantemente denegado. Los nombres indistintos de cielo, de bóveda celeste, de cielo estrellado, de estrellas, arrojan un cómodo velo sobre la ambigüedad. Por no tomar

mas que un solo ejemplo, ¿el cielo estrellado del que habla Kant está constelacionado o no? La diferencia es profunda y lleva con ella la cuestión de la ley moral. Si la ley moral en mí es el estricto análogo de las constelaciones fuera de mí, entonces, como las constelaciones fuera de mí, la ley moral no es nada más que un dibujo que yo me fabrico para orientarme en los desiertos del amor o en el océano de las pasiones. Se concluirá de buena gana que sólo las pasiones son reales. Si por el contrario ella es en mí lo análogo de una estrella fuera de mí —digamos, una vez más, la estrella Polar—, entonces ella es un real, al cual las constelaciones (religiones diversas, preceptos morales, códigos jurídicos) aportan solamente una ayuda mnemotécnica. El protestantismo esclarecido, como Osa Menor de la moralidad, he aquí lo que daría sentido a la moda WASP del oso Teddy. Según la primera lectura, Kant no toca lo real mas que volviéndose a Sade; según la segunda, Kant toca real sin volverse. El problema es que sin duda, Kant consiste justamente en la imposibilidad de detener el balancín y que lo real en él se convierte incesantemente en imaginario. Y a la inversa.

Que los poetas hayan vuelto a encontrar esta cuestión, no debería asombrarnos. Después de todo, la poesía en su propia memoria está balizada por constelaciones —ya se sueñe con las Pléyades, desde Safo a Du Bellay. Pero revive especialmente con los poetas del siglo XIX, al confrontarse con el sacrificio exigido por la ciencia; entre estos distinguiría, inspirándose en Jacques Roubaud, a los poetas del soneto. Y entre los poetas del soneto, distinguiría a Mallarmé. Sostengo que plantear la cuestión del soneto, de sus leyes, de su carácter estricto (acentuado por Banville, como ha hecho notar Roubaud), todos han planteado de hecho la cuestión de la ciencia. Más exactamente, por cuanto eran solicitados por la emergencia de la ciencia de la Naturaleza en su forma triunfante, se aperciben solicitados por el formalismo poético. En su facticidad y en su rigor. A la inversa, el poeta que promueve a la cumbre de los saberes posibles, no a la ciencia matematizada sino a la historia como leyenda, fue también el más indiferente de todos al soneto: Víctor Hugo.

Los poetas del soneto llegan al número por la ciencia y por el verso. Las dos vías ¿se reúnen o no? La cuestión los atravesó a todos, pero han respondido a ella de forma variada. Saint-Béuve, auditor de Lamarck, admirador de Claude Bernard y de Littré, escogió la ciencia; la poesía no sobrevivirá. Cuando Nerval habla de “laúd estrellado”, ciertamente se puede entender “estrellado” de bastantes maneras; pero la más simple resulta la más segura. Se trata de las constelaciones, en duelo por la estrella (“mi única estrella está muerta”). Los números del verso y del soneto lo captan de golpe —entre doce y catorce, la décimotercera—,

pero también el odio a los números de la ciencia. Nerval los combate sin tregua, redoblando el Universo con Otro Universo, que se le añade y lo anula. Para ser devuelto a las constelaciones, le es necesario volver a los saberes antiguos y a los antiguos dioses. Swedenborg lo conduce para siempre hacia Newton.

Baudelaire no ignoraba ni a Saint-Béuve ni a Nerval. Pero preferirá a Poe. Baudelaire cree encontrar completamente a la vez la ciencia de la Naturaleza (*Eureka*) y el ideal de un cálculo poético (*The Philosophy of Composition*). Encuentra igualmente la conjunción de la constelación y de la letra. En *Eureka*, Poe ordena el cielo: “podemos decir sobre nuestro Sol que positivamente está situado sobre el puto de la Y donde se reencuentran las tres líneas que lo componen, y, figurándonos esa letra como dotada de cierta solidez, de cierto espesor, mínimo en comparación con la longitud, podemos decir que nuestra posición está en el medio de ese espesor” (§ XI). En *El doble asesinato de la calle Morgue*, Dupin trata de la constelación de Orión según los desarrollos más recientes de la Astronomía; de ahí viene, al instante siguiente, citar a Ovidio (*Fastes*, V, 536) y comentar la sustitución de una letra por otra (el cambio de Urión en Orión): *perdidit antiquum litera prima sonum*, “la inicial perdió su sonoridad de otro tiempo”. Para Ovidio, se trata de un eufemismo; Urión se llama así porque nació de la orina de los dioses. Episodio indecoroso, que la modificación literal debe disimular. Para Poe, nada está evocado; se trata mas bien, a ejemplo de Bacon, de unificar la interrogación de la Naturaleza y la criptografía.

A la simultaneidad desgarradora de las solicitaciones, la de la ciencia y la del verso, Mallarmé le ha conferido por completo una expresión a la vez sistemática y dramática. La decisión de Nerval es condenada explícitamente; frente a la ciencia que elige al Universo por su objeto y que no admite para el Universo ningún límite, es vano construir un contrauniverso: el sueño, o el recuerdo, o la locura. Por lo demás, los hechos están ahí; esto acaba mal. Para las Quimeras (a las que Mallarmé opone sistemáticamente la Quimera en singular) y el suicidio feo: “Van ridículamente de un farol a colgarse”, último verso de *El Infortunio*. Para quien quiera evitar quimeras y ridículo, una decisión radicalmente otra es necesaria. El verso y más generalmente las Letras deben poner límite a la ciencia; entendamos la ciencia que se atreve a tomar por objeto lo sin límites en tanto tal —aquello que Mallarmé llama en 1869 el “movimiento hipercientífico” (*Notas*, p. 851 de la antigua edición de La Pléiade, procurada por Henri Mondor y Jean Aubry). Los catorce versos del soneto, los doce pies del alejandrino, las veinticuatro letras del alfabeto, dan acceso simultáneo a la cuestión de las Letras, contingentes y necesarias, a la cuestión de la natura-

leza tal como el hombre la ha contemplado inmemorialmente (ritmo de las estaciones, regularidades de los fenómenos celestes) y a la cuestión de la Naturaleza moderna como lugar de una ciencia y de una técnica ilimitadas. Al Universo, en tanto podría ser otro del que es y en tanto es como es, es a lo que Mallarmé llama el Azar —a la vez contingencia de la relación del sonido al sentido, contingencia de las reglas del verso y contingencia de las leyes de la Naturaleza (la obra de Boutroux data de 1874)—.

Las tres cuestiones se resumen entonces en una: la poesía así entendida ¿puede y debe renunciar a las constelaciones? Se conoce la respuesta de Mallarmé: “La Naturaleza tiene su lugar, no se le añadirá nada” (*La Música y las Letras*, Mondor, p. 647); no se le añadirá entonces Otro mundo —contra Narval aún—. No añadir, lo que se dice también “sustraer” o “exceptuar”. Descubrir en el Universo un objeto que se sustrae o exceptúa, he ahí justamente el instante de la constelación. “Nada/habrà tenido lugar/sino el lugar/excepto/quizàs/una constelación” (*Un golpe de dados*, pp. 132-5). Entendamos: nada habrà tenido lugar mas que lo que tiene lugar, es decir la Naturaleza, como lugar de la ciencia y de la técnica —salvo la excepción que hace límite—. Podemos leerlo de nuevo en: “las constelaciones se inician al brillar: como yo querría que entre la oscuridad que corre sobre el ciego tropel, también puntos de claridad [...] se fajaran, a pesar de que esos ojos sellados no los distingan” (*Conflict*, Mondor, p. 359; “como” = “exactamente lo mismo”), y en: “no se escribe, luminosamente, sobre campo oscuro, el alfabeto de los astros, solo, así se indica...” (*La action restreinte*, Mondor, p. 370).

No solamente la poesía no renuncia a las constelaciones, sino que encuentra en ellas su garante inteligible. Con la condición al menos de que sea reconocida su definitiva obsolescencia. Precisamente porque la ciencia moderna sanciona su desaparición en nombre de la Naturaleza, le retorna a la poesía el cuidado de constatar esa desaparición, de tomar acta definitivamente para constituirla como sustracción o excepción: “para el hecho, para la exactitud, para que sea dicho” (*Conflict*, Mondor, p. 359). Solamente entonces, puede oponer al Universo una subsistencia que fuese a aquel como un reverso en relación a un sitio y como un límite desde ese momento franqueado: “tan lejos que un sitio/se funde con más allá” (*Un golpe de dados*, pp. 134-5); o como la proyección topológica de una profundidad infinita en una superficie; o como la transformación de un Universo sin altura ni base en un espacio con altura y base: “alguna superficie vacante y superior” (*Un golpe de dados*, p. 135).

Dirigiéndose a los Ingleses señalados por su creencia (“Inglaterra no puede, a causa de Dios... adoptar la ciencia pura”. *Notas*, Mondor, p. 851), Mallarmé es

todo lo explícito que se puede. En *La Música y las Letras* (conferencia pronunciada en Oxford y en Cambridge en 1894), describe aquello que llama el “civilizado edénico”: “Un hombre puede superar, con todo olvido... el encumbramiento intelectual propio de los contemporáneos; con el fin de saber, mediante algún recurso muy simple y primitivo, por ejemplo la ecuación sinfónica propia de las estaciones, costumbre de rayos y nubes...” (Mondor, p. 646). Si además, “ha tomado cuidado de conservar estrictamente en su liberación una piedad a las veinticuatro letras tal como son, por el milagro de la infinitud, fijadas en alguna lengua, la suya”, este hombre, “posee una doctrina al mismo tiempo que una región” (*ibid*). El civilizado edénico (*civilisé édenique*, conservando la ortografía de Mallarmé), contemporáneo de la ciencia y de la técnica, no cesa por tanto de reconocer, como Adán antes de la caída, las constelaciones; o sea esto es decir que no cesa de pensar por el verso: “el verso agenciado como un espiritual zodiaco” (fragmento de 1893, *La Literatura*, Mondor, p. 850). Haciendo esto, mantiene, en el seno del Universo, la memoria de lo que precedió a la ciencia moderna: el saber de las alternancias y de las constancias del mundo.

Mallarmé pudo acordarse de que, según ciertos eruditos, la palabra “estación” salió del latín *statio*, posición del Sol en cada uno de los sucesivos signos del Zodiaco; esta etimología está evocada en el Littré. Esta es generalmente rechazada en beneficio de un origen en *satio* “semillas”, pero la cuestión no está para nada regulada (ver por ejemplo Guiraud, *Diccionario de las etimologías oscuras*). En todo caso, Mallarmé había leído a Milton y hablaba a una audiencia que lo había leído; se había formado a través suyo una idea del Edén, tal como el arcángel Rafael le describe a Adán la terminación, en el crepúsculo del Sexto Día: “La tierra, el aire resonaban/tú te acuerdas, porque los oíste; los cielos y todas las constelaciones retumbaban; los planetas se pararon en su estación para escuchar” (*El Paraíso perdido*, VII, traducción de Chateaubriand). Legibles en el alfabeto celeste, los saberes edénicos no lo están menos en las veinticuatro letras de la lengua.

Se notará la insistencia sobre el veinticuatro. La mención se repite muchas veces (cf, entre otras, Mondor, p. 646 y p. 850). Mi ignorancia no me permite establecer si algún investigador ha respondido a la cuestión: ¿cómo llega Mallarmé al veinticuatro? El pensaba evidentemente en el alfabeto griego, que permitió a los Alejandrinos detallar los cantos de la Ilíada y la Odisea. Pero Mallarmé habla del francés; entonces, el alfabeto francés del siglo XIX cuenta con veinticinco letras; no se incluye por entonces la “w”, letra reputada por extranjera (Brachet y Dussouchet, *Gramática Francesa*, 1888, pp. 34-35). Mallarmé, formado en la lingüística de su tiempo, lo ignoraba menos que nadie. Una conjetura: habiendo excluido la “w”

como Brachet y Dussouchet, Mallarmé habría dado un paso suplementario, excluyendo la “k” –letra puramente griega o extranjera (ver lo que dice de esto Littré y, como contraste, el uso que hace Leconte de Lisle)–. Sería interesante verificar si Mallarmé usa la “k” o la “w” en el volumen de sus *Poesías*, caligrafia-do con gran cuidado (poniendo aparte los nombres propios, Whistler o Wagner). Un primer examen pa-rece mostrar que no. Se opondrá a esto los *Vers de Circonstance* (“Mademoiselle Wrotnowska”, *Les loisirs de la poste*, CVII, en “kyrielle”, *ibid*, CVIII). Y en los poemas de juventud, que, justamente, no retoma en el volumen, el verbo “polker”, bailar la polka (*Contra un poeta parisino*, Mondor, p. 21).

Cualesquiera que fuesen, las dos letras faltantes resta-blecen el derecho de las constelaciones. Pero éstas úl-timas no subsisten sino a título de una traza, que de-saparece incesantemente. Lo testimonia, una vez más, el texto de la *Tirada de dados*: “hacia/debe ser/el Septentrión también Norte/una constelación/fría de olvido y de desuso”. No es necesario comprender el grupo epíteto como la particularización de una cons-telación oponible a otras, que no serían ni frías ni ol-vidadas ni en desuso. En tiempos de la ciencia toda constelación como tal está en desuso y condenada al olvido. El nombre mismo se borra. “El Septentrión también Norte”, el segundo nombre tacha al prime-ro. En tanto el Septentrión nombra una constelación: *Septem triones*, los siete bueyes de labranza; así llama-ban los latinos a la Osa Mayor y a veces a la Osa Menor. Mallarmé, es cierto, no menciona nunca mas que la primera, mientras que la estrella Polar perte-nece a la segunda; es porque la Osa Mayor brilla a la mirada, y Mallarmé no toma en cuenta mas que el brillo (“las constelaciones comienzan por brillar”).

En tanto vocablo (germánico y no latino) el Norte no tiene nada de sideral. En su significación objeti-va, desvela una determinación por completo prácti-ca (“interés”, dice el texto) y puede que en todo te-rrestre; Mallarmé, que menciona a Julio Verne en *La Última Moda* en 1874, puede que hubiese leído *Los Ingleses en el Polo Norte* o *El Desierto de Hielo* (publi-cados en Hetzel en 1867, con el título general *Viajes y aventuras del Capitán Hatteras*). Comoquiera que sea, torciéndose hacia el polo magnético, la aguja de la brújula no sabe nada ni de la estrella Polar ni de las Osas. Los faros y farolas diversos, menos aún. Ma-llarmé ni los menciona mas que para descartarlos: “fuera del interés/en cuanto a él señalado/en gene-ral/según tal oblicuidad por tal declive/de fuegos...”.

Al tiempo de proferir el monosílabo Norte (*Nord*), la constelación se abole, como conviene en la era de la ciencia y de la técnica modernas. Hacia el Norte por lo tanto, el instante después, tal sujeto la encontrará, como excepción del Universo. “Fría de olvido y de

desuso” es cierto, pero “no tanto/que no enumere/sobre alguna superficie vacante y supe-rior/el golpe decisivo/sideralmente/de una cuenta total en formación...”. Pero ¿por qué la buscaría el su-jeto? Por una única razón: el deseo de la cuenta total, soportado por las Letras, veinticuatro en total, ni una más ni una menos. La cuenta total, he aquí lo que queda del Libro de navegación de hace poco. Lo hace posible, no todo lo que existe en el mundo (“todo, en el mundo, existe para conducir a un libro”, escribía Mallarmé todavía en 1895, *Le Livre*, Mondor, p. 378; dejó de creer en ello en 1897), sino más bien lo que no existe. O bien lo que existe para decir que no.

Las constelaciones no existen en el Universo, pero, pese a todo, brillan. Su brillo hace de su inexistencia una existencia. En sentido estricto, esta existencia se sostiene solamente en su brillo y comienza con él: “las constelaciones comienzan por brillar”, estas palabras se dejan en el presente interpretar completamente. Es un comienzo absoluto. Esta existencia, incesantemete comenzada cada noche, dice que no al Univeso de la ciencia. Dice que no de la Naturaleza, en tanto que ella no es la *physis*. Las constelaciones ponen límite al Universo infinito y la Naturaleza, instituidas por ese hecho en figuras del Todo: “no se le añadirá más”. Igualmente aquí abajo, el mar hace límite a lo que existe sobre la tierra: “del Infinito se separan y las constelaciones y el mar, permanentes, en la exteriori-dad, de recíprocas nada...” (*Igitur*, Mondor p. 435).

¿Cómo no pensar en Wittgenstein y en su definición de Mística: “el sentimiento del mundo como totali-dad limitada” (*Tractatus*, 6.45)? La decisión de Ma-llarmé conlleva sin embargo otro comentario. Al poner la Naturaleza en su lugar, es a la ciencia a la que limita. La ciencia de la que Renan dice en 1890 que sí que tiene futuro y a la que Mallarmé llama “hipercientífica”. En esa estrategia del límite, hace de la matemática su aliada: “es necesario estudiar a nuestros matemáticos” (nota de 1869, Mondor, p. 851). El número como límite de la Naturaleza y de la ciencia modernas, lo que es a la vez completamen-te legítimo y posible, con una condición: del núme-ro, rememorar la genealogía. La que nos remite a las constelaciones, “el número, oriundo estelar” (*Tirada de dados*, Mondor, p. 472). No la ciencia matemati-zada entonces, sino la matemática. La matemática como excepción de la ciencia. Así, el número reme-morado, es el verso.

Traducción: Javier García Orcero

(*) Artículo publicado originalmente en *Élucidation*, nº 8/9, In-vierno 2003-2004, Verdier, París, pp. 3-7. Traducido y editado con la amable autorización de Jean-Claude Milner

LO QUE FUE YO.

¿MALLARMÉ Y HEIDEGGER? O ¿MALLARMÉ, FREUD Y MARX?

Juan Carlos Rodríguez

“El deseo es un lugar que se abandona
la verdad desaparece con la luz
corre-ve-y-dile”

Blanca Varela, Supuestos, en *Ejercicios materiales*,
1978-1993

Pienso que quizá haya una posibilidad de roce entre “una orilla y otra”,¹ algo que se enrosca en otro poeta/filósofo (al igual que Heidegger se consideraba filósofo/poeta, “vigilante del lenguaje”), alguien que quizá nos aclare mucho más las cuestiones que necesitamos plantearnos. Me refiero a Mallarmé. Hay una similitud y una diferencia muy clara entre Mallarmé y Heidegger. Estas cuestiones: Mallarmé sí que intentaba el encuentro del verbo con lo Absoluto, al igual que Heidegger. Eso puede aceptarse en cierta medida. Pero por otra parte, la disimilitud resulta obvia: mientras que – sabemos – el encuentro del ente con la palabra absoluta del ser es para Heidegger la única salvación, por el contrario, ese encuentro del verso (o del ente) con la palabra absoluta del ser supone para Mallarmé precisamente el naufragio.

No obstante, puesto que Mallarmé pretende Materializar la Idea a través de lo que los lacanianos llaman poder del significante, esto supondría al parecer un trastrueque de términos, (como el de Heidegger en la relación sujeto/sistema).

Podríamos preguntarnos, en consecuencia, si pese a todo permanece Mallarmé dentro del *Procedimiento* o si por el contrario fue capaz de *romperlo* y de transformar los términos. Pues Mallarmé nos va a servir como ejemplo para seguir deslindando las dos orillas del río, aunque evidentemente aquí, en el caso “ejemplar” mallarmeano, las contradicciones se multipliquen, como es lógico.

No es que Mallarmé no pretenda ofrecernos –y ofrecerse– la “cura” o la “salvación”. Es que para él la “cura” sólo puede existir asumiendo la larga travesía del naufragio a raíz de la *impersonalidad del inconsciente* –digámoslo así– inscrito entre lo que “somos” y “no-somos”: los espacios en blanco de la página suponen una impresión gráfico-vital tan fuerte como lo negro de la letra explícita –o implícitamente– determinada. El pensamiento (o el inconsciente) de un poema *jamás puede verse*, como no se ven los valores nutritivos de la

fruta en la pulpa de la fruta. Se trata básicamente de esa distribución de espacios: no sólo lo blanco y lo negro, sino la confirmación de cualquier letra o palabra como significación mayúscula en medio de la página (Hazard) o la significación *minúscula* del menor signo en el fondo perdido de la página: “naufragio”.

Esto parecería muy fácil de entender, si no fuera por el “demonio de la analogía” y porque “la lectura es una práctica desesperada” (en su versión de que no nos da esperanzas de salir de sus prejuicios). Como estos términos corresponden obviamente al ámbito mallarmeano, intentaré plantear algunas acotaciones en este aspecto, insistiendo en el ejemplo del autor de *Un coup de dés*. Y esquematizo al máximo, como es lógico.

Pues en efecto:

1. Cuando Mallarmé escribe en 1867² a su amigo Henri Cazalis: “Acabo de pasar un año espantoso: mi Pensamiento se ha pensado y ha llegado a una concepción pura” (p. 115), la frase (como otras tantas similares de esa época suya) puede interpretarse bifurcándola en dos niveles básicos. Por un lado como una especie de segundo Heidegger “avant la lettre”, en el que el pensamiento se piensa no desde el “yo” sino desde la pureza del ser. Por otro lado como un precedente no menos aparentemente claro para la imagen de la poesía pura “deshumanizada” al modo de las vanguardias posteriores, según el paradigma establecido por su “mal lector” Valéry. Y sin embargo no se trata de ninguna de las dos cosas. Mallarmé lo aclara un poco después, pero sobre todo lo había aclarado en otra carta a Cazalis, unos meses antes, en 1866: «Sí, lo sé, no somos más que vagas formas de la materia, pero lo bastante sublimes para haber inventado a Dios y a nuestra alma. ¡Tan sublimes, amigo mío, que quiero darme ese espectáculo de la materia, que tiene conciencia de ser, y que sin embargo se arroja furiosamente en el sueño que ella sabe que no es, ensalzando al Alma y a todas las divinas impresiones semejantes que se han amontonado en nosotros desde la primera edad y proclamando ante la Nada (que es la verdad), esas gloriosas mentiras! Tal es el plan de mi volumen lírico, y tal será quizá su título: la Gloire du Mensonge ou le Glorieux Mensonge” [op. cit., p. 113. Los subrayados son míos, JCR].

De modo que a) somos formas de la materia; b) pero de una materia que tiene conciencia de ser (digamos, un aparato psíquico); c) esa materia psíquica se arroja en un sueño: sublimarse creando al Alma y a Dios; d) aunque, a la vez, esa materia psíquica sabe que no es eso, que no es ese sueño al que sin embargo se arroja furiosamente; e) ¿por qué ese arrojamiento furioso o inevitable? Porque sabe que también es ese sueño, que lo lleva dentro desde las impresiones “amontonadas” desde la infancia; f) de modo que “sublimamos” nuestra infancia “soñándola” y mintiéndonos al convertirnos en “sublimes”; g) pero es esa verdad falsa la que se estrella contra la otra verdad (la Nada, el único Absoluto. En suma: nuestra materia psíquica sólo sabe que es un ser mentiroso, que sublima o sueña su infancia latente y sus transformaciones posteriores para convertirse en sublime contra la Nada. Y Mallarmé trata de darse ese espectáculo –en el poema– de la gran mentira que a la vez es verdad.

O dicho de otro modo: en realidad se trata del abismo de la Nada, o mejor, de la consciencia de que somos “vanas formas de la materia”, pero de esa materia con “conciencia de ser” a la que sublimamos o soñamos como Dios o como Espíritu, como Ser, mismo. Es una sublimación mentirosa, (la Gran Mentira), la que nos convierte en sublimes verdaderos. Es la ficción del yo o del verso. Cuando Mallarmé señala, en este sentido que “la obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta”, no está pidiendo –como pensaba Valéry– una historia de la literatura “sin nombres”, sino la muerte real de su propio «yo» poético, el anuncio de su naufragio final ante la materia impune de la página en blanco. No es que no siga luchando por la arquitectura intelectual, por el sonido musical (el escenario de Wagner) de la distribución de las grafías en la página; no es que no siga a brazo partido contra el azar, eso es lo que le ha enseñado *La filosofía de la composición* de Poe (la estética que no lo abandonará nunca): “las palabras como medio de comunicación con el lector como las teclas del piano”, (1893, carta a E. Gosse). No es que no pretenda desentrañar el sentido órfico del universo en paralelo con lo implícito en la lógica del poema (al modo del “primer Wittgenstein”): se trata sencillamente de una lucha que se va reconociendo como derrotada. Y, curiosamente, como la única “victoria” posible: ir más allá de la medianoche de *Igitur* y más allá de cualquier mediodía nietzscheano. Sólo lo que queda tras el choque entre la voluntad individual y el Azar absoluto.

2. Por eso había soñado, como le indica también a Cazalis en 1863: “Pintar no la cosa, sino el efecto que produce” (112), pero en ese posterior 1867, decíamos, lo había especificado mejor: “Comunicarte que ahora soy impersonal, y ya no el Stéphane Ma-

llarmé que has conocido, sino una aptitud que tiene el Universo Espiritual para verse y desarrollarse a través de lo que fue yo” (116). Ese *lo que fue yo* le hubiera erizado la piel a Freud –y a cualquier heredero freudiano– pero me la eriza ahora a mí: en el momento de plantear lo que vengo llamado la clave oculta de nuestro mundo: la pesadilla del yo.

“Yo estoy muerto” repetía a menudo Mallarmé, en esa época de mediados de 1860 (y finalmente reconocería a Rimbaud, y su “yo es un otro”) como un meteoro, un instante de luz que se disuelve de inmediato y únicamente aparece una vez en el espacio); y ello no sólo por sus propias depresiones nerviosas –desde la muerte de su hijo Anatole en especial– o su trabajo atroz en el Instituto escolar, entre griterío y niños a pedradas, sino porque sus continuos sueños, nocturnos o diurnos, lo habían llevado a la convicción de que pensar, escribir, desde el Ser del Universo, desde el Absoluto o la Nada, supondría precisamente el triunfo del Azar global como única ley del Ser, frente al azar individual (el golpe de dados) del Arte o la Ciencia. Por eso intentó fijar ese Azar (el ser de la vida) no tanto como *caos* (al modo de Rimbaud) sino como la constelación que inevitablemente llevaba al naufragio final (“Un golpe de dados jamás abolirá el azar”). Una constelación/naufragio del yo y del todo que sólo se podría atrapar en sus huellas como las de un navío a la deriva. Plasmar esos “restos/materiales” –vitales– con difusa conciencia de ser, como una difusa constelación. Una constelación también tiene su orden, pero es ajena al yo: ¿cómo dibujarla, materializarla, en un poema? Sin embargo, es posible hacerlo si consideramos todo esto desde la analogía con el “trabajo del sueño” (el trabajo sublimador de la infancia latente), es decir, si consideramos el poema como el espectáculo (el escenario otro) de choque entre la verdad mentirosa de un sueño y el vacío de la Nada como verdad. Recoger las huellas de esa derrota continua es vivir; plasmar tales huellas en el poema es escribir. O al menos ese era el objetivo de la impresión de “Un golpe de dados” que apareció en la revista *Cosmópolis*, en 1897, con unos tipos – de Didot– imposibles de recuperar hoy y con una impresión gráfica que en absoluto le satisfizo: él quería delimitar mejor el espacio de las palabras golpeando de un borde a otro de la página, yuxtaponiéndose como imágenes en la rigurosa lógica de una pesadilla que lo explicara todo.

3. Evidentemente, Valéry nunca supo –o pudo– ver toda esta complejidad de Mallarmé (Valéry la condensó hablando de poesía pura, como indicábamos, en el sentido entonces habitual) ³. Quizás Juan Ramón Jiménez habló mejor de la «desnudez» de la poesía (Mallarmé había intentado conseguir esa *desnudez* a través del desnudo corporal de *Herodias*, ese poema representacional, escénico, que Mallarmé

consideraba sublime: *La siesta de un fauno* sería más bien una voluptuosidad estival). Pero Juan Ramón Jiménez pensaba a la poesía *desnuda* como «mía para siempre», es decir, seguía pensando desde el yo, mientras que Mallarmé recurre continuamente al espejo gélido y frío de Herodías para atestiguar, entre las brumas del espejo, que él aún seguía vivo. Pensar desde la Nada/lo Absoluto es llevar la muerte encima, o incluso el vacío de *Igitur*. Pero resulta ridículo que la crítica siga insistiendo en que Mallarmé renunció a escribir para hablar sólo de la Nada o el Silencio. Muy al contrario: lo que pretendía era escribir esa Nada o ese Absoluto nunca silenciosos. Obviamente, no es lo mismo no decir nada que decir la Nada. Y sin embargo hay otro espejo básico en Mallarmé: los siempre aludidos Sueños. Es verdad que existe un buen rastreo de todo este asunto a lo largo del XIX, como ejemplificó por ejemplo Albert Beguin en su clásico libro *El alma romántica y los sueños* (1939). Pero los sueños (el Sueño) del Ideal/Materializado de Mallarmé son algo muy distinto: la materia con conciencia de ser ¿no es precisamente, como indicábamos, el aparato psíquico, el inconsciente en su impersonalidad subjetiva y objetiva? De cualquier modo, la materia con conciencia de ser y su sublimación (y es aquí donde habría que materializar, a la vez, el otro eje de Mallarmé: no sólo el “cielo estrellado” sino su desesperado anhelo por dar cuerpo a lo sublime kantiano, lo que el propio Kant había considerado el derroche inasible de la Naturaleza, lo imposible de expresar: Mallarmé se contenta con el fragmento) todo esto, digo, nos sitúa a años luz del «lugar común» de lo oscuro o irracional en la concepción romántica del sueño. Después de plantearnos su conocida fórmula: «la destrucción fue mi Beatriz», Mallarmé niega que se haya autodestruido como los «malditos», de la forma más fácil, la forma *satánica*, aunque a veces se refleje a sí mismo como *vampiro*. Obviamente no se trata de eso. Mallarmé no es ni los sueños románticos, ni la «poesía pura» de Valéry, ni por supuesto un «precedente inesperado» del silencio laico/místico (e incluso de Heidegger: pensar desde el ser y no desde el «yo»). En todo caso podría hablarse, asumiendo otra vez el «fantasma de la analogía» (que el propio Mallarmé finalmente desterró, como decíamos), de una cierta actitud paralela en torno a la imagen de la correspondencia entre la estructura –el “sentido”– del lenguaje lógico o poético y la estructura –el sentido– del mundo, tanto en el primer Wittgenstein como en el Mallarmé anegado en la *Filosofía de la composición* de Poe. Y de una similar correspondencia en el fracaso final de ambas actitudes: de ahí, de ese fracaso vino la convicción de la imposibilidad de vencer al Azar en Mallarmé y la dedicación del segundo Wittgenstein al lenguaje ordinario y común (incluso, para más inri analógico, podría-

mos analizar las sombrías peripecias vitales de los dos escritores durante esa durísima etapa de transición y ruptura) ¿Fue en realidad el legendario corte de mangas «a la napolitana» que Piero Graffa le había hecho a Wittgenstein en Inglaterra, como diciéndole: «tradúceme esto a tu lenguaje formal», lo que había cambiado la dirección de Wittgenstein? Es obvio que exactamente no, pero ahí hay algo que envuelve un síntoma: la materia «con conciencia de ser» no podía plantearse como «conciencia espiritual» –digámoslo así, y digámoslo quizá mal– más que en el lenguaje. Pero estaba claro que la supuesta lógica del ser y la materia del lenguaje (corporal, social etc.) no tenían en realidad ninguna correspondencia literal. El lenguaje analítico/formal era lenguaje; el lenguaje vital era discurso. De ahí que Wittgenstein acabara por inclinarse no hacia el ser analógico /matemático del lenguaje respecto al mundo sino hacia su materialidad social y realmente mundanal: «juegos de lenguaje» etc. E igualmente está claro que los veinte años que Mallarmé decía necesitar a mediados de 1860 para conseguir *El Libro* le fueron concedidos –nunca llegó en serio a pensar en vivirlos–, y además, a la inversa que Wittgenstein, no retirándose a la mística antropológica de Frazer, a islas abruptas o a escuelas rurales, sino, muy al contrario, librándose de todos esos obstáculos provincianos, llegando por fin a asentarse en París, consiguiendo «publicidad» y tertulias literarias en su casa de la calle Roma etc. Pero la Idea obsesiva, *id est*, el poder del Azar (escribir la Nada y/o lo Absoluto), lo habían conducido inevitablemente al naufragio: el navío no tenía más salida que en efecto «estrellarse de un lado a otro del blanco de la página». O por lo menos eso fue lo que mostró en público –ese público que «no sabía leer»– y un naufragio que él consideró un «triunfo» o al menos un fragmento del triunfo de la Idea, o de su Sueño, materializar la Idea Absoluta, o mejor lograr plasmarla ya que la Idea es siempre material (la materia con conciencia de ser), pero sólo aprehensible en sus rastros, en sus huellas. No la Cosa sino el efecto que produce, al igual que el mecanismo psíquico del inconsciente.

4. Por eso, lo curioso es que el 20 de mayo de 1897, es decir, en el mismo momento de salir *Un coup de dés*, P. Chabaneix le planteara a Mallarmé tres preguntas sobre el sueño que podríamos considerar ya prácticamente como “clínicas” en sentido laxo (la *Interpretación de los sueños* de Freud aparecería, se sabe, tres años después). Estas tres preguntas: “¿Recuerda haber tenido en su vida sueños especiales, es decir, de una intensidad notable que le hayan causado gran impresión? ¿Ha tenido sueños que han persistido al despertar constituyendo así una especie de alucinación? ¿Le ha sucedido en sus sueños concebir Ideas que han servido de cualquier manera, por mínima que fuera, para su obra?” (62). Evidentemente estamos muy lejos, en

otro horizonte mental, del “alma romántica y los sueños”. Estas preguntas son ya analíticas, incluso se refieren no sólo al «Sueño Ideal» de la obra (o al Ideal de La Obra) sino a sueños concretos incrustados en la obra. Y no menos sintomática resulta la respuesta de Mallarmé (61). El se da cuenta del carácter psicobiográfico (o algo así: analítico, decimos, en suma) que Chabaneix le está demandando, y la respuesta también se divide en tres partes, tres maneras de contestar oblicuamente a la demanda del “otro”. Por una parte la primera alusión al tema es sorprendente: “En el fondo del sueño quizás se debate, en tanto que pérdidas, la imaginación de gentes que le niegan un vuelo cotidiano: es un castigo no aprovecharlo personalmente, por un olvido al despertar o cuando se vuelve en sí”. ¡Los sueños, como imaginación “realizada”, como pérdida, como castigo, con su propia vida y su propia lógica! Los planteamientos de Mallarmé resultarían inusitados si no nos situáramos en un contexto concreto: la importancia del análisis digamos “psicológico” en el París de la bisagra entre el XIX y el XX, tal como lo describió minuciosamente Elisabeth Roudinesco en su libro *La batalla de los cien años*. Mallarmé estaba empapado en esa atmósfera, y ello se nota a la legua. Pero también quedan reminiscencias, recuerdos del viejo Sueño anterior, y de la consciencia de la ruptura con aquellos otros tiempos. Por eso añade que él ya es otro, o ya es nadie/nada. Sobre todo, y de ninguna manera, aquel antiguo poeta subjetivo o totalizador del lenguaje. Por eso, quizá, se niega como poeta y como soñador: “También el poeta que, verdaderamente despierto (¿es en razón de ello que yo no tengo ya el sueño desde hace, ya, bastantes años?) no espera nada de las sorpresas de la noche”. En suma: ni poeta diurno ni poeta nocturno –sus dos continuas oscilaciones– es así como Mallarmé intenta presentársenos finalmente. El yo poético –el soñador– se ha perdido. Sólo queda la neutralidad objetiva del naufragio. Y, en consecuencia, el antiguo yo personal, el antiguo Mallarmé, también se ha esfumado, tampoco sueña. Y por eso concluye: “He aquí por qué, sin prejuizar, sin embargo, sobre su tesis [obviamente, la influencia de los sueños en la

obra literaria (JCR)] me contento con responder NO, deliberadamente a las tres cuestiones que usted me hace el honor de plantearme” (61).

3. Ese *No* taxativo (con tanta mayúscula encima) quiere decir simplemente claro que sueño, pero eso ya no me interesa. Ese No con mayúsculas, es una verdadera representación (sobre la escena subjetiva y objetiva: la “otra escena”) de la pesadilla del yo. Y es esto lo que nos lo acerca a Freud y nos lo aleja definitivamente de Heidegger y la fenomenología (o del ataque antimetafísico heideggeriano: no pensar desde el ente sino desde el Ser). La pesadilla del yo es la del lenguaje de la producción del yo, reconstruyéndose continuamente a través de las líneas negras y de los blancos del espacio. En absoluto se trata, en consecuencia, de un “yo” ya siempre hecho previamente como –de un modo u otro– supone Heidegger.

Si he traído aquí a cuento esta historia «que necesitaba contar» ha sido sólo pues, como decía al principio, por la sencilla razón de evitar equívocos. Que quede claro en suma que la historia de la pesadilla del yo que intentaré plantear a continuación no tiene nada que ver con el modo de pensar el Ser desde el ente o con ninguna otra historia del «sobre» heideggeriano, etc. Mallarmé no piensa desde el «yo» pero tampoco desde el «Ser» como salvación: si se «niega» es para mostrar que la conciliación del yo con lo Absoluto es siempre el naufragio que hay que escribir, que hay que materializar, precisamente para seguir viviendo/escribiendo dentro de ese “corre-ve-y-dile” del deseo hacia el yo.

Trataré en suma de hablar desde las problemáticas teóricas de Freud y Marx, o –por el mismo maldito demonio de la analogía– quizás con lejanas reminiscencias de Wittgenstein y de aquel «perverso» Mallarmé, como lo llamó su amante Mary Laurent.

Juan Carlos Rodríguez es Catedrático de Sociología de la Literatura y la Cultura de la Universidad de Granada. Socio de honor de la Biblioteca del Campo Freudiano de Granada.

NOTAS

(1) Este breve ensayo – inacabado – está escrito para corresponder a una petición expresa del analista Jesús Ambel. Sin embargo se inscribe en la “atmósfera” de un libro mío de próxima publicación: *El pensamiento occidental y la pesadilla del yo*. Las “dos orillas” a que me refiero en este comienzo del texto son obviamente las que “funcionan” o “disfuncionan” dentro de la norma hegemónica establecida, lo que llamo el “Procedimiento”

(2) Para comodidad del lector español utilizaré aquí la traducción del texto *Fragments sobre el libro*, que corresponde a la edición francesa de 1984 del mismo título. La edición española, con una magnífica versión de Juan Gregorio y una precisa presentación de F. Jaurata, se publicó en Murcia en el año 2002. Las numeraciones entre paréntesis corresponden a esta edición. Para otros matices puede verse mi libro *La poesía, la música y el silencio: De Mallarmé a Wittgenstein*, Renacimiento, Sevilla, 1994. El único problema de esa traducción de 2002 –que viene bien para lo que quiero decir– es quizá que la ordenación temática opaca la realidad cronológica. No sé si he conseguido paliar algo esto, pero cualquier “aficionado” al tema sabe de sobra que Mallarmé cambiaba –o matizaba– mucho sus ideas de una etapa a otra.

(3) Valéry sí supo ver, por el contrario, que la intención de Mallarmé se aproximaba mucho a lo que enseguida se iba a llamar *arte total* (arquitectura, pintura, música, poesía, lenguajes científicos, etc. en la relación purificadora –y dadora de sentido– entre el “yo interior” y las cosas mundanas. De ahí la aceptación de Valéry entre berlineses y vieneses, más reducida en la traducción de Jorge Guillén en el mundo hispánico. Las disputas entre solipsismo y realismo, por ejemplo, no crearon problemas a Guillén o a Guillermo de Torre hasta años después.

TRADUCIR EL GOCE: LA PALABRA Y LA LETRA EN EMILY DICKINSON

Amalia Rodríguez Monroy

El poeta es una especie singular de traductor que traduce el discurso ordinario, modificado por una emoción, en “lenguaje de los dioses”.

Paul Valéry

El lenguaje poético se sostiene en ese estar modificado –afectado– por una emoción. Se diferencia del uso ordinario del lenguaje no por ser *otro* lenguaje, como pretende el lingüista y el prejuicio social, sino por ser *el mismo* lenguaje enunciado de forma tal que no oculta los **afectos** que lo mueven. Discurso que guarda una relación distinta –singular– con la verdad.

Traducir a Emily Dickinson suponía releer un texto maestro de la cultura norteamericana desde el presente. Un texto que en el pasado fue incomprendido por su precoz modernidad –recorre y nombra la experiencia de la angustia– y por su insistencia, entonces inaceptable, en el enigma como esencia de lo ‘poético’. Si los discursos son las formas en que el vínculo social se establece, las modalidades que adquiere en cada momento de una cultura, son ese referente que orienta al traductor en una doble vía: dos contextos culturales e históricos que el nuevo texto ha de incorporar en una simultaneidad inédita. Retomar la palabra de Dickinson para devolverle, en la retroactividad de nuestra mirada de comienzos de milenio, su propia responsabilidad. Y no hablamos de evolución histórica; sino de retomar la historia literaria y transformarla en la doble historia individual y colectiva de algo inacabado. La traducción entendida, entonces, como relectura: una suerte de tachadura del texto reinante que ponga de relieve una singularidad. ¿Creación de un texto nuevo?

Resaltar los rasgos propios de una escritura, suponía en el caso de Emily Dickinson, traducir la excepción, la singularidad, la ruptura respecto al uso social. La marca, la huella que esa escritura nos deja, abre un mundo de interrogantes en relación al deseo que la mueve y nos mueve. En los tiempos que corren esas consideraciones resultan particularmente inquietantes.

My business is to Sing:

la experiencia de lo bello en la cultura tecnológica

Claro que lo verdadero causa pavor. Se torna soportable para el lector –cada día menos predispuesto a

acercarse a esa frontera– gracias al velo encubridor que constituye lo bello. Toda una teoría sobre la función del arte y la naturaleza del fenómeno estético que Jacques Lacan elabora en *La ética del psicoanálisis* (1959-60 en 1991) y que adquiere más tarde nuevas formulaciones en torno a la escritura de Joyce. En *La ética*, el arte es entendido como un modo de bordear el abismo, la Cosa. La relación del ser humano con el vacío, con la destrucción –el mal– es algo que el discurso artístico nos permite vislumbrar. La formulación lacaniana nos sitúa en ese campo del deseo radical que interesa al arte:

La verdadera barrera que detiene al sujeto ante el campo innombrable del deseo radical, en la medida en que es el campo de la destrucción absoluta, de la destrucción más allá de la putrefacción, es, hablando estrictamente, el fenómeno estético en la medida en que es identificable con la experiencia de lo bello –lo bello en su irradiación deslumbrante, lo bello, de lo que se dijo es el esplendor de lo verdadero. Es, evidentemente, porque lo verdadero no es demasiado bonito de ver que lo bello es, si no su esplendor, al menos, su cobertura (1991:262).

Esa función de barrera, de límite, así como la relación singular entre la belleza, la verdad y la Cosa adquiere en la voz de Emily Dickinson (1830-1886) un tono de conmoción. Otro modo de expresar el **afecto** que suscita en el lector –en su cuerpo– esa dimensión del texto poético abierta a los abismos:

Si leo un libro y mi cuerpo se hiela hasta el punto de que no hay fuego que pueda calentarlo, entonces sé que eso es poesía. Si me siento físicamente como si me arrancaran la tapa de los sesos, sé que eso es poesía (en Johnson, ed. 1971:209).

Dickinson, cuya escritura exhibe con intensidad esa relación entre la letra y el cuerpo que delimita el campo del deseo, dirigía estas palabras a Thomas W. Higginson, el mediocre hombre de letras que habría de pasar a la historia por su incapacidad –la propia de su época– para reconocer en los versos de la ‘extraña’ mujer que le pedía consejos literarios, su asombrosa fuerza poética, la radicalidad de su deseo. Una fuerza que surge de un invisible, aunque omnipresente, sujeto de la enunciación; una voz, un esti-

lo que va más allá de lo enunciado, que sobrepasa lo 'dicho'; un más allá que no es sino el efecto –y el **afecto**– de ese desgarró, esa separación que el lenguaje mismo produce entre *el saber* (lo dicho, la convención, el sentido establecido) y *la verdad* surgida del acto mismo de enunciación.

Me refiero a la significación en tanto el traductor –lector– no puede encontrarla en el plano de los significados, sino en su deslizamiento, en el juego de los desplazamientos y sustituciones significantes que otorgan al acto de escritura todo su poder cuando esa escritura no busca borrar al sujeto de la enunciación; cuando el sujeto que habla no habla para ocultar –ni ocultarse– la verdad que todo acto discursivo, de un modo u otro, pone en juego. La propia autora no es ajena a esa percepción:

Toda la Verdad decidla pero al sesgo–
El éxito radica en el Rodeo
En exceso radiante para la debilidad de nuestro Goce
La sorpresa soberbia que contiene
Como el relámpago a los Niños se suaviza
Con dulce explicación
La Verdad ha de deslumbrar muy poco a poco
O ciegos dejará a todos los Hombres–

La voz de Emily Dickinson expresa –con violencia, incluso– su desgarró en el silencio, el corte que la presencia del guión –marca indeleble de su modo de enunciación, de su estilo– establece como ruptura, como hiancia, entre un significante y otro. En el registro de las emociones en que toda palabra poética se funda, el guión tiene una función que la crítica decimonónica captó sólo como extrañeza. Pero en esos cortes la autora exhibe la presencia de un vacío, el vacío que hay entre una palabra y otra. Dickinson sabía muy bien que el lenguaje no agota su sentido en el plano de lo dicho, sino que su verdadero poder está en **evocar**. Todo un reto para el traductor que aborda el lenguaje en tanto poético. Dickinson, sin alejarnos del discurso cotidiano, nos transporta con singular lucidez al territorio de la poesía; los guiones acentúan las discontinuidades, las paradojas que en ese espacio se abren:

Éste era un poeta–Es Aquél
Que destila asombrosos sentidos
De los Significados más comunes–
Y una Esencia tan fuerte

De las especies más conocidas
que a nuestras Puertas perecieron–
Nos preguntamos si no fuimos Nosostros
Quienes las capturamos –antes–

De Imágenes, el Desvelador–

El Poeta –Él es–
El que Nos da Derecho –por Contraste–
A la Pobreza Eterna–

De Fragmento–tan inconsciente–
El Apropiarnos –no podría hacerle daño–
A Él–para Él– una Fortuna
Ajena –al Tiempo–

Mantener viva la distinción entre el 'discurso ordinario' y el 'lenguaje poético' que Valéry, y más tarde R. Jakobson y otros –no muchos– nos ayudan a establecer, no es vano si no queremos ser presa de uno de los efectos más indeseables del discurso de la ciencia en el mundo de hoy: la segregación despiadada y mendaz de 'lo literario' y del arte en general. En nuestros días el discurso social, borrada ya tal distinción tras la etiqueta reduccionista y equívoca de 'ficción' y 'no-ficción', consigue que, sin que apenas nos demos cuenta y en nombre de la eficacia, la noción misma de *arte* quede completamente anulada. Y con ella la función del crítico, del lector. Borramiento de toda subjetividad, centro único del valor, y con ello, de la capacidad misma de leer, es decir, de leernos, en los textos. Incapacidad, también, para distinguir la *autoridad* que de un texto emana, autoridad ligada estrechamente a la enunciación del texto, a su estilo, que es su verdad.

El corsé de la objetivación, equivale, entonces, a la negación del *acto de lectura* a que un texto nos confronta. Traducir a Dickinson, captar la singularidad de su voz, dependerá entonces de la posibilidad de detenerse en los intersticios que se abren entre el enunciado y la enunciación, ahí donde lo que evoca su decir se hace presente en un plano que no es sólo el del sentido.

Lost in Translation: la ahistoricidad del sujeto contemporáneo o la lectura como imposibilidad

Hay autores que conciben la traducción como un acto nacido del propósito de trasladar un texto de una lengua a otra. Otros, bastante más agudos, se percatan de que la traducción está presente en todo momento de nuestras vidas, pues responde a la naturaleza misma del discurso, es decir, a nuestra condición de seres parlantes, de seres habitados por el lenguaje y sometidos a sus desplazamientos y sustituciones, al intento de hacer presente lo ausente con las ambivalencias, equívocos e imposibilidades que esa operación simbólica comporta.

¿No es este reconocimiento el que lleva a Octavio Paz a afirmar que “aprender a hablar es aprender a traducir”? (1981:7). Cosa que ya en la infancia olvidamos en la medida en que vamos entrando en la red de lenguaje que ordena y desordena nuestras vidas, que las

somete. Quizá sea necesario ese olvido para sobrevivir a la inmensa coacción que supone entrar en los juegos del lenguaje y sostener esa fabricación ficticia que llamamos 'realidad'. Y es que el peso de saber que con palabras hacemos realidad, que las cosas son según las nombramos, comporta un grado de responsabilidad y de atención al lenguaje que se opone radicalmente a la demanda de satisfacción inmediata que impera en nuestros discursos sociales. Y, sin embargo, de ese reconocimiento del peso de la palabra depende todo acto de lectura capaz de acercarse a lo que el texto evoca, a la verdad que pone en juego.

En efecto, el amo moderno nos empuja en dirección contraria al acto de lectura. Peligroso equívoco al servicio de la eficacia que hoy nos exigimos. Posición utilitarista que no puede permitirse escuchar las metáforas en que el sujeto se enuncia. Vía de la literalidad que suprime la traducción, convirtiéndola en un etiquetado en el que nada se desliza. El sentido aparece así como dado, previamente *significado*. Supresión de la memoria para que ese sentido se mantenga petrificado, inoperante. Eficaz simplificación, desde luego, en que el traductor no es más que un autómatas que nada arriesga.

No es, pues, la dimensión de la eficacia la que aquí propongo explorar, sino las de las resistencias. Ese límite, **lo real**, de la traducción que interfiere –sepámoslo o no– en el **ideal** de equivalencia a que el traductor aspira; sobre todo en una sociedad que no se sabe traducida, que nada quiere saber de eso. Ejemplo de ese imperio del inconsciente –y de su poder– se nos ofrecía recientemente en la prensa al reseñar el enviado especial de un poderoso diario, la nueva película de Sofia Coppola que sorprendió a todos en la Mostra de Venecia (septiembre 2003). Titulada *Lost in Translation* –y el título es en sí mismo toda una afirmación sobre *lo que falta* en la significación, es decir, en la vida– el periodista, erigido en improvisado 'traductor', nos pone el texto en límpido español: "perdidos en la traducción", sostiene sin pensarlo dos veces. Y el lector no prevenido (desconocedor del peso cultural de tan célebre expresión inglesa) queda sumido en un atontamiento que le sustrae de cuanto la directora evoca. Se le sustrae todo un mundo de asociaciones tan sutiles como necesarias que en la otra cultura dan un plus de sentido al film.

Para un lector de cultura anglosajona, lo no dicho en el título es lo que verdaderamente lo torna significativo: es *la poesía* misma lo que se pierde en la traducción. "Poetry is that which is lost in translation" sostiene la célebre fórmula de Robert Frost a que S. Coppola alude. Enunciación que introduce un doble enigma: por un lado, cómo *decir* lo que *es* la poesía. Por otro,

evocar que *hay* algo que se resiste a dejarse traducir. Pero, además, que tras esa enunciación hay *un autor/la* –un sujeto– que adopta una marcada posición subjetiva, un estilo. Posición diametralmente opuesta al absurdo enunciado en que el automatismo del periodista nos aliena. Ejemplo locuaz de esa imposibilidad de leer –imposibilidad de traducir– que marca tan patéticamente el estado de una cultura.

Situarse, con Sofia Coppola, en el lugar de la pérdida –del reconocimiento de la pérdida– nos permitiría acercarnos al acto de lectura. Es *lo que se pierde* en la traducción lo que ha de interesarnos. Una dimensión –la de la diferencia, la *no equivalencia* de las culturas – que exige desplazarse al registro de la metáfora, el mismo en que el título del film nos sitúa. Registro que se separa de la ética del olvido e incorpora la dimensión hoy excluida: la memoria, es decir, la vida subjetiva. Es, entonces, desde el reconocimiento del peso de la palabra sobre la vida subjetiva que el concepto de traducción puede mostrarnos su productividad significativa. La traducción –esa práctica que acompaña al nacimiento de toda cultura– es, entonces, la metáfora que con mayor precisión evoca los movimientos del intelecto humano capturado en una doble red. No sólo la que el lenguaje le tiende –el sentido de una palabra viene necesariamente dado y explicado por **otra** palabra– sino además la malla que le ata y aprisiona en los significantes del Otro.

Esa percepción de la otredad del lenguaje adquiere un cariz trágico en la escritura de E. Dickinson. Recorridos necesarios del **afecto** en un sujeto que sabe que el sentido –el valor– de su discurso no viene dado por lo que el discurso *dice* –o cree decir– sino por lo que el otro, su interlocutor o lector, *escucha*.

Ésta es mi carta al Mundo–
Que nunca Me escribió–
Noticias muy sencillas que trajo la Naturaleza–
Con suave Majestad

En Manos que no veo
Su Mensaje dejó–
Por el Amor de Ella–mis Dulces– paisanos–
Juzgadme –sin dureza

El arte, goce que se ofrece al Otro, sólo puede alcanzarnos, por la vía del amor, del deseo; es amor lo que la escritura de Dickinson solicita, amor al menos a una *autoridad*. Y la autoridad en estos versos es para ella la Naturaleza, con todo lo que ese vocablo evoca en tiempos de la autora. Por eso su 'Mensaje' no va dirigido a la sociedad de la información. Estamos lejos –parece claro– de la idea, qua a modo de amo implacable, nos empuja hoy día a captar el lenguaje

desde la posición –interesada, ideológica– en que la ciencia lo contempla: en su función puramente comunicativa. El eufemismo acompaña al barbitúrico verbal, es decir, mental. Sociedad en la que el sujeto queda anulado como verdad en la misma medida en que el discurso queda sustraído del verdadero efecto de la palabra, que no es, decíamos, ‘informar’, sino **evocar** (Lacan 1989: 227-310). Penosa **ahistoricidad** del sujeto contemporáneo en el imperio de la traducción automática. Mundo en que la traducción de la subjetividad resulta amenazadora, como amenazador resulta todo atisbo de diferencia. Pulsión hacia lo Uno en que el nuevo ideal globalizador no calcula las consecuencias del retorno, inevitable, de todo lo excluido. Y el caso es que lo sabemos muy bien: lo excluido es la propia historia. Y recordemos que el inconsciente freudiano, no es sino la historia misma, es decir, el conjunto de los *efectos de significado* que el tiempo ha acumulado; cuanto se ha depositado de los efectos de sentido y también la trayectoria misma de esos efectos de sentido en la singular subjetividad del *parlêtre* (Miller 1999:68).

Lo evidente es que, en la cultura de la transparencia, la traducción se torna imposible, a fuer de innecesaria. Sin embargo, nada ha logrado nunca aliviar al *traduciente* del encuentro con la singularísima verdad que el texto oculta. Suspendido, como dice Valéry, “entre su hermoso ideal y su nada”,¹ sólo queda al traductor re-inventar el mito de la autoridad, aprender a hacer uso de él en el lugar que hoy ocupa el mito del empirismo y la objetividad. Cercenada esa dimensión, el sujeto de hoy se ve constreñido a la literalidad y a la transparencia, a un fuera del texto en que el sentido está petrificado. Solo el arte, en tanto espacio exterior al universo de la ‘comunicación’, se sustrae de esa mutilación. La experiencia de la belleza, siendo cambiante, supone un vuelco, nos asoma siempre a un límite, un vertigo. ¿Una carencia?

Canto porque tengo miedo:

la ‘suntuosa desesperación’ dickinsoniana

“My business is to Sing”, escribe Dickinson desde la reclusión absoluta de la que hace su escenario y su mito, su metáfora. En ese proceso –simbólico, desde luego– el texto será la suplencia en la que sostener esa ausencia, la *autoridad* que supla al Padre que falta. Hija de un influyente jurista de Amherst (Massachusetts, EEUU)– esta poeta de la audacia, relata así al torpe Higginson la carencia de la que hará, en sus versos, máxima fortaleza: *Mi Padre está demasiado ocupado con sus asuntos legales–para fijarse en lo que hacemos–Me compra muchos libros–pero me pide que no los lea– porque teme que me trastoquen la cabeza* (Johnson, ed. 1971:173). En sus versos construye,

entretanto, su subjetividad, y se sustenta en ella, a partir de sus propias metáforas, y de esa metáfora de sí misma que es el texto. Es algo que la poética dickinsoniana hace patente al lector. Su enunciación conduce la lectura por los bordes mismos del ser. Eso que no cesa de escribirse adquiere en la experiencia de esta mujer singular el rango de “razón de ser”.² Imposible resulta para el lector acceder al poema sin preguntarse quién habla ahí, de quién es esa voz que traza en el verso una circunferencia en la que lo que queda inscrito es su propia ausencia. Desde su trágico aislamiento, Emily Dickinson dilucida el borde, contornea el abismo absoluto. El borde entre la vida y la muerte en que está escrito el delgado hilo del ser:

La Araña sostiene un Ovillo de Plata

En su Mano invisible–

Y mientras baila despacio para Sí

Su Hilo de Perla –ella Devana–

Aplicada va de Nada a Nada–

Insustancial Industria–

Que suplanta nuestros Tapices con el Suyo–

En la mitad de tiempo–

Una Hora para alzar supremos

Sus Continentes de Luz–

Después el Ama de Casa hará colgar de la Escoba–

Esos Confines–ya olvidados–

La autora, a diferencia de la araña, sabe de la frágil provisionalidad de ese hilo de perla –trazo que sostiene su ser– capaz –por eso es arte– de crear “Continentes de Luz”, que la escoba del ama de casa, convertirá en desecho. Traducir sus versos suponía recorrer el límite finísimo que en Dickinson separa la vida de la destrucción. Ella se juega ahí el límite que separa la cordura –el discurso en tanto sostenido en el Otro social– de la locura, la ausencia de metáfora paterna que haga posible el reconocimiento del Otro como autoridad, como Ley, como posibilidad de encuentro en el campo del sentido.

La vía del amor, la que hace existir al Otro, sustenta el funambulismo de la enunciación dickinsoniana. Palabra al borde de la angustia que ofrece, a un Otro percibido como ausente, el goce de nombrar el límite, el vértigo de contemplarlo:

La Diferencia entre la Desesperación

Y el Miedo–es como la que

Separa el instante del Naufragio–

De un después en que el Naufragio ha sido–

La Mente está tranquila–Inmóvil–

Resignada como el Ojo

Bajo la Frente de un Busto–

Que sabe–que no puede ver–

Hay momentos, es cierto, en que el Otro se hace más

presente, habita su espacio doméstico, se esconde en la alacena:

—Así que hemos de estar unidos y a distancia—
Tú ahí —Yo— aquí—
Con la Puerta apenas entreabierta
Pues los Océanos existen—y Plegarias—
Y ese Blanco Sustento—
La Desesperación

La escritura hace existir, entonces, a un interlocutor imposible. Expresión máxima de la falta, de la *falta en ser* que el sujeto transforma —el precio es el delirio o la obra artística— en amor sin límites a un Otro absoluto. Ese desbordamiento, la lucha por encontrar un límite, es lo que singulariza y otorga sentido a la voz dickinsoniana. Palabra dirigida al Otro ahí donde sus poemas encuentran sólo un interlocutor imposible: “¿Está Ud. demasiado ocupado para decirme si mi Verso está vivo? La mente está tan metida en sí misma—que no puede ver con nitidez—y no tengo a nadie a quien preguntar”.

Este primer intercambio epistolar y poético ya nos da la medida del coraje poético de nuestra autora, pues Higginson, lejos de animarla, se sentía desconcertado y titubeante ante sus versos. Poeta convencional, insistió en señalarle a Dickinson sus desviaciones respecto de la norma. Ella le agradecía mucho su “cirugía” pero no modificó un ápice su estilo. Con auténtica maestría le devuelve sus comentarios más dolorosos:

*You think my gait “spasmodic”—I am in danger—Sir—
You think me “uncontrolled”—I have no Tribunal*
(Johnson, ed. 1971:174).

La lucha por hacerse oír, por hacer existir su poesía ante una sociedad que no esperaba eso de ella abre una pregunta: ¿Escribía Dickinson para ser reconocida como artista? La cuestión nos sigue intrigando. ¿A quién hablan esos versos escritos a lápiz en sobres y servilletas? A qué autoridad? A qué amor? Saber que escribe alrededor de un vacío, otorga a su obra ese valor —o ese sabor— de *ex-nihilo*. Es ese mismo valor el que nos acerca vertiginosamente a su propia materialidad, a la materialidad significativa y a lo que desprende ese cuerpo de escritura:

Imposible falsificar
Las Perlas que enhebra en la Frente—
La Angustia cotidiana

Traducir *ex-nihilo* o el ‘alumbramiento’ del autor

Materialidad como condición especialmente favorable a la poesía, ese arte, en palabras de Valéry, “que fuerza continuamente a la lengua a interesar al oído

de modo inmediato” (y a través de él a todo lo que los sonidos pueden por sí mismos excitar) “por lo menos en la misma medida que la inteligencia”. Una suerte de imagen para el oído que se imponga sobre la dicción y la memoria a un mismo tiempo. Y eso en condiciones descorazonadoras para el traductor que no dispone de las libertades de la lengua original. Hace lo que puede ahí donde el autor hace lo que quiere. Emily Dickinson, dedica su ya citado poema 448 al arte singular del poeta que cito ahora en la lengua original:

*This was a Poet—It is That
Distills amazing sense
From ordinary Meanings—*

*Éste era un Poeta—Es Aquél
Que destila asombrosos sentidos
De los Significados más comunes—*

Un primer enunciado en pretérito, tan simple en lo gramatical como indeterminable en la misma determinación de sus pronombres. Ese conciso enunciado deja paso a un presente histórico y nos suspende así entre dos tiempos y dos formas —radicalmente ‘otras’— de ver el mundo. Todo ello resumido en la oposición *This / That* que es mucho más de lo que parece, pues remite a esas dos categorías que aquí insistimos en diferenciar. Los dos demostrativos nos sitúan imperiosamente en el que Valéry llama ‘lenguaje de los dioses’, que no es otro, y Dickinson da en todos sus versos buena cuenta de ello, que el lenguaje ordinario tocado —modificado— por una emoción. La autora habla de destilación. La poesía es el licor que la alimenta.

La traductora hace ahí lo que puede, no lo que quiere. El efecto no es tranquilizador pues forzando la presencia ‘necesaria’ del pronombre (normalmente elidido en castellano) hacemos surgir al referente como ausencia. La función deíctica sirve precisamente a Dickinson para marcar la ausencia del referente: el poeta sólo está en lo que sus palabras destilan. Se trata de sostener esa lejanía en la traducción y eso obliga a un cierto forzamiento de la lengua. En ese sentido, parece claro que no lo cito como muestra de lucimiento traductor. Es un verso seco que, con el encabalgamiento, estalla y se abre a los enigmas de la poesía. Es, eso sí, un arranque muy dickinsoniano y una muestra de que las resistencias de la traducción no siempre están donde parece. Dar nueva vida al texto, evitar embalsamarlo como a un pájaro muerto, dice Valéry. Dickinson, en uno de sus más curiosos poemas, toma la misma metáfora, encarnación de la poesía, del canto. Ella no embalsama a la alondra, pero lo observa muerta y necesita abrirla en disección para encontrar en su interior la música que todavía contiene —para el oído capaz de escucharla:

Abre a la Alondra y en su interior—encontrarás la
Música—
Bulbo tras bulbo, en Plata envuelto—
Regalada con parquedad a la Mañana de Estío
Guardada para tu Oído cuando el Laúd esté viejo

El misterio de lo que da a un poema esa vibración eobliga al lector a emplearse a fondo. A indagar tras la máscara autorial para alcanzar el ser mismo del autor, no en tanto persona real, sino en tanto ser de palabra. Ese impulso es formulado por Valéry en términos de reconstrucción de todo el proceso creador:

La tarea de traducir, cuando está guiada por una voluntad determinada de aproximación formal, nos impulsa en cierto modo a poner nuestros pasos tras las huellas del autor; y en modo alguno a dar forma a un texto a partir de otro, sino de éste ascender a la época virtual de su formación, a la fase en que el estado de ánimo es el de una orquesta cuyos instrumentos se despiertan, reclaman la atención unos de otros, y se ponen de acuerdo antes de armonizarse. De esa vivaz situación imaginaria habría que descender hacia su resolución en empresa de lenguaje diferente del original (469).

El silencio es, desde luego, parte de esa empresa armonizadora a que se refiere Valéry. Pero lo esencial es ese duro —pero emocionante— recorrido inverso desde el poema acabado, cristalizado en su gloria, hasta el momento primero. Hay un *nuevo alumbramiento*, sin duda, y no es casual que la metáfora de Valéry sea la misma que acude a la mente de Walter Benjamin en el singular recuento de la experiencia de traducir a Baudelaire que es su célebre ensayo sobre “La tarea del traductor” (1923).

Supone dar vida —nueva vida— a una sustancia verbal en que el hallazgo, la armonía, la fuerza tienen que surgir de un material significativo radicalmente ‘otro’. Reconstruir el misterio del poema, hacer sonar de nuevo la orquesta, pasa, a mi entender, y es a lo que Valéry apunta, por situar nuestros pasos, como dice él, tras la huella del autor, no en tanto real, sino en tanto sujeto de la enunciación. En ese acercamiento, me atrevería a llamarlo, *identificación*, se juega la solidez del nuevo texto; Lectura, pues, la del traductor que atraviesa el texto, en todas direcciones, hasta descubrir, al modo detectivresco, las huellas que surcaron el poema en su surgimiento, aunque su rastro haya quedado oculto tras el velo. Benjamin nos recuerda que en la traducción ese velo se torna *manto*, un peso añadido que es efecto de la extrañeza que inevitablemente adquiere todo texto que fue originalmente concebido en un orden simbólico —un mundo cultural— distinto.

Un poema, en sentido moderno (es decir, cuando aparece después de una larga evolución y diferenciación de las funciones del discurso) ha de crear la ilusión de una “composición indisoluble de sonido y sentido”, sostiene Valéry. Esta romántica de Amherst, que nos lleva en dirección contraria a la lírica más efusiva de su compatriota Whitman, habita una orilla mucho más oscura. La muerte es para Dickinson el límite que sus versos bordean, vadean, asaltan, de un modo absolutamente nuevo. Sólo Poe nos acerca y traspasa esa frontera en que la vida (el lenguaje) busca adentrarse en el silencio de la muerte.

Si Poe fue, con Baudelaire, el primero en denunciar el mercantilismo como el rasgo que caracteriza a la Modernidad, también Dickinson advirtió desde su refugio —y desde el rechazo— que el mercantilismo es elemento primordial para comprender la devaluada significación del arte en el nuevo orden social capitalista. *Publication is the Auction of the Mind / of Man*, reza uno de sus versos más conocidos y una forma más de expresar la firme voluntad de permanencia que sostiene su escritura. En nuestra lectura retroactiva son ya un anuncio de esa dictadura del mercado que se deshace del lenguaje, que niega el símbolo, que borra la subjetividad. Nada facilita al lector de hoy acercarse a “el Símbolo—Solemne—Tórrido” que es para nuestra autora la palabra dirigida al Otro. Pues el Otro es, justamente, esa instancia que el autismo contemporáneo borra de todo discurso. En un mundo en que todo vale, cada lector quiere ser autor, decidir el final. Pasión por el *hipertexto* en que la cultura tecnológica disfraza la incapacidad de leer el texto del Otro.

Pues bien, el arte nos hace el don de un objeto que es letra, y como tal no se vincula al Otro del sentido. Se mantiene en ese fuera-de-sentido que tan magistralmente ilustra Lacan en su comentario de *La carta robada* de Poe (1989:5-58). Hablamos de una dimensión que en el arte tiene que ver con la audacia, con el riesgo, con la transgresión. La audacia de la letra, engendra un sentido nuevo. El arte dickinsoniano supone una subversión del sentido común. Y es ahí donde el traductor no puede olvidar que “ser fiel no basta para hacerse soportable”. Algo más que la fidelidad del traductor se juega en esa dimensión en que el texto es palabra, pero palabra investida de goce. Palabra marcada por un exceso.

Añadir sólo que cuanto más avanzaba en el proceso más *imperiosa* se hacía la singularidad del texto, su carácter irrepetible. El método mismo de reescritura iba imponiéndose como **literalidad**. Goce de la letra que Dickinson promueve y que, en otra lengua, había de *imitar*. No quedaba ahí lugar para el vir-

tuosismo. Cabía, eso sí, la audacia de hacer una traducción *translúcida* que no privara al lector de la sensación de haber arrebatado al genio dickinsoniano algunos secretos para producir lo Bello. “Cuando un

poema llega a leerse con pasión, el lector se siente su ‘autor de ese momento’”, asegura Valéry. ¿Cabría mayor recompensa para el traductor que ser el artífice de ese nuevo goce?



Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter. “La tarea del traductor” (1923). *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971:127-43.
- Dickinson Emily. Thomas H. Johnson, ed., *Emily Dickinson. Selected Letters*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971.
- . *Antología bilingüe*. Edición, traducción y prólogo de Amalia Rodríguez Monroy. Madrid: Alianza, 2001.
- Lacan, Jacques. “Joyce le symptôme I” (1975). En Jacques Aubert, ed. *Joyce avec Lacan*. París: Navarin, 1987:21-29.
- . “Funcion y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”. *Escritos 1*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 1989:227-310.
- . “El seminario sobre *La carta robada*”. *Escritos 1*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 1989:5-58.
- . *La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1991.
- Miller Jacques-Alain. *Estructura, desarrollo e historia*. Gelbo, Bogotá, 1999.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- Rodríguez Monroy, Amalia. *El saber del traductor. Hacia una ética de la interpretación*. Barcelona: Montesinos, 1999.
- Valéry, Paul. “Variaciones sobre las Bucólicas”. En: Dámaso López García, ed. *Teorías de la Traducción. Antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Univesidad de Castilla-La Mancha, 1996: 463-474.

NOTAS

- 1 Me acompañan a lo largo de estas páginas las conmovedoras reflexiones del poeta francés en torno a su traducción de *Las Bucólicas* de Virgilio que prologaban el texto (ver bibliografía).
- 2 De los 1.789 poemas que constituyen en la actualidad el canon dickensoniano sólo 8-10 aparecen publicados en vida de la autora, y no por voluntad suya. Nada dejó dicho sobre el destino de los poemas que su hermana Lavinia encontró en un cajón de su *bureau* después de su muerte.

APUNTES SOBRE LA LETRA POÉTICA

Magda Bosch

El poema supone, encarna, el encuentro del ser con el lenguaje. En él, con él, la poesía hace del borramiento generación. También el psicoanálisis.

El poeta trabaja, por ello y para ello, con cosas anteriores a la palabra. Nombradas por Lacan *La Cosa*, el magma, la fuente a la que, en principio, solo *lalengua* da forma.

La palabra poética es necesaria para recuperar el valor del lenguaje. Mallarmé habla de la palabra esencial como la que purifica el lenguaje de la tribu y recupera el valor primitivo en el sentido del valor mágico, vinculado a la calidad de sortilegio de la palabra como evocación de la cosa en sí.

En este sentido, la palabra poética implica una sublimación de las experiencias formuladas, una lucha con lo que se puede decir, a la búsqueda de lo que no se puede decir. ¿Acaso no es posible establecer un paralelo con el trayecto de la experiencia analítica? Ambas velan y revelan el vacío y ambas trabajan con el ritmo, respiración del poema, tiempo y espacio inherentes a la ordenación.

En un poema largo, es difícil que buena parte del mismo sea auténtica poesía, deglutida ésta por el

lenguaje narrativo. Hecho que, a mi parecer, evoca el corte de sesión y el uso de la sesión corta promulgado por Lacan.

Sugerir, más que narrar o describir, marca la diferencia entre la lírica y la literatura. Si bien hay, en cambio, poesía en prosa: obedece a un ritmo, contiene el misterio y encarna el enigma.

La poesía se construye con unidades de lenguaje relacionadas con la música, de ahí el mito de que nació con Orfeo, cuyo canto temperaba los excesos de las fieras y mediaba en el infierno.

La función de la métrica, la medida del verso tiene que ver con la alquimia del lenguaje que se vincula al número, presente en la formulación de lo más profundo. Porque lo que se persigue, en definitiva, con la construcción rítmica, es atrapar y hacer aflorar el ritmo interior en el que asoma la singularidad que permite romper el pulso convencional. Por último, la poesía, como el psicoanálisis, interroga lo real del goce implicado en *lalengua*. Trabaja los destinos del goce en el ser hablante, al tiempo que testimonia, de modo prístino, acerca de la satisfacción que la significación conlleva, letra de cambio del objeto.



HIBRIDACIÓN DE LENGUAJES

Ester Xargay

Transito de la escritura a la lectura, del arte y de la acción y la video-acción al audiovisual, atrapada en una (otra) práctica intransitiva difícil de describir, de escribir el deseo con un pensamiento visual, en movimiento horizontal, como proceso afirmativo de flujos y líneas de vuelos irregulares que no van a ninguna parte, sino que se escabullen entre los pliegues del espacio-tiempo transitivo. Esta práctica multidisciplinaria e indisciplinaria me permite buscar nuevas salidas más allá de los códigos. Se trata de un medio, de un tejido de lenguajes, absolutamente abierto e imprevisible, del que me sirvo para cuestionar el papel del arte, del artista y del consumidor de arte, para la crítica social y política, y para la subversión del concepto tradicional de obra y de valores establecidos por el mundo artístico.

Para ampliar esta síntesis poética, que me sirve de carta de presentación, explicaría que mi formación nace en el mundo del arte, una pasión y unas inquietudes que traslado a la poesía, a la literatura.

Me interesa más ver la creación poética desde los parámetros que el arte ha abierto, que desde los propiamente literarios. Y con esto apunto a la búsqueda de nuevas formas de entender el lenguaje, de escribir y de leer.

Revindico la libertad de hacer y de romper para construir de otra manera, dentro de la tradición de las vanguardias que indiscutiblemente ha calado en el arte y que, en cambio, en la literatura de nuestro país (a excepción de unos cuantos escritores) se ha menospreciado hasta el punto de dejarla de lado como algo que pertenece al pasado.

Pienso que no podemos renegar de un hecho que ha cambiado tanto el pensamiento como la práctica, ya sea la artística, la musical, o también –lástima que sólo en algunos casos– la literaria.

Quiero poner sobre la mesa, además, otra reivindicación que el arte contemporáneo ha introducido, de manera incondicional en la obra: la ironía y el humor.

Elevar la importancia del humor (no solo la comicidad) a instrumento de conocimiento, con todo su poder corrosivo y desmitificador, que lima la tras-

cendencia, que rebaja el púlpito (la trona)* del poeta, y que descoloca los bonetes de los sabelotodo.

En el arte, la ironía se usa como cuestionamiento a ultranza, que apunta desde el mismo hasta el propio artista que la aplica. El arte se autocuestiona, se autocrítica, se autodestruye y se reconstruye.

Se trata, pues, de planteos de base nihilista. Ellos confieren al arte una libertad sin limitaciones, porque son lo artistas los que ganaron la batalla.

Romper con la representación, el decir, o el tener que decir (que obliga a pintar un tema o un paisaje con figuras) no supone, empero, tener que destruir el lenguaje pictórico, sino que lo amplifica, al crear nuevas técnicas y estilos. Así, del impresionismo a la abstracción, la obsesión del artista por conseguir pintar el reflejo de luz sobre una hoja, se convierte, desde el punto de vista del que mira, en una tela verde con una mancha de blanco. Al artista no le importa lo que debe decir o lo que tiene que hacer, sino el trazo o la pincelada que va conformándolo. Los cuadros de los primeros impresionistas eran rechazados porque “no se veía nada”, porque no representaban nada.

Pienso que el poeta debe batallar con el lenguaje. Porque esta lucha con el lenguaje es fundamental para pulir la percepción que empuja a escribir, y creo que hay que buscar alguna cosa al otro lado de la percepción. Hay que contrariar al lenguaje. Se trata de un juego elíptico en el cual el yo se pierde. ¡Intentar quitar el yo del lenguaje, por ejemplo! Que no significa eliminarlo, lo cual es imposible, sí, pero que uno puede tomarse la libertad de hacerlo conceptualmente.

Es cierto que el lenguaje literario no permite tantas rupturas, ya que la cadena sujeto-verbo-predicado es tan sagrada que cuando la rompes, el lenguaje se ha convertido en sonido o en imagen.

Es éste límite el que encuentro interesante. La hibridación de lenguajes permite, en sus fronteras, una hojeada al otro lado de la escritura e injerta, por tanto, al poeta, otra manera de entender el lenguaje y de trabajarlo.

Al decir esto no me refiero a la poesía fonética o visual, que también me interesan, sino a obras como “Paradís” de Phillippe Sollers o “Agoc” de Carles Hac Mor.

Y con esto no quiero decir que toda la poesía deba construirse desde estos presupuestos. Pienso que es en el espectador donde radica el problema de la interpretación, del malentendido donde no había nada que entender. Es el espectador o el lector quién debe aprender a sintonizar con la creación antes de emitir juicios de valor que nada tienen que ver con el uso y el gusto de la obra criticada. Como espectadora delante de una obra opto, en primer lugar, por la suspensión del juicio. Y una vez limpia la mirada de prejuicios, intento captar aquello que de la misma se desprende. Me interesa, en particular, descubrir el proceso de creación. Lo que me parece importante es seguir las huellas que conducen a la realización de una obra; ellas marcan el camino que nos conduce a las preocupaciones intrínsecas, al trabajo de un creador, así como a la génesis de la obra.

BATALLA DE VOLUNTATS

—Mal criat!
—Jo, malcriat?
—Malcriat no, mal criat! Criat dolent, servidor
pèssim!
“La fi del mon”

L'insurrecte entra per la boca
I, fet eructe, en surt gramatical
il.lès entre les dents, com un incís;
és l'inquilí il.lús que s'esborra
d'una sentència, ensurt, on retorna
insistentment al capdavall d'una nissaga
de febles, tots pronoms, escapolits
per contraccions de prohoms. Ens
que sonen a segons per proseguir brillant.
Si el problema és aparèixer, cal esperar
que tot sigui enrenou sota la llengua,
fonemes atrinxerats al paladar de l'instint
sense veu: no cal dir-ho amb mans mudes.
Eslavissada pels orígens de l'oïda.

BATALLA DE VOLUNTADES *

—¡Mal criado!
—¿Yo, malcriado?
—¡Malcriado no, mal criado! ¡Criado malo, servi-
dor pésimo!
“La fi del mon”

El insurrecto entra por la boca,
y, convertido en eructo, sale gramatical,

ilesos entre los dientes, como un inciso;
es el inquilino iluso que se borró
de una sentencia, susto, donde retoma
insistentemente al final de una estirpe
de débiles, todos pronombres, huidos
por contracciones de prohombres. Entes que nos
suenan a segundos para proseguir brillante.
Si el problema es aparecer, hay que esperar
que todo sea alboroto bajo la lengua,
fonemas atrincherados en el paladar del instinto
sin voz: no es necesario decirlo con manos
mudas.

Deslizamiento por los orígenes del oído.

ALS GUARDIANS DE L'INGRAVID

Batec d'un denari tot d'una negat
per la mesura tangible de l'u,
dècim solt, revelació lliure,
demostra-t'ho tot!
Número que sostreu l' hora suprema
per simple positiu a l'index en assenyalar
la forma d'un qu és etern i no s'explica
el fet amb aplom per no patir de son.

A LOS GUARDIANES DE LO INGRÁVIDO

Latido de un denario de pronto negado
por la medida tangible del uno,
décimo suelto, revelación libre,
¡ demuéstrelolo todo!
Número que sustrae la hora suprema
por simple positivo al índice al señalar
la forma de que se es eterno y no se explica
el hecho con aplomo para no sufrir de sueño.

Ester Xargay, (Sant Feliu de Guíxols, 1960) es escritora y realizadora de video. Licenciada en Historia de Arte por la Universidad de Barcelona Artista multidisciplinar, participa desde sus comienzos en el Grupo de Investigación: Creación y Psicoanálisis, de la Sección Clínica de Barcelona del Instituto del Campo Freudiano.

* Traducción al castellano de Jordi Virallonga, catedrático de la Universidad de Barcelona.

SABER HACER DE LOS POETAS

María Navarro

No hay Real que no se burle de la verdad en la que habita, como no hay hombres sin sueños ni cultura o pueblo sin poesía. Hay lo real habitando la lengua, habitando los cuerpos: *lalengua*, dirá Lacan. Homofonía que nos señala el agujero de lo no dicho, aquello que despierta, límite del sueño, y que el sujeto vela para seguir durmiendo; que erosiona y que insiste, en tanto único trazo que organiza la obra del poeta, del creador, también del analizante. Y que escapa una y otra vez de la corriente discursiva; sin salirse del agua, podríamos decir, utilizando una metáfora.

Lalengua es frente a la lengua, nos enseñó Lacan, una elaboración de saber acerca de que, como Alejandra Pizarnik dice en su poema, «La palabra que sana»:

Esperando que un mundo sea desenterrado por el
lenguaje
alguien canta el lugar en que se forma el silencio
Luego comprobará que no porque se muestra
furioso
existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada
palabra
dice lo que dice, y además más y otra cosa.

Cada palabra dice lo que dice, y además más y otra cosa. Poema que nos ilumina acerca de la resonancia entre el decir de la poesía y el decir del psicoanálisis, en tanto, al igual que este, aproxima a lo Real. Resonancia entre lo que sabe hacer el inconsciente con las palabras y el saber hacer de los poetas.

Dice lo que dice y además más y otra cosa que nos pone en contacto con la abstracción entre significante y significado que introduce la lírica moderna y que Lacan retoma. Recordemos a Mallarmé, por ejemplo, y su dejar hacer a las palabras. Donde lo que encadena a las palabras no es el significado que intenta designar, sino el juego entre sí mismas. Para Mallarmé será poeta no aquél que describe lo que ve, sino el que apunta a lo que en el mundo es enigmático y no se ve por estar en el mundo. (Aquello que en términos de Mallarmé es *abolido*.) ¿No se trata entonces de lo que apunta a la imposibilidad? Que ya Freud comienza a despejar en esa época y que Lacan retomará, en una vuelta de tuerca más a lo que introduce la modernidad en la lengua, inventando un

lenguaje, el *matema*, que dice de la experiencia del psicoanálisis. Que dice de la imposibilidad de la relación sexual.

Cada palabra dice lo que dice, y además más y otra cosa. Otra cosa que no es el significante, otra cosa que halla por fuera su morada, centro exterior, letra, trazo, que si bien Lacan en un primer momento de la teoría ubica por fuera de la metáfora, nos revelará al final que no puede ser excluida de ésta ya que es la cifra letra-significante, por un lado, y sonido-sentido, por otro, la aleación, la química que revela la chispa, el haz de luz que excede todo cálculo y revela, del lenguaje, la nada. Aquello que por ser nada no recubre la verdad de la que lo real escapa: falla y límite, entonces, de la verdad, que Lacan despejará en tanto semblante. Y que nos muestra un ser que ya no es uno y en sí mismo, y esencial, sino que deviene en nada y en otro lugar; vacío, por ser el lugar de encuentro del goce y la palabra; del lenguaje y el sexo. Sin representación posible que organice y positive la imposibilidad de la complementariedad de los sexos. Y que el poema trata de escribir.

Dice Emilio Prados, gran poeta andaluz, en *Mínima muerte*:

Mírame diminuto sobre esta blanca página
sobre esta blanca ausencia tendida en mi memoria
bajo el blanco desierto fecundo del olvido
como una letra aislada de la flor de mi nombre.

O en *Signos del ser*:

No hubo combate. No hubo encuentro. El sitio de la lucha –figurada– no existe
y sin embargo, allí quedó el vacío:
la ausencia, el cuerpo nuevo de un lenguaje.
Mire quien mire en él, toque quien toque:
el lugar de una historia inacabada
escuchará; su olfato tendrá el índice
del sabor verdadero de la sangre
y, al descifrar la voz que ella pronuncia,
sentirá que, en sus límites, el tiempo,
dejó la señal de vida, no principio
ni fin de una batalla. Dejó un nombre.

¿No apuntan estos versos a la falta en ser, ...esta

blanca página ... esta blanca ausencia, desde donde la verdad habla y justamente es por la *letra aislada*, agujero que la nombra, que se torna palabra que resuena verdadera? *Allí quedó el vacío, la ausencia*, que es *el cuerpo nuevo de un lenguaje* cuerpo de *lalengua*, lo que no es, voz cifrada, desde la que Prados escribe y el poema se realiza como acto y transmite, justamente, por el sinsentido: inédito que lo nombra.

Trazo del poema, que se juega entonces, en el texto poético, en tanto un decir que es un acontecer, no algo oculto ni a desentrañar. Sino que es en el acontecer mismo del poema, que se realiza como semidicha, la verdad, como verdad. Ya que incorpora lo no dicho; imposible de decir en tanto resto, –rasgo uno, letra que define al sujeto en su ser de goce–, que transita sin ley, a la vez, y como trazo, por la orilla del río de palabras que hace a la estructura del lenguaje. El poema nace. Es escuchado, gestado en la escucha de *lalengua* por el poeta y escrito como poema.

Leemos en *La piedra escrita*,

En sombra circular –fin del discurso
en la mañana media–, sobre el prado
cercano a mí, la luz discute un verde.
Directa hacia el cuaderno, el dedo inmóvil
–índice, dardo y lecho–, va encauzando
la unidad de impresión, a ser idea
escrita, realizada, en la fulgente
plenitud de la página prevista.
En caudal pleno cae sobre la frase
señalada, que inunda en su sentido,
y va fijando, con su prueba, al fin.
¡Es terminal y sombra en que me admiro!

Dice lo que dice y además más y otra cosa que nace de la escucha: no se piensa. El trazo que hace al poema es ya algo gestado, inscrito, lo que habrá sido, preñado, podríamos decir, de aquello insalvable, la letra, que toma cuerpo en el momento mismo de su decir y deviene como verdad, lo que está llegando a ser, en el encuentro de las palabras con el ritmo.

Prosigue el poema:

(...) Ahora, un pájaro
un dardo y lecho en índice–, se posa
en la rama más alta del silencio,
sobre un verde asombrado. ¿No hay discurso?
Real es lo alcanzado?: Lo imprevisto,
es verde circular de yerba en sombra.
¡En él me inscribo!

Aproximación del poema a un real en juego que resuena en tanto verdad, ya que nos aleja del proceso lineal o de comprensión de los versos pero que nos arroja al sobresalto que produce el destello de locali-

zar lo indecible. ¿*No hay discurso? Real es lo alcanzado?: Lo imprevisto* Aquello que insiste y es germen, como verdad, de nada, *la rama más alta de silencio* que se manifiesta a través del efecto de sentido que organiza el ritmo, el sonido del texto. Por eso es necesario escuchar el poema en su ritmo, en su cadencia, pues si nos quedamos con el intento de comprender, de hacer inteligible el poema, el agujero de lo no dicho, –lo que se juega en el efecto de sentido, aun en el sinsentido lingüístico que pueda presentar– quedará taponado, impidiendo la emergencia de la verdad. Los grandes textos poéticos y de la literatura en general dejan patente la imposibilidad de escribirlo todo, por eso la repetición. Porque hay en el texto poético, como en toda obra de arte, algo que se resiste a la definición. No se puede objetivar. Ya que en el momento en que lo queremos explicar, en ese instante, se nos sustrae, al igual que ocurre con el inconsciente. Condición entonces, de la escritura, de que no lo diga todo, ya que una escritura que quiere decirlo todo pierde su condición de escritura. Podemos entender así la importancia del silencio en el poema; invitado que resuena en esta vecindad entre poesía y psicoanálisis. Y que Freud y, después, Lacan apuntaran que el artista va siempre por delante del psicoanalista. Sin que ello convierta al texto poético en algo inefable o de un absoluto misterio. Sino que en el momento mismo en que se acomete la obra, en que se escribe el poema, hay algo imprevisible que es del orden del encuentro del escritor con aquello que escucha. Y surge el escrito poético. Es algo que desborda, lo que viene *por añadidura*, término que nos sitúa otra vez en resonancia con el discurso psicoanalítico. Y si bien es cierto que nos encontramos con escrituras que con ese real, en su intento de escribir lo imposible, la imposibilidad de la relación sexual, organizan un sentido dirigido a ocultarlo. Son escrituras en las que el goce de la letra produce un goce del sentido que arrastra al lector desde el centro mismo de lo que evoca, o sea, aquello que el propio sentido oculta, produciendo un nuevo sentido. Hay otras que están en un contacto más directo con lo real, por ejemplo, y para continuar con la poesía de Prados, que bien podríamos situar al final de su obra en los confines de la poesía mística:

(...) Luz y sombra –al unirse– construyeron,
construyen –sin penumbra–, la estación,
el momento resbalado –impreciso–
en que soy –en que escapo–, en que a mí vengo.
en que a mí fundo en mí lo inhabitado.

Donde el ritmo se hace dueño más allá de la significación, y apunta al litoral, entre *luz y sombra*, en que acontece el desvanecimiento del sujeto, muerte del sujeto en tanto verdad que habla. Y que, no por estar

más cerca de lo real, tenemos que pensar que siempre se va a dar con un desbaratamiento absoluto del sentido, —como ocurre con escrituras como la de Joyce en *Finnegans Wake*, por ejemplo, o en *Heliogábalo* de Artaud. Sino que es en el juego mismo de la lengua que se produce lo inédito.

Así, la poesía, el trazo del poema, lo que es dicho al decir —al igual que aquello que sorprende al analizante de su decir y lo suspende remitiéndolo a su ser de goce—, no puede, sin negarse a sí misma como diría María Zambrano, *partir a la búsqueda de una idea del ser, ni puede estabilizarse en la pregunta acerca de él; sino en una lucha más desnuda, captar sus signos*; o sea, encontrando, en esa tensión que atraviesa y separa definitivamente el enunciado de la enunciación, el alfabeto en donde el poema surge por añadidura, por eso la poesía es útil, como el psicoanálisis, pero por añadidura. Nunca podrá ser escrito un verdadero poema a través de un saber referencial. Como el analizante no podrá acceder al nombre de su sín-

toma al final del análisis si el analista intenta comprenderlo, o dirigirlo, o adaptarlo.

Poema entonces en la poesía y en el psicoanálisis pero que no significa que la experiencia analítica suponga hacer poesía, o que los psicoanalistas tengan que ser poetas como condición, sino de reescribir el síntoma, artificio en el que el afán de la búsqueda de sentido del analizante dará de bruces con el sinsentido que apunta a lo no dicho, a lo imposible de nombrar; huella, con la que el analista opera a través del sinsentido de su acto; recortando, desprendiendo del camino que retorna del olvido que hace a la historia del analizante el olvido mismo. La letra sola y una del olvido que hizo al destino de cada ser parlante y escribe por fuera de la determinación lo que está llegando a ser como sujeto. Y que al final de un análisis dice de forma irreductible, al igual que la imagen ininterpretable del poema, el nombre del sujeto en tanto síntoma que habla, *además más y otra cosa*: de la marca que dejó en el cuerpo, su encuentro con el significante.

Referencias bibliográficas

- Alemán, J. y Larriera, S. *Lacan Heidegger: El psicoanálisis en la tarea del pensar*. Miguel Gómez Ediciones. Málaga, 1998
- Alemán, J. y Larriera, S. *El inconsciente: existencia y diferencia sexual*. Síntesis. Madrid, 2003.
- Lacan, J. *La instancia de la letra en el inconsciente*. *Escritos*, 1 Paidós. Buenos Aires, 1984.
- . *Seminario XX*, Paidós. Buenos Aires, 1985
- . *Seminario Le Sinthome*
- Laurent, E. «El tao del psicoanalista». *Cuadernos Andaluces de psicoanálisis*, 27
- Miller, J.-A. *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*. Paidós. Buenos Aires, 2003
- . *El hueso de un análisis*, Tres Haches, Buenos Aires, 1998
- . *De la naturaleza de los semblantes*. Paidós. Buenos Aires, 2002
- . *Un effort de poésie*
- Pizarnik, Alejandra. *Nombres y figuras. Aproximaciones* Miguel Gómez Ediciones. Málaga, 1999.
- Prados, E. *Mínima muerte*, en *Emilio Prados 1899-1962*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid 1999, p. 241.
- Prados, E. *Signos del ser*, en «Emilio Prados. La ausencia luminosa». *Litoral*, 199, p. 222.
- Prados, E. *La piedra escrita*, Castalia. Madrid, 1979
- Zambrano, M. «El poeta y la muerte». En «Emilio Prados. Antología poética, epistolario, homenaje». *Litoral*, 100. Málaga, 1981.

LECTURAS CRÍTICAS

COMENTARIO SOBRE
“EL CONFERENCIANTE Y LA CUCARACHA”
DE CELSO RENNÓ LIMA*Romildo do Rêgo Barros*

Celso Rennó Lima, de Belo Horizonte, acaba de publicar un libro de poemas y crónicas poéticas con el título de *Como Quién Duda*. Merece aplausos la iniciativa de nuestro colega, que explora un territorio no muy frecuentado por los psicoanalistas, que sin embargo, permanecen siempre muy atentos a la literatura, y a la poesía en particular.

Poesía y psicoanálisis mantienen, como ya se sabe, relaciones complejas aunque próximas. Tienen en común, por ejemplo, la decisión de no conformarse con las delicias de la sensibilidad, con la misma firmeza irónica con que Freud recusaba el sentimiento oceánico de R. Rolland.

Igualmente, una y otra procuran ir más lejos— tal vez hasta juntas, de la mano— del buen fin formal. Van creando un lugar siempre precario entre del sentido y el sin sentido, que se las disputan.

La poesía es una invención de lenguaje que hace aparecer algo que nunca ha existido antes. Es igualmente en la poesía, como demostró Jacques-Alain Miller en su curso *Esfuerzo de Poesía*, en donde se habrá refugiado buena parte de la singularidad posible de nuestros tiempos, y es también de ella de la que vamos a poder esperar algunos elementos decisivos para la construcción de una nueva ética.

Uno de los poemas de Celso, llamado *Conferencia*, muestra bien ese paso de la palabra a la ética: es la historia de una cucaracha que se abre camino entre un “bosque de piernas”, mientras un conferenciante se entrega a la dura tarea de esgrimir conceptos, pronuncia su oratoria, mientras observa al insecto.

La expresión “floresta de piernas”, que tiene para el autor una función de imagen, es prestada al insecto como una simple descripción de su experiencia. La creación no está en la imagen, sino en la función que le atribuye el autor de expresar el contraste que hay entre el acto, aún supuesto, de la cucaracha de crear

un camino inédito mientras anda, y una cierta rigidez de la teoría, que ya está lista.

El paseo del insecto introdujo un suplemento, uno más, que permite al autor pasar, aunque sea por un instante, de conferenciante a poeta, y volverse capaz de pronunciar su conferencia, bien como teórico, bien como cucaracha.

El psicoanálisis, a su vez, debe ser un esfuerzo permanente que conduzca a la invención. ¿Invención de qué? De poesía, justamente. Poesía y psicoanálisis son entonces cosas diferentes, ya que una puede conducir a la otra.

¿Será que terminan convergiendo en algún punto? ¿Aunque sea en el infinito, como en las líneas paralelas? Nada es más dudoso. En el punto de confluencia, en que pasarían a ser una sola cosa, el psicoanálisis desfallece y sobreviene la poesía, que, a partir de ahí, nada más debe al psicoanálisis.

No hay en el libro de Celso Rennó Lima ninguna referencia directa al psicoanálisis. Aquí y allí, bien es verdad, se leen versos que parecían guardar trazos de una experiencia ética comparable a la análisis, como en el poema *Transformación* “¿Dónde está la palabra referencial?/ Aquella que era manantial/ y que alimentaba, a mi modo de ver/ lo que era mi ser”.

Pueden haber sido inspirados por la experiencia analítica, pero eso no era necesario para ser versos.

Traducción: Elisabete Rosaria Miranda

DESTAPE MASOTTIANO EN
LAS ARTES VISUALES*Beatriz Gez*

En el 25° aniversario de la muerte de Oscar Masotta, el viernes 17 de septiembre de 2004, Roberto Jacoby, Ana Longoni y Germán García presentaron en la Fundación Descartes la reedición, realizada por editorial Edhasa, de los escritos sobre arte de Oscar Masotta bajo el título *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesen-*

ta. La organización estuvo a cargo de la Asociación Amigos de la Fundación Descartes que anunció durante la presentación la reciente creación del Archivo Oscar Masotta. A continuación reseñamos algunas de las cuestiones tratadas.

Así se refirió Roberto Jacoby a lo que actualmente está aconteciendo en las artes visuales en un clima de celebración impregnado de humor, inventiva, debate de ideas, ironía y complicidad respecto del personaje Masotta y su obra.

Después de 25 años, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, con un extenso estudio preliminar de Ana Longoni sobre “Vanguardia y revolución en los sesenta”, rompió el silencio que –según explicó Jacoby– había caído sobre la obra de Oscar Masotta, al punto ser omitido u ocupar un lugar irrisorio en estudios historiográficos de cierta envergadura como por ejemplo el de Glusberg, al que muchos otros tomaron como ejemplo. Jacoby Contó que este destape “sigue con otro libro que está editando el Museo de Arte Moderno de Nueva York por cuidado de Inés Katzenstein, que hace una recopilación de textos de los sesenta, no sólo de Masotta, pero Masotta ocupa la cuarta parte del libro, en el que también figura Ana Longoni con un ensayo sobre esta cuestión. Y también, *Ramona* saca un número especial.”

Ana Longoni por su parte atribuyó este destape “a los tiempos que demora en poder leerse una escritura de avanzada.” Dice: “no había un ojo época entrenado para leer, quizás, a Masotta más allá de un estrecho círculo y quizá ahora sí lo haya”. Fue, justamente, el contrapunto existente entre este silencio y la vigencia que conservan hoy, después de cuarenta años, las categorías desarrolladas por Oscar Masotta en el terreno de las artes experimentales en los años sesentas, el promotor de la escritura del estudio preliminar del que Ana Longoni presentó una síntesis. Ella comenzó exponiendo dos respuestas posibles a la pregunta por el silencio sobre Masotta.

La intranquilidad de los pasajes

En principio, apeló al término “intranquilidad” utilizado por Masotta para señalar en relación a este silencio la incomodidad que provocan sus pasajes “del existencialismo al estructuralismo, de teórico a *happenista*, de la crítica literaria a animador de la vanguardia u organizador de la bienal de historieta, de allí al psicoanálisis lacaniano. Sus pasajes por distintos paradigmas pero también por distintos roles. Cruces que no eran los habituales, autores o ideas que en ese momento no se leían conectadamente en ninguna parte del mundo y que él se animó a entre-

lazar. Desde el constructivista ruso Lissitsky a McLuhan, Lévi-Strauss y Barthes a Susan Sontag y Eco, Marx, Freud y Lacan.”

Esta figura múltiple, opuesta a la del especialista, que en algún momento se le volvió en contra, al punto incluso de ser tildado de “charlatán”, Ricardo Piglia la analizó como paradigmática de cierta figura del intelectual argentino, que da muestras de una tradición que se encuentra ya en Sarmiento, “que es la capacidad que tenía de pasar de una cosa a la otra y hacer muchas cosas al mismo tiempo, y muchas cosas bien hechas.”

Jorge Laforgue, en cambio, enfatizó que estas etapas, que muchas veces fueron señaladas como etapas rígidas, están atravesadas por una búsqueda. Una búsqueda que apuntaron en varias ocasiones tanto Oscar Steimberg como Eliseo Verón. Definió a Masotta como “un platónico dado vuelta” pues aparentaba una especie de dispersión que no se correspondía con la realidad efectiva. Y al respecto recordó que Masotta descubre entre veinte revistas *La Psychanalyse* y ahí se puso a leerlo. “Y empezó a publicar y a traducir las cosas de Lagache. Y montó esa polémica o pre-polémica con Eliseo Verón y después siguió la cosa.”

En diálogo con Laforgue, Germán García comentó que cuando él publicó que Masotta había comenzado a hablar de Lacan en el 59’, (aludiendo a la extensa nota a pie de página que se encuentra en “La fenomenología de Sartre y un trabajo de Daniel Lagache” publicada en la revista *Centro* N° 13), “alguien pensó que era una cosa piadosa que hacía yo para inventar que era precursor de algo.” “Es verdad que él se cruzaba” afirmó y destacó el “espíritu sartreano” de Masotta recordando su gusto por “un libro de Michel Leiris *La edad del Hombre*, donde evidentemente de lo que se trata allí es de a través de lo que se hace, no tanto construir una obra como construir una vida” que lo conduce al psicoanálisis. Enfatizó, entonces “que Masotta se entera de todo esto a través de *Tiempos Modernos* donde estaba Pontalis, y se interesa por la discusión sobre la conciencia, por eso que después le pone a un libro *Conciencia y estructura*. Es decir, Masotta se planteaba las cosas en términos o el inconsciente es mala fe, como decía Sartre y no hay tal cosa o no lo hay. Entonces, Masotta que traduce *La trascendencia del ego* de Sartre discute con Lagache sobre tal tema que también se puede leer en ese momento en el título mismo del artículo ‘El inconsciente en los fundamentos de la filosofía’ en el que cita a Pontalis.”

Hernán Scholten, autor de *Oscar Masotta y la fenomenología*, inspirado en como rotula Bourdieu a Sartre piensa “este período de la obra de Masotta en tér-

minos de un intelectual ubicuo, que quiere estar o está presente en todas las producciones de vanguardia, producciones culturales de ese momento en Argentina.” Y señala que “basta con leer *Conciencia y estructura* un libro que toma literatura, crítica literaria, marxismo, psicoanálisis, filosofía, arte y ahí está Masotta opinando e inclusive sobre figuras relevantes”

Vanguardia y militancia. Un marxista ilegítimo

La segunda razón del silencio que cayó sobre la obra de Masotta, Ana Longoni la atribuye al vínculo de Masotta con la izquierda y recurre al tópico de ilegitimidad con el que el mismo Masotta aborda su caracterización de la clase media en la obra de Arlt. Dice Longoni que “nunca renunció a proclamarse marxista pero no se modeló con el formato preconcebido de intelectual orgánico, ni con su universo de lecturas, ni sus intervenciones se ajustaron a lo esperable en este punto. De ahí el reclamo de por ejemplo Gregorio Klimovsky sobre como un intelectual que se dice marxista puede perder el tiempo haciendo algo tan frívolo como *happenings*. En pleno ascenso del antiintelectualismo es evidente la difícil colocación de Masotta que no sólo no renuncia a la práctica intelectual sino que reivindica un lugar teórico para sí mismo e insiste en la condición política de la palabra frente al predominio que el siente de la acción.”

Al respecto de la cuestión del marxismo ilegítimo, Hernán Scholten propuso ligarlo a la cuestión de la vanguardia en relación al impacto que Althusser tuvo en ese momento sobre los intelectuales argentinos “para pensar la articulación entre la práctica científica más propia del campo intelectual, la tarea más teórica, valga la redundancia, con una práctica militante política”.

Germán García sostuvo otra posición respecto de la polémica revolución y vanguardia en Masotta, enfatizando sobre el uso de la palabra “compromiso” como generadora de un espacio, “que en su origen sartreano, tiene ese doble sentido de compromiso de alguien con su obra pero también del compromiso de esa persona, de ese artista, con una política.” Y que en ese momento, el compromiso entra en una tensión que por el lado del arte se llama vanguardia y por el lado de la política se llama militancia. Y que esa tensión entre la vanguardia y la militancia Masotta la quería resolver provocando un desplazamiento de fuerzas, en el sentido de decir que “si el arte es de vanguardia seguro que el que lo hace necesariamente es revolucionario o es de izquierda.” y hasta el final sostuvo “que un marxismo *aggiornado* debería hacerse cargo del arte *pop*”.

Ricardo Piglia por su parte, ubicó la posición de Masotta en este debate con relación al encuentro del

libro de Lissitsky. A su parecer Masotta lee un artículo de Lissitsky en *La Nouvelle Revue*, “por lo tanto, estaba leyendo algo que tenía que ver con el intento de hacer ver que habría una forma de hacer arte político, que venía de la gran tradición de la vanguardia soviética, que muchos pensamos que ha sido el gran momento del arte en el siglo XX, que fue muy difícil encontrar algo mejor de lo que hicieron los vanguardistas soviéticos en los años 20’, que lo hacían en diálogos peligrosísimos, como sabemos el 87,5 % terminó en un campo de concentración, pero en el momento previo a que eso sucediera tenían un diálogo muy intenso con la vanguardia política.”

Vigencia de Masotta

La segunda cuestión que abordó Ana Longoni en la presentación, como contrapunto al silencio, son “los aportes de Masotta para una teoría del arte contemporáneo”, que resume en tres categorías cruciales: “la categoría de discontinuidad que retoma de Barthes, la categoría de ambientación que retoma de McLuhan y la de desmaterialización que retoma de Lissitsky.” Y el otro aporte que también destaca como central en la teoría de Masotta tiene que ver con su definición de vanguardia. Que según explicó, Masotta define partiendo “de una condición excluyente, dice que en ese momento para ser artista hay que ser de vanguardia y además, incluso, ser de vanguardia es ser de izquierda. Y si en el 65’ escribió sobre Polesello se rectifica en el 67 y dice ya Polesello no es más, no puede considerarse de vanguardia porque no es de izquierdas lo que hace. Luego define vanguardia por cuatro rasgos: plantea que el arte contemporáneo necesariamente está dialogando todo el tiempo con la historia del arte, es una condición particular de este momento. Luego, la define como obra abierta, obviamente en diálogo con Humberto Eco. Luego, planteando que la dinámica de la vanguardia tiene que ver con una ruptura con el movimiento de vanguardia inmediatamente anterior, ruptura con la tradición, incluso con la tradición de vanguardia. Y por último dice que la obra de vanguardia se caracteriza por la hibridación de géneros en ese momento. Por eso el *happening* es considerado una obra de vanguardia.”

Sobre esta segunda cuestión Jacoby apela al rasgo obvio de adelantado que supone la cuestión de vanguardia. Y afirma que Masotta es un adelantado, no solamente como teórico, cuyos cruces de lectura se convirtieron en canónicos mucho tiempo después, sino también como artista. Enumera, entonces la novedosa *performance*, luego extendida, de repartir estampitas de Perón y Evita en el año cincuenta y tanto, la contemporaneidad impresionante de sus obras

tanto del *Mensaje fantasma*, como el *Helicóptero*, como *Para inducir al espíritu de la imagen*. Al punto de que “esta última no sólo después lo hizo Bony, sino que en este momento hay un artista que se llama Santiago Sierra, un español que vive en México que está maltratando gente en todas partes del mundo y haciendo una obra muy extensa. Está generando un *corpus* muy exitoso realmente, uno de los artistas más importantes del mundo en este momento y basado en un concepto prácticamente calcado de Masotta. O sea que hay una especie de compresión del tiempo”.

Germán García, aludiendo a las diversas connotaciones que conlleva el tema de la vanguardia, opina que esta cuestión de ser un adelantado puede pensarse con un viejo concepto de la época de Jakobson y la cibernética que es la oposición entre información y redundancia. “Es decir, que la vanguardia al estilo baudelairiano, pensado como lo nuevo, es un camino que no tiene salida, pero la vanguardia pensada como ruptura de un estado de una situación tiene muchas salidas”. “Masotta no se proponía como alguien que inventaba nada, por lo menos en el psicoanálisis más bien quería jugarla de un tipo que esclarecía cartesianamente a Lacan. Cuando él hace el libro sobre Lacan, el primero, él dice ‘un autor sospechoso’ hablando de sí mismo, ‘un autor sospechoso que no intercambia una palabra con ningún libro de psicoanálisis del Río de la Plata, un autor que ahí donde repite tal vez traiciona y ahí donde traiciona es porque quiere repetir’. Es decir, este quiasmo que él se inventa, sobre todo sabiendo lo que la palabra traición era para él, su teoría sobre Roberto Arlt, dice muy bien que un cambio de contexto rompe un estado de cosas.”

Con relación a su vigencia también se habló de su rasgo de organizador y de promotor de cosas que generó nuevos espacios periféricos al aparato institucional y de la importancia de investigar la política de la cita en Masotta, pues como destacó Liliana García el libro del *Pop-art* lo encabeza con una cita de la poeta Gertrude Stein en inglés, pues aún no se había traducido al castellano e incluso era prácticamente desconocida en ese momento.

Por último, tomando lo dicho por Graciela Musachi, vale la pena resaltar la complicidad de los amigos “en la creación de sí mismo como personaje. Porque eso de que tenía un cocodrilo debajo de la cama, esto otro de repartir estampitas de Perón y Evita, lo del impermeable de Humphrey Bogart, la cara de Jean Paul Belmondo, etc... Es decir, él construía un personaje que se iba deslizando de modo que es bastante difícil de agarrar, como dice Germán, para concluir construyéndose una vida con todos esos personajes y además, hacía cómplices a todos sus

amigos porque yo le pregunté a Carlos Correas si lo del cocodrilo era cierto y me dijo: ¡por supuesto!”

EL INCONSCIENTE ESTÉTICO DE JACQUES RANCIÈRE

Victoriano Alcantud

En el origen del psicoanálisis hay una afirmación que hoy en día nos parece banal: hay pensamiento en el sueño (*). Y no sólo en el sueño, en los actos más banales de la vida cotidiana, los lapsus, los chistes, etc, hay un pensamiento subyacente. El psicoanálisis se vuelve hacia esos detalles anodinos que el positivismo descarta y se empeña en mostrar que hay un sentido en lo que aparentemente carece de sentido y un enigma encerrado en el hecho más banal. Es más, son precisamente esos hechos los que atestiguan sobre la existencia de un pensamiento inconsciente, que es también una relación entre el pensar y el no-pensar: si el *ello* piensa, el pensamiento no es el corolario de la conciencia de sí como pretendía la filosofía. Siguiendo esta lógica de promoción de lo anodino, el filósofo francés Jacques Rancière analiza las interpretaciones freudianas de los textos literarios, de los mitos o de ciertas obras de arte y sostiene que ocupan un lugar estratégico en la formación de los conceptos y de las formas de interpretación analíticas. Más que materiales de la interpretación serían convocados como “testimonios de la existencia de una cierta relación del pensamiento y del no-pensamiento, de un cierto modo de presencia del pensamiento en la materialidad sensible, de lo involuntario en el pensamiento consciente y de sentido en lo insignificante”. La originalidad del trabajo de Rancière consiste en situar este surgir del pensamiento freudiano en el horizonte intelectual del siglo XIX y afirmar que si la teoría del inconsciente es formulable es porque ya existía una cierta idea del pensamiento inconsciente y que el terreno del arte es el lugar privilegiado en donde este inconsciente se manifiesta. Rancière deja de lado las consecuencias que esta subversión en la concepción del pensamiento racional tiene en la formulación del *cógit*o cartesiano y no se ocupa por lo tanto de las implicaciones del descubrimiento freudiano en la ciencia moderna. Tal vez por ello se tiene a veces la impresión de que diluye la radical novedad de Freud en un movimiento más amplio. No obstante sus análisis son sugestivos y nos permiten enfocar la ruptura freudiana en un marco renovado.

Se trata para Rancière de pensar los estudios de Freud sobre el arte en tanto que “marcas de una inscripción del pensamiento analítico de la interpretación en el horizonte del pensamiento estético”. Por supuesto es-

tética no designa para Rancière una teoría del arte en general o un conjunto de criterios sobre la belleza o el gusto. Se trata de un concepto transversal¹ que articula una circulación de obras del arte, de discursos críticos y de posiciones diferentes frente a las prácticas artísticas, de maneras de hacer y de maneras de pensar el mundo y de proponer nuevas figuras de la comunidad. Bastante a contracorriente de las teorías dominantes en la actualidad y de lo que él llama el “resentimiento antiestético”, Rancière construye un concepto positivo: estética designa tanto “un modo de pensamiento que se manifiesta a propósito de las cosas del arte y se aplica en decir en qué son cosas del pensamiento” como un “régimen histórico específico del pensamiento del arte, una idea del pensamiento según la cual las cosas del arte son cosas del pensamiento”.

El inconsciente freudiano se inscribiría, según Rancière, a la vez en continuidad y en conflicto con el “inconsciente estético”. Si, por ejemplo, Freud puede utilizar el mito de Edipo tal y como lo encuentra en Sófocles, contrariamente a Corneille o a Voltaire, y hacer de él el emblema de la forma de revelación de un tema oculto, sólo comparable con la revelación progresiva que ocurre en el psicoanálisis, es porque se ha operado previamente una “revolución estética” que ha acabado con el “régimen representativo”. Rancière denomina régimen representativo el que establecía un orden en las relaciones entre lo decible y lo visible en donde la esencia de la palabra era “dar a ver”. Pero este mostrar se establecía según una doble limitación: limitación del poder de la palabra, reducida a la manifestación de los sentimientos o de las voluntades y rechazando su forma oracular o enigmática. Limitación del poder de lo visible, que no puede mostrar por sí mismo, mostrar lo que se pasa de palabras (las cuencas vacías de los ojos de Edipo, por ejemplo). Este régimen era también un cierto orden entre el saber y la acción según la idea del drama aristotélico, una disposición de acciones y de personajes que persiguen ciertos fines y que van a encontrar su desenlace en el curso de la acción. Pero el Edipo de Freud se caracteriza por “un cierto salvajismo existencial del pensamiento” en el que saber no es ya un acto subjetivo de comprender una realidad objetiva, sino un afecto, una pasión, incluso una enfermedad. Edipo supondrá pues “un régimen de pensamiento del arte en donde lo propio del arte consiste en ser la identidad de una manera de actuar consciente y de una producción inconsciente, de una acción deseada y de un proceso involuntario, en resumen la identidad de un logos y de un *pathos*”. En la historia del pensamiento esta identidad se pensará de dos maneras posibles. Como inmanencia del pensamiento en el no pensamiento, a la manera hegeliana de la odisea de un espíritu que

busca manifestarse, es decir hacerse manifiesto a sí mismo a través de la materia que se le opone. O como inmanencia del no pensar en el pensar, movimiento que vuelve de las apariencias o del hermoso orden causal del mundo de la representación al mundo oscuro y desprovisto de sentido de la cosa en sí, el mundo de la voluntad que no quiere querer nada, a la manera de Schopenhauer.

Pero el inconsciente freudiano entra también en conflicto con el inconsciente estético, pues este régimen tiene su propia idea no sólo del inconsciente sino también de las patologías del pensamiento y de las enfermedades de la civilización. El escritor que se adentra en el laberinto social o por los meandros del yo es tanto un hermeneuta como un médico que diagnostica los males del siglo. Freud no se limita a interrogar el pensamiento inconsciente que rige las producciones del arte, su lectura desecha la interpretación que mantiene la ambigüedad entre lo real y lo fantástico, el sentido y el sin sentido y que conduce el pensamiento del arte hacia el nihilismo. A la interpretación nihilista opone una vocación hermenéutica y elucidadora de la obra de arte. En los análisis freudianos de la *Gradiva* de Jensen, del *Moisés* de Miguel Angel o de los dramas de Ibsen asistimos al combate entre dos inconscientes, entre dos ideas de la enfermedad y de la cura de las civilizaciones. Los textos evocados preceden de poco a *Más allá del principio del placer* y a la teorización de la pulsión de muerte. Este descubrimiento, sostiene Rancière, no es sólo debido al estudio de las “neurosis traumáticas” o a la reflexión sobre la realidad de la guerra, es también un episodio de la confrontación con el tema obsesivo de la época en la que el psicoanálisis se formó, el inconsciente de la cosa en sí inspirado en Schopenhauer, y con las grandes figuras literarias del retorno hacia ese inconsciente. Confrontación con la gran novela de las ilusiones de la voluntad, los análisis de Freud resisten a la entropía nihilista a las que sin embargo otorgará un estatuto en su teorización de la pulsión de muerte. A esta entropía le opondrá “el jeroglífico ofrecido al trabajo de la interpretación y a la esperanza de la cura”, aunque para ello Freud tenga que asimilar la obra de la fantasía y el trabajo de su desciframiento a la intriga clásica del reconocimiento, es decir que tenga que echar mano de la vieja lógica representativa. En estos rasgos se distingue el clasicismo freudiano, que es tanto un cientifismo como una deuda con el espíritu de las Luces. Este combate contra el nihilismo de su época lleva a Freud a rechazar, en su análisis del “Moisés” de Miguel Angel, que sea la “perplejidad” sentida por nuestra inteligencia ante una obra de arte, el hecho de quedar “subyugados” por ella, la condición necesaria para que una obra pueda suscitar un pode-

roso efecto. La paradoja es que buena parte de la crítica actual que se reclama de inspiración psicoanalítica vaya a buscar su principio precisamente en esa capacidad de la obra de arte de dar testimonio de un irrepresentable que deja desamparado cualquier pensamiento racional, o en la intensidad producida por la inadecuación entre una verdad innombrable y su presentación sensible. Pero esa ya es otra historia.

(*) Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Galilée, Paris, 2001

1.- Analizado por Rancière en sus últimas obras. Ver sobre todo *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, 1998, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. La Fabrique, 2000 y el que aparece estos días con el freudiano título de *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004.

PRESENTACIÓN DE “FUNDAMENTOS DE PSICOPATOLOGÍA PSICOANALÍTICA”

Elena Catania, Viviana Adatto

José María Álvarez, Ramón Esteban y François Sauvagnant acaban de publicar en la editorial Síntesis (Madrid, 2004) un grueso volumen que está llamado a convertirse en un texto de referencia para estudiantes y profesionales del campo psy en castellano. Se notaba demasiado la ausencia de una recopilación enciclopédica del saber clínico, ahora que estamos en la época de las terapias sin clínica. Seguramente, los autores ya pensaron en ello cuando comenzaron a dedicar su tiempo a establecer de manera rigurosa y amena los 46 capítulos del libro. Se lee fácil, se lee con avidez, se lee pausadamente, todo depende del interés del lector por éste o aquél capítulo. Decir, de paso, que la editorial Síntesis ha sabido darse cuenta del vacío que existía en el mercado a propósito de la subjetividad.

El libro se está siendo presentando en España en las Bibliotecas del Campo freudiano, en los Espacios clínicos del Instituto del Campo freudiano y en las sesiones clínicas de diferentes dispositivos públicos de Salud Mental. Los jóvenes lo reciben con incredulidad: ¡ah, pero todavía se habla de estas cosas!; los no tan jóvenes lo entienden como una nostalgia de años mejores y ya pasados y, en general, podemos decir que se está convirtiendo en el libro de moda en determinados ambientes sanitarios del país.

Los autores nos aclaran en su obra que estos “Fundamentos” se ocupan de la psicopatología, una materia en la que confluyen tres ámbitos del saber y sus respectivas prácticas: la psicología clínica, el psicoanálisis

y la psiquiatría. En su opinión, la psicopatología debe ser capaz de conjugar la escucha y observación de las manifestaciones morbosas con una teoría capaz de poder explicarlas, tanto en la dimensión del caso por caso como en sus estructuras clínicas.

Este complejo trabajo quiere (y debe) establecer una diferencia con respecto al uso actual de la psicopatología, tan extendido entre los trabajadores de la Salud Mental, que tiende a reducirla a una presunta semiología basada en la operatividad de los conceptos. Este tratado es una alternativa a la somera descripción de listados de signos patológicos que sirven al clínico para establecer un diagnóstico determinante de la prescripción, por lo general farmacológica, sin detenerse por establecer ahí alguna otra consideración que no abunde en alabar las ventajas de la teoría del riesgo.

Hace tiempo que los psicoanalistas de la orientación lacaniana sabemos que la renovación de la todavía clínica está viniendo por las aportaciones del psicoanálisis. En este volumen no asistimos al desarrollo de una psicopatología meramente descriptiva, sino que se trata del empeño en dotar a la psicopatología clásica de una explicación psicoanalítica, aprovechando las descripciones originales de los clásicos, poniéndolas a prueba mediante la clínica psicoanalítica. Es una teoría de la práctica: contribuye a la construcción de un discurso y de una teoría psicopatológica. Aproxima la producción discursiva de las disciplinas Psi (psiquiatría, psicología clínica y psicoanálisis) a las necesidades diagnósticas y terapéuticas de los profesionales.

Si bien la primera parte se ocupa de la historia de la psicopatología, desde la antigüedad clásica hasta el siglo XX, la historia está presente a lo largo de toda la obra y no únicamente como principio, sino que reivindica la investigación histórica como una herramienta epistemológica, es decir, como un instrumento interpretativo.

El libro está tejido en tres ejes, el trabajo riguroso de los conceptos, la experiencia clínica que siempre destaca el rasgo más particular del sujeto (más allá del tipo clínico) y consideraciones sobre los cambios en la clínica que se articulan con los cambios en la subjetividad de la época. Este libro consigue llevar a cabo una verdadera arqueología del saber psicopatológico, se nota un respeto exquisito por los hallazgos de cada uno de los autores estudiados, un gusto por el divino detalle de la experiencia clínica y también orientaciones sobre el modo en que se dirige esta experiencia tan singular de palabra que es el psicoanálisis. Se enmarca en la mejor tradición de la clínica europea y se suma con todo derecho a los grandes tratados como los de Henry Ey y Otto Fenichel.

SI ESTO FUERA UN PASE... NOTAS DE LECTURA EN LA BIBLIOTECA DE LA EOL

Un final feliz (relato sobre un análisis) de Gabriela Liffschitz, editado en Buenos Aires, febrero de 2004

Graciela Brodsky

Para bien o para mal, vicio o virtud, el ejercicio de la crítica literaria no se me ha dado (*). El de la cinematográfica tampoco. Puesta a hablar de la obra de otro, raramente puedo ir más allá de lo que la obra me produce a mí. Conozco gente que es capaz de tomar casi cualquier libro como si se tratara de un caso. No necesariamente el caso del autor –lo que nos llevaría a cierta versión clásica del psicoanálisis aplicado– sino el producto del autor, e interpretarlo; es lo que en una época se llamó “lectura sintomal”. Hace tiempo y a lo lejos.

A medida que el efecto se repite, me voy dando cuenta de que normalmente la literatura sólo me interesa realmente en la medida en que me interpreta: el libro como objeto, yo como sujeto. Así que basta que me inviten a presentar un libro, para que termine hablando en primera persona, discretamente, dadas las circunstancias. En lo que concierne al autor del libro, pueden tomar esto como quieran: como una descortesía o como un homenaje.

Como ven, distingo cuatro lugares: el autor, la obra, yo (más que lectora, leída) y el público. Tal vez se podría intentar ubicarlo en alguno de los cuatro discursos, pero no ahora.

En el caso de *Un final feliz (relato de un análisis)* de Gabriela Liffschitz, esto me resulta más fácil, porque no conocía previamente a la autora como escritora (y no quise conocerla antes de terminar esta presentación), no la conozco como fotógrafa, y se entiende que no la conocí como analizante, ni como pasante. Así que corro con la ventaja de no conocer de ella más que la ficción, el relato, la narración que hace de algunas circunstancias de su vida y de su análisis.

Desde la “Nota de autor” el libro me atrapa :

“de hecho, hace muy poco leí por primera vez el testimonio de un pase y no podría encontrar nada más alejado a esta narración. Solo el hecho de que aquel testimonio estuviese escrito en tercera persona ya marca un ángulo de relato muy en otra perspectiva, haciendo prescindir al mismo de los pilares que cualquier narración necesita para sostenerse”

Pienso: ¿cómo se instaló la idea de hacer el relato del pase en tercera persona, de hablar de una experiencia íntima como pocas con tanta distancia, como si el “hombre nuevo” que el análisis hubiera producido

no se reconociese en ese pobre mortal que sufrió y se engañó durante años en el consultorio de un analista? Además de hablar de ese sujeto que fueron, ¿por qué los AE hablan tan poco de ese hombre y de esa mujer que son ahora? ¿Qué cuerpo soporta la enunciación del testimonio? Evoco ahora el testimonio de Xavier Esqué en Comandatura, cuando dijo que todavía se sorprendía a veces al meter la mano en el bolsillo y no encontrar allí el pañuelo que lo acompañó durante años. ¿Desde qué lugar el público piensa que allí hay algo verdadero? No es desde la posición del analista sino como analizantes (estén o no en análisis) como reconocen la marca de lo auténtico en esas palabras. La eficacia del libro de Gabriela Liffschitz es de este orden: toma al lector como analizante, no como analista –en el caso en que además lo sea.

Lo que me atrapa del primer capítulo está en la página 11:

“Tanta claridad, tanta comprensión con relación a mi historia no me había servido de mucho, por lo menos no habían podido hacer nada con la angustia y la sensación de vacío y deriva que me acompañaba siempre. En ese sentido estaba harta de comprender...”

En el seminario 11, Lacan recuerda que no alcanza con saber por qué su hija está muda, que además hay que hacerla hablar. Elegí ese párrafo como programa de un seminario de investigación del ICBA sobre el resorte de la eficacia del psicoanálisis.

Gabriela Liffschitz sabe que el saber no cura. Si el psicoanálisis se priva de la sugestión así como de la historización, de la construcción, del efecto calmante del sentido, ¿qué es lo que cura? No pienso en lo incurable, me interesa saber qué curó a la protagonista de su sensación de vacío y de su angustia. Es el hilo que me lleva a seguir leyendo cada capítulo.

El capítulo 2 nos da a conocer el cristal desde el cual una mujer miraba el mundo: una víctima a la cual los otros, generalmente hombres, le hacían cosas: humillación, ultraje, etc. El capítulo 3 da la versión contraria: castigar al otro.

Hay que seguir.

El capítulo 4 tiene dos párrafos que leí varias veces con renovado respeto, el de las grandes escenas. Están en la página 42:

“... aquellas [escenas] sobre las que yo pensaba - dice la protagonista- que se cifraba todo, aquellas historias en las que ubicaba la búsqueda del tesoro atribuyéndoles un poder de determinación que yo había determinado que tenían y del que me pensaba determinada.

Bien, esto sería como todo lo contrario de lo que descubrí después del recorrido del análisis”

Pienso (y lo escribí en los márgenes en mi primera lectura) que la determinación, la causalidad, el determinismo es lo más difícil de sacarse de encima. El único determinismo es el goce que se extrae de una escena cualquiera y que se repite cuando se la evoca.

Capítulo 5: la angustia en primer plano. En torno a la angustia, una perla clínica:

“Hasta entonces creía simplemente que esto era así; que las mujeres padecíamos de angustia del mismo modo que teníamos la menstruación”.

Pienso en si se ha escrito algo últimamente sobre la angustia y la femineidad. ¿Y sobre la angustia y la masculinidad que no sea simplemente angustia de castración? Si se tomara el asunto por el lado de la castración, las mujeres deberían estar a salvo de la angustia, cosa que no se sostiene en la experiencia clínica. Si se lo toma, con Lacan, del lado del objeto, la angustia no sería cuestión de sexos, porque el objeto a es a-sexuado. Y sin embargo... Buen tema para las jornadas.

Pero hay más en este imperdible capítulo 5:

“ Estaba, ya de noche, acostada en mi cama y tuve algo así como una alucinación, tenía miedo de hacerle daño a mi hija. Sentía un pánico tal que estaba agarrada a la cama, tenía miedo de levantarme; tenía miedo de realizar aquella acción, que sólo podía situarse en el orden de lo tajante. Lloraba para mis adentros, sintiéndome siniestra. No podía creer que se me ocurriera algo así.

“Chamorro [es el nombre del analista de la protagonista] como si fuese un cirujano, extirpó del relato toda complacencia dolorosa, limpió la herida y me pidió que la mirase. Lo que había quedado era un fantasma sin relación afectiva conmigo o con mi hija. No era algo ni bueno ni malo, ni espantoso ni nada, no eran —aquí quería llegar, digo yo— no eran —dice ella “deseos inconscientes”.

Genial!! ¿Quién iba a imaginarse esta conclusión? “Veamos qué es”, parece que dijo el analista.

Pienso —en realidad busco lo que dice Lacan en la “Dirección de la cura ...” sobre la regla fundamental: “estas directivas, hasta en las inflexiones de su enunciado, servirán de vehículo a la doctrina que se ha hecho sobre ellas el analista”. Pienso entonces que lo mismo vale para la interpretación.

“No son deseos inconscientes”. “Veamos qué es”. No olvidaré esta lección.

Lo que sigue es menos evidente. “¿Evidente? ¿Qué carajo estoy diciendo!”, dice la protagonista en el Ca-

pítulo 6, después de algunas consideraciones sobre la verdad.

En el seminario 11 Lacan dice que no alcanza con saber por qué su hija está muda, sino que hay que hacerla hablar. Y agrega luego que tampoco esto basta, porque de lo que se trata es de entender qué la hizo hablar. Si esto fuera un pase, y yo fuera pasadora, le preguntaría a la analizante cómo relaciona esa sesión del capítulo 5 con el fin de la tragedia, del dramatismo, con lo que considera un antes y un después. Pero no es el caso.

Cuando termina el capítulo 7 me doy cuenta que al menos algo conocía de la autora antes de leer su libro. Había escuchado de su enfermedad. Sin duda eso formaba parte de cierto temor por lo que me iba a encontrar en el relato. Al final del capítulo 7, respiro aliviada.

El capítulo siguiente me da un ejemplo concreto de lo que hace cesar la angustia. Se trata de una interpretación cuyos efectos son formulados así:

“fue como un baldazo de agua fría, una cachetada en medio de una crisis histérica; un ¡párate!, en todo caso, a tanto lamento, que me dejó boquiabierto, poniendo al descubierto lo absurdo del relato. Inmediatamente se me fue la angustia”

Sin embargo, esta angustia (causada por un pleito doméstico) no es como la otra, la angustia del capítulo 5, las pesadas cortinas de terciopelo antiguo. Es sobre ésta que quisiera saber. Si fuera pasadora... pero no es el caso.

No diré nada del capítulo 9 para ir directa al 10 , donde leo la crítica más lúcida al psicologismo que haya leído nunca.

“Sobre la enfermedad, el tema dominante [en las terapias alternativas] era preguntarse por qué. De ahí a la angustia más absoluta no había margen: uno sabía, o debía saber qué lo había enfermado (claro que no un virus, o una bacteria, o una predisposición genética, sino una conducta, un accionar, pensamientos, tal vez incluso ideología) de modo que si uno quería podía curarse.. Claro que ahí había que ver cómo saber, o detectar eso — incluso en sí mismo inasible— que había originado la enfermedad. Aquel pensamiento, aquella conducta, o el afecto mal canalizado, la agresividad contenida, eran los posibles detonadores del mal que crecía en uno. De este modo, uno era además de portador del mal que lo consumía, portador ignoto de la solución. Eso era la impotencia: una cura desesperantemente cercana pero inalcanzable.”

“Es infructuosos preguntarse por qué”. Pienso que Gabriela Liffschitz pone esta interpretación en boca

del analista no sólo porque desangustió a la protagonista, sino para desangustiarnos a nosotros.

¿La falta de sentido desangustia? ¿Es así como funciona? Es así para el síntoma, ¿también para la angustia? Habrá que volver a leer La Tercera. ¿Y la angustia de los existencialistas, provocada precisamente por la pérdida del sentido en la posguerra?

Si se tratara de un pase, y si yo estuviera en el cartel del pase, creo que concluiría que es un testimonio armado alrededor de la eficacia del sin sentido, pero no es el caso, y parece que la protagonista ubica el resorte en ese flash que está relatado en las páginas 97 y 98 y que ella relaciona con el fantasma.

Ahora, casi al final, veo que la lógica de “Es infructuoso preguntarse por qué” es la misma que la de la sesión de “no son deseos inconscientes”.

Psicologismo y determinismo pueden ir de la mano. Aquí, en el capítulo 11, encuentro una prueba:

“La función de detective que me había acompañado antes, esa que me había llevado al análisis (me refiero a esa vocación por conocer los designios de nuestra historia y el por qué da cada comportamiento), y que en general nos conduce a la nefasta autobservación, había desaparecido”

Leo las últimas páginas, rápidamente. Los dos sueños son encantadores. Las versiones del analista, a todo lo largo del libro, son desopilantes. ¿Por qué los AE no hablan de estas cosas? ¿Se analizan solos?

Cuando lea otra vez el libro no va a ser para presentarlo: será para usarlo en algún seminario y ejemplificar la técnica lacaniana: el tiempo de la sesión, la interpretación, el sujeto supuesto saber, el amor de transferencia, los avatares del objeto mirada, la posición histérica, la posición del analista, el fantasma. El libro de Gabriela Liffschitz es más convincente que muchas de nuestras publicaciones.

Ahora, con el libro ya cerrado, me quedo pensando qué hubiera pasado si Gabriela Liffschitz, analizante, escritora, fotógrafa, hubiera querido entrar a esta Escuela. ¿Qué tipo de argumentos a favor y en contra se hubieran dado? O mejor aún, ¿por qué ella no lo pidió nunca?

Preguntas vanas. Los sucesos de la vida, que como se sabe son los únicos que conocemos, nos ahorraron las respuestas.

* Presentado en las Noches de la Biblioteca de la EOL, Buenos Aires, el 21 de septiembre de 2004, en una Mesa coordinada por Adriana Testa que contó con la participación de Graciela Brodsky y de Germán García

POESÍA EN COLOFÓN

Santiago González

“Como dice el poeta...”, parece ser la consigna adoptada por los colaboradores de este boletín de bibliotecas que es la revista Colofón. Se encuentra presto el poeta para acudir a la cita, de hecho resulta difícil encontrar alguna contribución sin referente literario.

Catorce años de la publicación y veinticuatro números editados (25 con este que ahora tiene entre sus manos) nos muestran la estrecha relación, incluso la deuda, que el psicoanálisis, desde sus orígenes, mantiene con la literatura.

Hacer la lista de los autores convidados a estas páginas no resulta tarea fácil: de Homero a Joyce, de Sófocles a Cocteau; Borges, Lezama Lima, Onetti; Proust, Gide; Heine, Goethe y Hölderlin; Pessoa y San Juan de la Cruz; Marguerite Duras y Santa Teresa. Autores que, por supuesto, no agotan la lista.

Pretextos no faltan: el saber, la verdad, el goce; metáforas, metonimias y prosopopeyas; locura y razón; dicho y escrito; la mujer - esa que no existe -. ¡Ah! el AMOR...

Intentaré, no obstante, hacer una reseña con cierto sentido de la presencia de poetas y poemas en Colofón.



Freud y los poetas.

La relación de Freud escritor con la literatura y su respeto hacia la poesía es tratada por Silvia Geller en su artículo “*Sobre Freud, Heine y los poetas*” (C-8, p. 17). A partir del concepto de verdad histórica tal como Freud lo establece en “*Construcciones en el análisis*”, opone el saber académico (filosófico) al saber de los poetas; de una parte, el sentido clausurado por los filósofos - y es aquí donde aparece la referencia a Heine: “Con sus gorros de dormir y jirones de sus batas taponan los agujeros del edificio universal” -, de otra, la creación poética, ante la cual el análisis debe, a decir de Freud, “rendir sus armas”.

En esta perspectiva, el saber sobre la verdad de los poetas se opone al sentido unívoco de la ciencia.

¿Para qué sirven los poetas? Esta pregunta de Höderlin sirve a Bejla R. de Goldman, en “*Tratamiento de la poesía en Freud: por qué interesa lo poético al psicoanálisis*” (C-10/11, p. 21), para introducirnos en la utilización que de los poetas y de lo poético hace Freud. En primer lugar, Freud compara al poeta con el soñante en pleno día y sus creaciones con los sueños diurnos. El poeta nos habilita para gozar sin remordimientos ni vergüenzas de nuestras propias fantasías. El poeta sabría hacer con su propia castración, resultando de ello un acto creativo. Expone su goce como testimonio de su saber hacer con la falta. Pero es que, además, cuando Freud invoca a Goethe lo hace como aliado en la transmisión del psicoanálisis: “Goethe - nos dice Freud - no habría rechazado el psicoanálisis con ánimo de hostilidad como muchos de nuestros coetáneos lo hacen. En algunos sentidos él mismo llegó a aproximarse, pudo reconocer por su propia intuición buena parte de lo que desde entonces hemos visto confirmar.”

Lacan y la mística

En su Seminario “*Aún*”, dice Lacan: “estas jaculaciones místicas no son ni palabrería ni verborrea, son, a fin de cuentas, lo mejor que hay para leer - nota a pie de página: añadir los *Escritos* de Jacques Lacan, porque son del mismo registro...”.

“*Los escritos místicos*” (C-15, p. 50) es el título con el que Beatriz Garavelli nos presenta brevemente la obra de algunos autores místicos citados por Lacan: el teólogo dominico Eckart, la beguina belga Hade-wijch d'Anvers, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. “Lacan, dice B. Garavelli, nos remite a la mística para que pensemos en esa posición subjetiva donde lo que está en juego no es el objeto *a*, el sujeto no coloca un objeto en el lugar de lo que del Otro no es posible percibir, está enfrentado a la falta en el

Otro y allí encuentra un goce Otro. Los testimonios místicos nos hablan del amor, del alma, del deseo de Dios y del goce. Su lectura desde el psicoanálisis es imprescindible para ahondar en el concepto de creación; son escritos desde el no-todo, creaciones ex-nihilo de un sujeto que ha pasado de la impotencia a la imposibilidad.”

Esta misma colaboradora, en “*Que ya solo en amar es mi ejercicio*” (C-5, p. 12), se pregunta: “¿Qué tendrá que ver lo escrito por un fraile carmelita descalzo a finales del siglo XVI, con una teoría psicoanalítica que aborda al sujeto del inconsciente en su relación significativa, dirige la cura bajo el amor de transferencia por la vía de la construcción del fantasma y plantea un fin de análisis puntualizando el momento del pase?”. Contrapone el amor en la experiencia mística con el amor de transferencia en la experiencia analítica: “El análisis desvela lo real que se esconde tras el amor, si bien el místico manifiesta explícitamente su posición de amante, ese amor que siente no le impide dar cuenta de un real de goce.” Diferencia también el goce místico del amado hacia Dios del goce de Dios schreberiano: “Schreber da testimonio de su relación con lo divino, es un testigo. En el místico, por el contrario, encontramos una implicación subjetiva.”

Sergio Larriera, en “*Una metáfora originaria de la lengua castellana*” (C-13, p. 9), se acerca igualmente a la figura de San Juan de la Cruz para extraer de su romance “*Sobre el Evangelio: In principio erat Verbum, acerca de la Santísima Trinidad*”, estos dos versos: “en un inefable nudo / que decir no se sabía”. Al respecto nos dice que constituyen una metáfora originaria de la lengua castellana y que en estos versos el escritor marca la lengua con su estilo. Con esta metáfora se produce el encuentro originario en castellano del problema lógico del Dios Uno y Trino con la palabra “nudo”. Para Larriera, el misterio trinitario desvela su lógica si lo leemos desde la estructura psicoanalítica de las tres dimensiones en las que habita el ser hablante: Imaginario, Simbólico y Real, guardando entre sí una relación de anudamiento borromeano. En este artículo, mística y lógica se anudan.

Poesía y Psicoanálisis

Palabra, amor y goce pueden bastar para establecer una buena relación entre poesía y psicoanálisis.

“*René Daumal y la poética india*” (C-15, p. 43), es el texto que nos presenta Jean Biés. R. Daumal (1908 - 1944), escritor cercano al surrealismo, amigo y confidente de Salvador Dalí, se distancia de este movimiento, derivando en un experimentalismo místico - espiritualista con sus poemas titulados “*Poseta negra*,

poesía blanca". Un artículo suyo fechado en 1938 sirve a J-A Miller para dar título a los textos reunidos por la A.M.P. en ediciones de Seuil. "*Los poderes de la palabra*" y puede considerarse una referencia implícita de J. Lacan en "*Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*", especialmente en su tercera parte consagrada a lo esencial de la teoría de la interpretación. Jean Biés, "Gran premio de la Sociedad de Poetas Franceses" en 1970, hace, en este magnífico trabajo, un recorrido exhaustivo sobre la obra de René Daumal y permite entender la hondura con que este autor se preguntó por la posibilidad de una renovación poética a través de su experiencia con el freudismo, el surrealismo y su interés por la poética hindú.

En "*Ridículas palabras reprimidas*" (C- 15, p. 40), Jorge Forbes se sirve del poema de Pessoa titulado "*Todas las cartas de amor*" como metáfora ilustrativa de lo que entiende por un análisis: lograr con las palabras para siempre reprimidas, ridículas, escribirlas en cartas de amor.

Una reflexión sobre el amor podemos encontrar en el artículo que Esther Arribas titula "*Ovidio*" (C-8, p. 18). Ovidio es citado por Lacan en el Seminario de la "*Ética*", en el capítulo sobre "*El amor cortés en anamorfosis*" en referencia a la concepción antigua del amor, la elegía como forma poética para hablar de amor y su influencia en la literatura que en el siglo XII da lugar al amor cortés. La diferencia entre la vida amorosa de los Antiguos y la nuestra, nos dice Freud, reside en que los Antiguos enfatizaban la tendencia misma, mientras que nosotros, los modernos, enfatizamos su objeto.

Graciela do Pico escribe "*Horacio en el campo lacaniano*" (C-24, p. 53). Lacan se refiere al gran poeta roma-

no en el Seminario XVII, "El reverso del psicoanálisis", en la clase llamada "El campo lacaniano", pero también lo hace, sin nombrarlo, en "Subversión del sujeto", cuando a propósito de cómo hay que entender su fórmula "el inconsciente es el discurso del Otro", dice: "de Alio in oratione, tua res agitar". A saber, en el campo del Otro se dirime tu cosa. En el campo del goce se promueve el uso del equívoco, de la homofonía, de un decir en forma lateral, en suspenso.

Susana Romano testimonia de la influencia lacaniana en su obra literaria. En "*Marcas de Lacan en la literatura*" (C-21, p. 56) nos presenta una decena de poemas propios en los que la marca lacaniana se hace legible, se detecta, ya sea como una sombra, ya sea desde la cita explícita intencional.

No podemos terminar este sucinto recorrido por la poesía en COLOFON, sin reseñar el diálogo que Claudine Foos y Beatriz Garavelli mantienen con Gonzalo Rojas, Premio Reina Sofía de Poesía 1991, Premio Nacional de Literatura de Chile 1992, "*Sobre la poesía y el amor*" (C-15, pag. 4). El tema fue elegido por el propio Gonzalo Rojas y en él se habla de oralidad y pensamiento, poeta y desconocimiento, mujer y escritura, mística y eros...

Final

Por supuesto, el recorrido que presento no es exhaustivo. Faltan autores y poemas citados. Imposible dar cuenta de las citas que, frecuentemente, sirven de encabezamiento a los artículos. Por otra parte, no resulta fácil decidir cuándo un escritor reconocido se hace poeta, en fin...

El trabajo *Aún* me permite otra cita: "Hacer el amor, tal como lo indica el nombre, es poesía". Entonces sí, hagamos como Colofón, un esfuerzo... de poesía.

NOTICIAS

Jesús Ambel

Empecemos por Comandatura. Empecemos por las noticias que orientan, comencemos por los principios. Allí, en la reunión de Bibliotecas, **Judith Miller** hizo una invitación expresa a los que encontramos en las bibliotecas del Campo freudiano un motivo para realizar un trabajo en psicoanálisis. Nos invitó a trabajar qué se entiende por efecto terapéutico en el cognitivismo y a establecer cuál sería la diferencia entre las terapias sin clínica y la nuestra. En el mes de junio del 2005 en París y, a renglón seguido, en agosto en Buenos Aires, sendos Encuentros de trabajo darán cuenta de las aportaciones de la red de bibliotecas a estos temas sin duda estratégicos en el momento actual para el porvenir del psicoanálisis. Eliminar el síntoma sin establecer previamente su función y hacer de la angustia una emoción ¿qué respuesta tienen, ahora, por nuestra parte? Se trataría de buscar y leer libros y artículos americanos traducidos en las lenguas europeas, libros y artículos que nos permitan establecer lo que Miller llama una “arqueología del cognitivismo”.

Sigamos por París, una ciudad que, desde Lacan, siempre es noticia en el Campo freudiano. Nos situamos en el mes de octubre de 2004. Entrevista de **Luis Solano** con **Jacques-Alain Miller**, inmediatamente después de las Jornadas de la Escuela de la Causa Freudiana. Publica AMP-UQBAR. Miller confirma lo anunciado al final de su intervención en las Jornadas: el *Seminario XVIII, Le sinthome*, saldrá en primavera 2005, el siguiente estará para octubre 2005. “Al mismo ritmo” saldrán otras ediciones, verán la luz otros proyectos editoriales, Miller nos invita a tener en cuenta las nuevas políticas editoriales con la obra de Lacan. Por nuestra parte, será mejor que vayamos haciendo sitio en los anaqueles de nuestras bibliotecas a los volúmenes de referencia -esos que no se prestan- a los nuevos libros de Lacan por venir. Haciendo un parangón y tal y como dice la contraportada de la edición en francés de los *Otros Escritos*, “al descifrarlo [el Seminario XVIII] sabremos mejor qué hacer con los síntomas desconocidos del mañana”. ¡Es una alegría!, ¿no es cierto?

A propósito de “libros de Lacan”, tomemos nota del trabajo realizado por **Catherine Bonningue y Michèle**

le Laboureur sobre el *Seminario* de Lacan dedicado al tema de *La angustia*. Mientras lo vamos estudiando en francés y traduciendo al castellano, estas colegas francesas han establecido un índice de referencias del Seminario: nombres propios, obras citadas y temas; obras de Freud; escritos o seminarios del propio Lacan. Se puede consultar en la página web de la Ecole.

Y puesto que estamos hablando de libros, demos cuenta del inusitado interés que ha tomado para las Bibliotecas en España la presentación de volumen *Fundamentos de psicopatología psicoanalítica*, del que son autores **José María Álvarez, Ramón Esteban y François Sauvagnant**. En un buen ejemplo de la tarea de una Biblioteca, las presentaciones se han realizado con otros profesionales de la salud mental, en sus espacios emblemáticos, en los dispositivos de atención, en un trabajo de apertura y conversación sobre la clínica psicopatológica no estandarizada ni sometida al yugo de la epidemiología.

A través de **Margarita Álvarez**, directora de la Biblioteca de Barcelona, hemos sabido del interés que está teniendo entre el público lo que denominan “Cursus de la Biblioteca”. Se trata de una actividad dirigida a profesionales, estudiantes y gente interesada en general que quiera iniciar un estudio serio y riguroso del psicoanálisis. Cada trimestre, un programa muy bien pensado es impartido por colegas de la Sede de la ciudad condal. Los alumnos pagan una cuota por la que “adquieren la condición de socios de la biblioteca”. Diferentes Grupos de Lectura o el salto a participar en las enseñanzas de la Sección Clínica de Barcelona, es el resultado práctico para algunos de los que siguen estos “Cursus”. La misma experiencia se ha seguido, por ejemplo, en las Bibliotecas de Tarragona y Granada, con idénticos efectos de transferencia.

Marita Hamann, responsable de la Biblioteca de la NEL en Lima, nos hace llegar una reseña de un programa de trabajo dedicado al estudio de la perversión. En la presentación de la iniciativa se parte de la pregunta por la relación entre la estructura clínica y la sintomatología de la época. Se trata de una serie de intervenciones pausadas que abordarán el tema elegido a partir de un trabajo de relectura (“para escribir-

lo otra vez”) del *Escrito* de Lacan, *Kant con Sade* en conversación actual con Castel, Deleuze y Zizek.

Cristina Vidigal, directora de la Biblioteca de la Sección de Minas Gerais de la EBP, nos informa de un interesante programa de actividades desarrollado a lo largo del año 2004. Un amplio equipo de colaboradores ha trabajado durante el primer trimestre “As Escritas do Amor” a partir de una afirmación seria donde las haya: “la biblioteca está abierta al amor”. Textos, películas, conversaciones... En el segundo trimestre toman un tema de actualidad al que llaman, de nuevo, de manera brillante: “Jóvenes en la Biblioteca”. Una serie de citas quincenales les permiten preparar las Jornadas de la Sección, cuya directora **Cristiana Matos** también participa en la iniciativa: presentaciones de libros, películas de Aronofsky, Bean, Peirce, Kazan, Kosminsky y Niccol, con comentarios ilustrados de colegas que han trabajado cada uno de los temas.

La Biblioteca de la NEL en Bogotá nos informa, a través de su responsable **Orlando Mejía**, de sus “Noches de Biblioteca” dedicadas efectivamente a “Las psicoterapias no analíticas en Colombia hoy”. Un trabajo preciso de **Liliana Bastidas** sobre el texto de **Agnes Aflalo** editado en Colofón 23, da cuenta del interés efectivamente estratégico del trabajo local, a pie de calle y de puesto de trabajo, sobre el cognitivismo, las psicoterapias, la salud mental, la media estadística, las terapias sin clínica y lo que Miller llamaba “los vendedores de felicidad”.

Elisabeth Carrasco, de la Biblioteca NEL de Medellín, informa acerca de un convenio que han firmado con la Biblioteca Pública de la ciudad que convierte a la biblioteca del campo freudiano en un “anexo” de especialización en psicoanálisis de la biblioteca pública. Se trata, sin duda, de una novedosa y original medida que ha sido posible por “la cercanía” de ambas bibliotecas. Editan un boletín aperiódico que se llama “Papiros” en el que editan reseñas de libros y noticias de interés en materia de psicoanálisis.

Comentar, por último, el devenir de la Biblioteca de Granada, del que nos informa su director **Javier García Orcero**. Por cuarto año consecutivo siguen impartiendo un Curso de psicoanálisis (para comenzar), en el que se propone una lectura “a la letra” de textos de Freud y por el que han pasado ya un nutrido grupo de profesionales y estudiantes interesados por el psicoanálisis. Para este curso 2004-2005 han organizado un ciclo de tertulias y conferencias sobre el tema genérico “Figuras del desasosiego moderno. Políticas del síntoma en Granada”, cuya novedad ha sido la de invitar a psiquiatras, psicólogos clínicos, trabajadores sociales y profesores de enseñanza media y universitaria a participar en debates abiertos sobre temas actuales: el goce japonés y los adolescentes, las nuevas formas de convivencia, los protocolos y la evaluación... Al igual que en otras latitudes, desde la Biblioteca se está apoyando el trabajo de lectura y comentario del Curso de Miller sobre lo real, con sendas Mesas de referencias.

BIBLIOTECAS DE LA FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE BIBLIOTECAS DEL CAMPO FREUDIANO**BIBLIOTECAS MIEMBROS****BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE BARCELONA (ELP-EEP)**

Av. Diagonal 333 3º 1ª 08037 Barcelona (España)
tel.: (34) 93 207 56 19
fax: (34) 93 459 32 54
e-mail: bcfb@ilimit.es
web: en preparaci3n
responsable: Margarita lvarez

BIBLIOTECA DE LA ESCUELA DE ORIENTACI3N LACANIANA

Av. Callao 1033 piso 5 Buenos Aires (Argentina)
tel.: (54-11) 814 45 39
fax: (54-11) 815 43 00
e-mail: biblioteca@eol.org.ar
web: www.eol.org.ar/default.asp?biblioteca/biblioteca.html
responsable: Norma Barros

BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉCOLE DE LA CAUSE FREUDIENNE

1, rue Huysmans 75006 Paris (France)
tel.: (33-1) 45 49 02 68
fax: (33 1) 42 84 29 76
e-mail: bibliecf@easynet.fr
web: www.causefreudienne.org
responsable: Richard Bonnaud

BIBLIOTHEQUE DE LA ACF-BELGIQUE (ECF/ACF)

43, rue de Gravelines 1000 Bruxelles (Belgique)
tel./fax: (332) 230 28 71
e-mail: acf.be@polyson.com
responsable: Nadine Page

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE MADRID (ELP-EEP)

Paseo del General Martínez Campos 13, 1º centro-dcha.
28010 Madrid (España)
tel.: (34) 91 448 44 23
Fax: (34) 91 593 37 31
e-mail: cdm-elp@arrakis.es
responsable: Oscar Caneda

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE BILBAO (ELP-EEP)

c/ Berasategui 1, 2ª dcha. dept. 4 y 5. 48001 Bilbao (España)
tel.: (34) 94 423 94 92
e-mail: elp_bilbao@mundivia.es
responsable: Monica Marin y Felix Rueda

BIBLIOTECA DEL CENTRO DESCARTES

Billinghurst 901, (1174) Capital Federal (Argentina)
tels.: (54-11) 4861 6152 / (54-11) 4863 7574 de 17 a 22:00h.
e-mail: descartes@interlink.com.ar
web: www.descartes.org.ar
lista Descartes: descartes@eListas.net
responsable ante la FIBCF: Alejandra Glaze
Comisi3n: Graciela do Pico (Responsable), Sofía Winitzky (por el Consejo), Ver3nica Santillán, Aníbal Izurieta y Ligia Schiavone.

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE GRANADA (ELP-EEP)

Plaza de la Trinidad 2, 1º- of. 6. 18001 Granada (España)
tel.: (34) 958 26 46 61
e-mail: elp_granada@andalucialacaniana.com
web: www.andalucialacaniana.com/bibliogranada.htm
responsable: Javier García Orcero

BIBLIOTECA FREUDIANA DE SANTA FE (EOL-SECCION DE SANTA FE)

Av. 7 jefes 4321 C.P. 3000 Santa Fe (Argentina)
fax: (54) 342 4564506
e-mail: eolsantafe@unl.edu.ar
responsable: Susana Fernández

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO - ROMA - MILANO

c/o Istituto freudiano, via dell'Archetto, 20 Roma (Italia)
tel.: (390) 06 678 67 03
fax: (390) 06 678 66 84
e-mail: lacan.bibl@flashnet.it
web: www.bibliotecalacaniana.it
responsabile: Elda Perelli, Luisa Di Masso
c/o Istituto freudiano, via Daverio, 7 Milano (Italia)
tel.: (390) 02 3652 1696
fax: (390) 02 3652 1864

e-mail: lacan.bibliomilano@virgilio.it
web: www.bibliotecalacaniana.it
responsabile: Nicoletta Bolzani, Adele Succetti

BIBLIOTECA DA EBP-RIO DE JANEIRO

rua Viúva Lacerda n 117, 22262-050 Rio de Janeiro (Brasil)
tel./fax: (021) 25 39 09 60
e-mail: veraveri@uol.com.br
responsable: Vera Avellar Ribeiro

BIBLIOTECA LSON BRAZ SENA (EBP-MINAS GERAIS)

rua Felipe dos Santos 588-Lourdes 30180-160 Belo Horizonte (Brasil)
tel.: (031) 32 92 57 76
fax: (031) 33 37 33 68
e-mail: crvidigal@hotmail.com
reponsable: Cristina Vidigal

BIBLIOTECA DA EBP-BAHIA (EBP-BAHIA)

avenida Euclides da Cunha 55, 1º andar graça 41150-120, Salvador-Bahia (Brasil)
tel.: (071) 23 590 20
fax: (24 781 41)
e-mail: ebpbahia@uol.com.br
responsable: Francisco de Moura

BIBLIOTECA DA EBP-SAO PAULO

Rua Presidente Prudente, 48 - Jardns 01408-030 - Sao Paulo SP (Brasil)
tel./fax: (011) 38 73 39 09
e-mail: ebpsp@uol.com.br
responsable: Elza Mendonça de Macedo

BIBLIOTHEQUE DE L'ACF- MASSIF CENTRAL (ECF/ACF)

11, rue Gabriel Pri 63000 Clermont Ferrand (France)
tel.: (33) 04 73 24 40
fax: (33) 04 73 19 24 41
e-mail: cottes@nat.fr
responsable: Michel Hraud

BIBLIOTECAS ADHERENTES**BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE A CORUÑA (ELP-EEP)**

Plaza de María Pita 16, 1º izda. 15001 A Coruña (España)
tel./fax: (34)981 21 33 69
e-mail: elpgalicia@mundo-r.com
responsable: Eugenia Insua

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE VIGO (ELP-EEP)

Dr. Cadaval 21, 4º of. 17. 36202 Vigo (España)
tel./fax: (34) 986 22 72 28
e-mail: elpgalicia@mundo-r.com
responsable: Luciano González

BIBLIOTECA DE LA EOL-ROSARIO

c/ Jujuy 1610. 2000 Rosario (Argentina)
tel./fax: (54 341) 440 2674
e-mail: eolrosario@arnet.com.ar
responsable: Ernesto Gangli

ASOCIACI3N CUYANA DE ESTUDIOS PSICOANALÍTICOS

Paso de los Andes 262, 1º P 5500 Mendoza (Argentina)
tel./fax: (54) 61 23 88 25
e-mail: nataliof@impsat1.com.ar
Responsable: Beatriz Fraire

BIBLIOTECA FREUDIANA DE SALTA

Los Aceres 78, Tres Cerritos 4400 Salta (Argentina)
tel./fax: (54) 87 31 20 97
e-mail: ecornejo@impsat1.com.ar
responsable: Estela Cornejo

BIBLIOTECA DR. HENOCH BRINGAS AGUIAR (EOL-C3RDOBA)

Fructoso Rivera 127 Nueva C3rdoba 5000 C3rdoba (Argentina)
tel.: (54) 051 25 66 62
fax: (54) 51 24 45 43
e-mail: eolcba@onenet.com.ar
responsable: Sonia Mankoff

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE TARRAGONA (ELP-EEP)

c/ Fortuny 23, 1º. 43001 Tarragona (España)
tel.: (34) 977 21 73 12
fax: (34) 977 23 73 18
e-mail: tgn-cdclp@tinnet.org
responsable: Gemma Ribera Urefa

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE ARAGÓN (ELP-EEP)

Canalejas 4, 4º Izqd, 50001 Zaragoza (España)
tel./fax: (34) 976 21 00 03
e-mail: elp_aragon@terra.es
responsable: Pedro Gras Castellon

BIBLIOTECA DEL ESPACIO LACANIANO DE ECUADOR

Casilla 633, Guayaquil (Ecuador)
fax: (593) 487 48 96
responsable: Ana Ricarto de Nuñez

BIBLIOTHEQUE DES FEUILLET DU COURTIL

14, chemin Mitoyen 7730 Leers Nord (Belgique)
tel.: (32) 56 48 36 36
fax: (32) 56 48 36 24
e-mail: courttil@honet.be
responsable: Bernard Seynhaeve

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE MÁLAGA (ELP-EEP)

c/ Zegri 2, 1ª plt. 6. 29015 Málaga
tel.: fax: (34) 952 60 37 29
e-mail: elp_malaga@andalucialacanianiana.com
web: www.andalucialacanianiana.com/bibliotecas/malaga.htm
responsable: Jose Antonio Naranjo

BIBLIOTECA DEL CF DE LA SEDE DE LA NEL (CUBA)

c/ 17 entre J e I Vedado
e-mail: geph@infomed.sld.cu
responsable: Yudmila Lima

BIBLIOTHEQUE DE L'ACF AQUITTANIA (ECF-ACF)

26, rue du Hà 33000 Bordeaux (France)
tel./fax: (33) 5 56 01 20 58
responsable: Camille Cambron

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE VALENCIA (ELP-EEP)

C/ San Vicente 35, 7º-13. 46001 Valencia (España)
tel.: (34) 963 94 46 28
e-mail: bibliovalencia@tiscali.es
web: www.elpcvalenciana.arrakis.es
responsable: Ricardo Rubio

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE MURCIA (ELP-EEP)

c/ González Adalial 13, 30001 Murcia (España)
fax: (34) 968 24 34 07
e-mail: psanchez@ctv.es
responsable: Antonio Maronete

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE LIMA (NEL)

Av. Del Parque Sur 724, San Borja, Lima 41, Perú
e-mail: NEL-Lima@telefonica.net.pe
WEB: www.nel-amp.com/library.htm#lima
responsable: Angela Fischer

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE MARACAIBO (NEL)

Av. 10 con calle 67, Edificio Caura, Apartamento 9-A.
4002 Maracaibo, Estado Zulia (Venezuela)
tel.: (0261) 7971675
e-mail: maracaibo@cantv.net
responsables: Hector Urdaneta y María Virginia Zamora

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE BOGOTÁ NEL (Colombia)

Dirección Postal: Carrera 11 B # 99-54. Of. 602
tel.: (57-1) 611 35 11
fax: (57-1) 611 20 02
e-mail: biblionelbog@colnodod.apc.org
web: www.nel-amp.com/library.htm#bogota
Responsable: Isabel Cristina Medina

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE GUAYAQUIL NEL (Ecuador)

Costanera 2da. # 108 entre Higuera y Ilanes Tl.(593-4) 2385750
e-mail: sperelena@hotmail.com
web: www.nel-amp.com/library.htm#guayaquil
responsable: Elena Sper

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE MIAMI NEL (EE.UU.)

4343 West Flagler Street, 3er piso, Suite 352
Miami, Florida 33126
U.S.A.
Tel 305-461-0999
Fx 305-461-0999
e-mail: nelflorida@aol.com
responsable: Liliana Macotinsky-Kruszel

BIBLIOTECA DE LA NEL EN CARACAS (Venezuela)

Calle El Poniente, Qta. Betty. Prados del Este, Caracas, Venezuela
e-mail: bab@cantv.net www.nel-amp.com/library.htm#caracas
responsable: Betty Abadi

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO DE MEDELLÍN

Calle 49 B, 64-B-112, oficina 2001, Edificio Rectángulo.
Medellín, Colombia
e-mail: nelmedellin@epm.net.co
responsable: Juan Fernando Pérez

BIBLIOTECA DEL CAMPO FREUDIANO EN NUEVA YORK (EE.UU)

Dirección Postal:
New York Freud Lacan Study Group
260 West End Ave, Suite 1B
New York, NY 10023 (USA)
Dirección de la biblioteca:
Maison Francaise
Columbia University
Buell Hall
Broadway and 116th St.
New York, NY (USA)
e-mail: nyflsg@pilot.cpmc.columbia.edu
Responsable: María Cristina Aguirre

BIBLIOTECAS EN DESARROLLO

San Petesburgo (Rusia): ephemeral@mail.ru
Kiev (Ucrania): greben19@mail.ru
Donetsk (Ucrania): mm_glaz@mail.ru
Esteli (Nicaragua): milab@wanadoo.fr
Sofia (Bulgaria): def@omega.bg
Erevan (Armenia): kayd@armico.com
Cracovia (Polonia): gobarbe@club-internet.fr
Varsovia (Polonia): judithm@easynet.fr
Moscu (Rusia): judithm@easynet.fr
Delegación de la EBP Espíritu Santo: ebpes.vix@zaz.com.br - Alameda
Mary Ubirajara, 40/501. Praia do Canto - Vitoria - ES. Tania Regina An-
chite Martins.
Delegación de la EBP Paraná: ebppr@mais.sul.com.br
Delegación de la EBP Pernambuco: h.fonte@elogica.com.br
Delegación de la EBP Paraíba: cris_maia@uol.com.br - Maria Cristina
Maia
Delegación de la EBP Geral Centro oeste: carlosgenaro@uol.com.br
Delegación de la EBP Geral Natal: jeunon@summer.com.br
Delegación Geral Maranhao: thais@elo.com.br

BIBLIOTECAS EN CONSTRUCCIÓN

Delegación San Miguel, (Provincia de Buenos Aires)
(Biblioteca Pública en Comodato en Municipalidad de San Miguel).
Inés Ramírez
inesramirez@elsitio.net
C.I.D. Bariloche
Azucena Zanon
zanon@bariloche.com.ar
Biblioteca del IOM Delegación Santiago del Estero
Mónica Asfora
armoni@hubnerasf.com
Biblioteca Austral de Psicoanálisis - Instituto Oscar Masotta Delegación
Río Gallegos
En comodato en la Biblioteca Malvina Perazo de la Universidad Nacional
de la Patagonia Austral.
Mariana Filippo
bapriogallegos@ciudad.com.ar
Biblioteca del Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Guatemala
Patricia Quevedo
cupro@terra.com.gt
publicacionesgepg@yahoo.com
Biblioteca en formación del IOM, del CID - Junín
Román Guibelalde, Nora Piotte
romanguibelalde@hotmail.com
npiotte@arnet.com.ar
IOM (CID Neuquen)
Antonio Amengual
amengualantonio@hotmail.com
lilanto@hotmail.com
Biblioteca Popular de Paraná, Instituto Oscar Masotta - Paraná, Entre Ríos
Buenos Aires 256
3100. Paraná. Entre Ríos
Argentina
Francisco Uranga
uranga1945@mixmail.com
Biblioteca CID - La Plata
Cecilia Fasano, Leticia García
lagofasano@arnet.com.ar
donnagar@islp.com.ar
Delegación IOM - 9 de Julio
Patricia Berra

ÍNDICE

3 *Judith Miller*, Editorial

5 *Jesús Ambel*, Presentación

LA ORIENTACIÓN LACANIANA

7 *Jacques-Alain Miller*, Un esfuerzo de poesía

13 *Antonio Di Ciaccia*, Psicoanálisis y poesía

21 *Jorge Alemán y Sergio Larriera*, La vecindad de psicoanálisis y poesía

25 *Máximo Recalcati*, El trauma de la poesía

ARTÍCULO DE FONDO

31 *Jacques Lacan*, El Seminario. Hacia un significante nuevo

ENSEÑANZAS DE MALLARMÉ

41 *Jo Attie*, Mallarmé, el Libro

48 *Jean-Claude Milner*, Las constelaciones reveladoras

52 *Juan Carlos Rodríguez*, Lo que fue yo. ¿Mallarmé y Heidegger? o ¿Mallarmé, Freud y Marx?

CANTO A LO RADICALMENTE OTRO

56 *Amalia Rodríguez Monroy*, Traducir el goce: la palabra y la letra en Emily Dickinson

63 *Magda Bosch*, Apuntes sobre la letra poética

64 *Esther Xargai*, Hibridación de lenguajes

66 *María Navarro*, Saber hacer de los poetas

LECTURAS CRÍTICAS

69 *Romilgo Rego do Barros*, Comentario sobre “El conferenciante y la cucaracha” de Celso Rennó Lima

69 *Beatriz Gez*, Destape masottiano en las artes visuales

72 *Victoriano Alcantud*, El inconsciente estético de Jacques Rancière

74 *Elena Catania, Viviana Adatto*, Presentación de “Fundamentos de psicopatología psicoanalítica”

75 *Graciela Brodsky*, Si esto fuera un pase... notas de lectura en la Biblioteca de la EOL

77 *Santiago González*, Poesía en Colofon

80 NOTICIAS

82 BIBLIOTECAS DE LA FIBCF