

Lacan y los Escritores: hablan los analistas

SILVINA MOLINA-CARLOS ROSSI

INÉS DESUK

Inés Desuk: Buenas noches. Bienvenidos a un segundo encuentro de nuestro ciclo *Lacan y los Escritores*. Hoy les toca el turno a los psicoanalistas. Hoy hablan los analistas. Y para esto tenemos dos invitados. Por un lado, hemos convocado a Carlos Rossi, practicante del psicoanálisis en la ciudad de Buenos Aires, miembro de la EOL (Escuela de la Orientación Lacaniana) y de la AMP (Asociación Mundial de Psicoanálisis), docente del IOM2 (Instituto Oscar Masotta), quien gustosamente aceptó nuestra invitación para hablarnos de la relación de Lacan con James Joyce. Y, por otro lado, hemos invitado a Silvina Molina, practicante del psicoanálisis en la ciudad de La Plata, asociada a la EOL –Sección La Plata–, y colaboradora docente de la Cátedra Libre Jacques Lacan, quien nos hablará de Lacan con Samuel Beckett.

Voy a pasarle la palabra, en primer lugar, a Carlos Rossi.

Carlos Rossi: Bueno, en primer lugar, quiero agradecerles la invitación. Es un gusto para mí compartir la mesa tanto con Inés, con Silvina como con ustedes.

Elegí, para hoy, el tema “Desabonado del inconsciente”. Mi idea es hacer una presentación en torno a la relación de Lacan con Joyce, de acuerdo a una serie de puntos que me gustaría que luego pudiésemos conversar. Primero que nada les cuento que me interesó este tema ya que lo elegí como el punto central de mi tesis de Maestría en la UNSAM. Es una de las vías por la cuales se puede llegar desde Lacan a Joyce. Les cuento que dediqué prácticamente los últimos diez años a recopilar libros y referencias a la obra de Joyce.

Quiero partir de un primer punto que me parece esencial y es que hay una infinidad de títulos que trabajan lo que se llama psicoanálisis aplicado a la literatura, orientados un poco en la lectura que Freud hiciera de ciertos escritores. Esto mismo se debe a que Freud leyó a Schreber como un texto. Pero la literatura es sumamente crítica en este punto, tuvo una especie de matrimonio con el psicoanálisis, hasta los años ochenta, momento en el que entiendo se divorció del psicoanálisis de manera contradictoria.

Recuerdo un texto que hablaba sobre “La intrusa”, de Borges. La lectura era edípica, y resultando, como es obvio, que fuera la madre de Borges quien le dictara el final. Parece que la madre no soportaba sus cuentos de orilleros, y esperaba que volviera a sus cuentos más puristas, más filosóficos. Entonces, supuestamente, le dicta esa supuesta resolución edípica. Esto mismo ocurre en muchísimos libros de psicoanálisis aplicado a la literatura. Por ejemplo, el libro titulado *Psicoanálisis del conde de Lautremont* de Pichón Riviere, donde se lee en clave edípica “Los cantos de Maldoror”.

Exactamente esa es la crítica que se hace en *El Antiedipo* al psicoanálisis, y es ese el punto que hace que Lacan se interese por la obra de Joyce, justamente buscando una lectura que vaya más allá del reduccionismo edípico.

Quiero entonces plantear que, en el caso de Lacan con Joyce, no se trata de psicoanálisis aplicado a la literatura sino de su reverso, se trata de la aplicación de la literatura al psicoanálisis. Que la literatura oriente al Psicoanálisis.

Habría que pensar el por qué de esa desorientación y contextualizarla un poco. Pensemos en los años 70, en Francia, son los años post-estructuralistas. Lacan está pensando que no conviene plantear el Edipo para todos sino buscar el rasgo singular, y para ello se apoya en textos como, por ejemplo, “El Mallarmé” de J.P. Richard de Michel Foucault. Es un texto central para entender este tipo de lectura. Allí Foucault nos da a entender, a contrapelo del sentido común que piensa que el autor hace la obra, (lo que conduce a buscar detalles de la vida del autor) que en realidad es la obra la que hace al autor. Tomando a Roland Barthes, el deseo de escribir una novela es la novela, antes no es nada. Desde esta perspectiva es interesante ver qué hace Lacan con Joyce. Lacan lee, en la obra de Joyce, al autor en el sentido foucaultiano. Mi lectura es, entonces, que poco importan los accidentes de la vida de Joyce, poco importa la pregunta sobre si Joyce estaba loco o no, lo que importa, en todo caso, es si estaba loco ese autor que la obra produjo.

Ahora bien, la obra de Joyce es bastante amplia. Por ejemplo se puede comenzar desde el *Retrato del artista*, un primer borrador que hace Joyce en la escuela, a los 18 años, en el que ya se nombra a sí mismo como el artista del siglo. El nombre del artista está ya a los 18 años, y allí Joyce está luchando contra los jesuitas, preguntándose qué va a ser él en el futuro y demás. El *Retrato del artista* tiene varias reescrituras. Digamos que Joyce es un re-escritor. La primera es *Stephen el héroe*, que es un texto muy entendible, en el que ya aparece ese Stephen Dedalus, personaje que se repetirá en toda su obra.

Una nueva reescritura es *El retrato de un artista adolescente*, que conocemos todos, en el cual Lacan encuentra la clave de lectura más interesante. Pero después viene una etapa distinta en la escritura de Joyce y se corresponde con los treinta y siete años continuados de escritura que abarcaron el período en el que escribió *Ulises*, el *Finnegans Wake*, y los primeros albores de una tercer obra, que él imaginaba en relación a estas dos, que se llamaba *Paraíso*. Todo esto lo pueden leer en un texto maravilloso escrito por un platense, *El Finnegans Wake por dentro* de Mario Teruggi, muy recomendable para entender la lógica del *Finnegans Wake*.

Hay una diferencia esencial entre el *Finnegans Wake* y *Ulises*, y es que *Ulises* es la quintaesencia de la literatura. Joyce se sentó a escribir la biblia de la literatura. ¿Por qué digo esto? Lo digo porque está dividido en capítulos, cada uno de los cuales tiene un estilo literario distinto. O sea que es una ironía joyceana mostrarle al mundo que él puede escribir un capítulo romántico, un capítulo policial, un capítulo con monólogo interior, otro capítulo como si fuera un folletín o el diario de la época. Abarcó todos los estilos literarios en ese libro. Todos los 16 de junio es el día del *Ulises*. *Ulises* es lo que pasó el 16 de junio de 1904. Es un día, o sea que escribe en 500 páginas lo que pasó en un día. Pero Joyce da un paso más, se pone a escribir *Finnegans Wake*, trabajo que le lleva catorce años continuados. Hago hincapié en mostrar que son diecisiete años más catorce, ya que si planteamos que desde *El retrato* hasta *Finnegans Wake*, que tiene como rasgo esencial ser intraducible, del principio al fin se puede decir que hay un proceso de purificación de la lengua por evacuación del sentido. Eso que Lacan plantea que tiene que ser el objetivo de la interpretación, en tanto esta tiene que ir del sentido al fuera de sentido. Esto mismo se da paulatinamente en toda la obra de Joyce, y es lo que lee Lacan.

Lacan lee que en *El retrato* hay personajes con los que nos podemos identificar, pero a medida que avanza la escritura joyceana se nos hace cada vez más refractaria a la identificación, al punto tal que Derrida dirá que *Finnegans Wake* es un mar enardecido que empuja fuera a quien quiera ingresar. No puede explicarse el argumento, no se puede decir de qué trata. Hay una gallina que picotea en el gallinero entre el estiércol y rescata un mensaje, eso es todo lo que podría decirles. Luego, los intentos de traducción *Finnegans Wake* que, entre paréntesis, era uno de los textos de cacería de John Lennon, se encuentran con un problema en tanto está escrito y construido en el ensamblado de más de sesenta lenguas distintas, además de distintos dialectos. Dando un ejemplo, podemos pensar que es como si un cordobés, con su tonada cordobesa, hablara alemán al revés, al “vesre”. Entonces, el traductor, frente a eso, no entiende qué está queriendo decir. ¿Se trata de falta de humildad por parte de Joyce? No, es una intencionalidad de Joyce, una intencionalidad de tratarse con las lenguas porque su misión es poner a dormir la lengua inglesa. Destruir la lengua inglesa. Es interesante recordar que los ingleses son los amos, que sometieron a los irlandeses, y que Joyce va a luchar contra el amo inglés. Y su lucha consiste en vaciar la lengua inglesa hasta que quede reducida a nada. Eso es pulverizar la lengua del amo. Al respecto vamos a ver que hay un paralelismo con Lacan, entre la segunda enseñanza y lo que hizo Joyce con la lengua.

¿A qué llamamos desabonado del inconsciente? Se llama desabonado del inconsciente a un texto que no llama a la identificación. Cuando un texto está escrito en claves inconscientes permite la identificación pero, fuera del inconsciente, no hay identificación posible, o sea, ya no tiene ningún sentido.

Entonces, si tomamos el seminario 23 vemos que dice que el síntoma, –y aquí seguimos a Miller, en tanto si hablamos de sín-

toma estamos hablando de *sinthome*— anula al símbolo. Es una frase enigmática y confusa, que cuesta entender, y que hay que leer en clave joyceana. La construcción entera de la obra de Joyce anula toda posibilidad de simbología. Por eso, para la psiquiatría clásica, Joyce es un esquizofrénico. Joyce tuvo dos entrevistas con Jung. Y hay un escrito de Jung sobre *Ulises* en el que sugiere que se trata del texto de un esquizofrénico.

Otro punto a tener en cuenta es que, de la lectura lacaniana de Joyce, se desprende un intento de lo que Lacan llama la construcción del nombre propio, o sea que si ya no estamos en aquel para-todos del Edipo, lo que tenemos que apuntar es a un rasgo de singularidad. Cómo cada uno se las arregla con el problema. En el seminario de Jacques Alain Miller, llamado “Piezas Sueltas” (2013), hay una frase, que para mí es muy importante, y que dice “[...] solo los brutos piensan neurosis a la derecha, psicosis a la izquierda, quiero ver una sola cabeza” (2013: 132). Estamos muy acostumbrados a pensar en términos de neurosis, psicosis, perversión, desencadenamiento, todos conceptos de la primera enseñanza. Con el cuidado de no descartar esto, debemos preguntarnos por qué Miller piensa que somos unos brutos. Mi respuesta es que está leyendo al pie de la letra el seminario 23, tratando de ver cómo uno, que no contó con el Nombre del Padre, supo arreglárselas. Lacan dice que Joyce que tenía un padre carente, que no le enseñó lo que le tendría que haber enseñado, pero ¡atención! pensemos que es como el padre de cualquiera de nosotros, no es el padre de Schreber. Entonces, lo que a Lacan le interesa es leer cómo hizo Joyce para arreglárselas y dar con la construcción del nombre propio. Eso es una indicación clínica del seminario 23, indicación clínica que apunta a ver cómo se las arregló cada sujeto, a qué solución singular recurrió para llegar hasta acá, y cómo hacemos para ayudarlo a encontrar su propia solución. O sea, es

de brutos hacer esa división neurosis-psicosis porque partiendo del seminario 23, el modelo ya no es la neurosis, sino la psicosis. Por eso la pregunta lacaniana no es si Joyce es un psicótico, sino si Joyce estaba loco. Y lo plantea así porque está pensando en términos de debilidad mental y locura y no en neurosis, psicosis y perversión, en tanto esta tripartición implica una lectura edípica.

Entonces, resulta muy importante saber cómo Joyce construyó su nombre propio, porque ese fue el modo en que se anudó. Decíamos al comienzo que podemos rescatar del primer texto de Joyce, a sus dieciocho años, el hecho de que es “el artista del siglo” y esto nos permite pensar en que la construcción del nombre propio estaba de entrada. Y así encontramos la respuesta a la pregunta de si al *sinthome* se arriba o está de arranque.

Podemos decir que está desde un comienzo en algún tipo de anudamiento, pero que, por algún motivo, él necesitó trabajar, y tejer con letras, treinta y cuatro años. Necesitó construir algo que Lacan va a llamar Ego. Reparar algo de la falla de su nudo en lo que él llamó un *Work in Progress*. *Finnegans Wake* fue conocido como *Work in Progress* porque fue entregado por fascículos, mostrando que fue un *Work*, un trabajo permanente sobre el lenguaje. Pero, ¿qué le dice Jung cuando lo recibe? Recordemos que Joyce lo va a ver a Jung porque tiene una hija esquizofrénica, Lucía, con la que no sabe qué hacer. La única idea que se le ocurre a Joyce es regalarle lapiceras especiales para que Lucía genere caligrafías nuevas, y Lucía, desde que se desencadenó hasta que se murió, estuvo internada en clínicas psiquiátricas y nunca se estabilizó. Se supone que hay un diálogo, que Ricardo Piglia cita en *Los sujetos Trágicos* (2003), entre Joyce y Jung, se los leo:

“¿Nota Dr. Jung cómo mi hija parece estar sumergida en las mismas aguas turbulentas que yo?”

-Sí, le contestó Jung, pero donde usted nada ella se ahoga”.

Jung sabía de psicosis, y por eso detectó que Joyce era capaz de flotar sobre el mar del lenguaje pero que su hija no. Ese flotar es el trabajo que Joyce hace sobre la escritura.

Pensemos que en *Finnegans Wake* hay personajes que aparecen y desaparecen, personajes que cambian de sexo, con voz masculina y femenina alternada. Y así como Lacan vuelve a la ortografía antigua para escribir *sinthome*, Joyce escribe para que sea leído en voz alta. Escribe como se escribía hace cuatrocientos años cuando leían solo los eruditos. Si escribe para que se lea en voz alta es para que resuene el lenguaje. La construcción entera del texto tiene que ver con eso, con un lenguaje que le resuene a todo el mundo. Y que resuene en distintas lenguas.

¿Qué propone Lacan? Lacan propone tres conceptos de la lectura de la obra de Joyce. El primero es el *sinthome*, el segundo es el concepto de *escabel*, que rescató Jaques Alain Miller en su conferencia de presentación al próximo congreso de la AMP en Brasil, y el tercero es el concepto de Ego. Sobre el concepto de *sinthome*, más o menos todos tenemos una idea, reúne algunas de las conceptualizaciones que conocemos sobre el síntoma, sobre el fantasma y sobre la pulsión. Sobre el *escabel*, que Lacan trabaja en la conferencia “Joyce el síntoma” –en la versión 2– (2012: 591), podemos decir que es un banquito pequeño que se utiliza para alcanzar las alacenas, aunque nosotros no usamos esa palabra. Es un suplemento. La clave de Lacan, en relación al *escabel*, es leer qué hizo, qué construyó cada sujeto, para presentarse ante el otro. Miller plantea, en esta conferencia que les recordé, que el *sinthome* refiere a lo más opaco del goce del síntoma, a lo que uno obtiene de un análisis pero como opaco, que no le puede contar a nadie, mientras que el *escabel* refiere a cómo uno se pone guapo, lindo, ante los demás.

Joyce tuvo, en su vida, períodos en los cuales su alcoholismo lo destruyó y algunos períodos de dandismo, con su galera, su bigote finito tal como se lo ve retratado en decenas de fotos. Es interesante ese contrapunto entre *sinthome* y *escabel* porque, como dice Miller, respecto a los testimonios de pase, allí se ve la forma de hacer un *escabel* con lo opaco del *sinthome*. Al final del análisis lo que uno obtiene es un enjambre de S1 sueltos. Si le solicitamos a quienes finalizaron su análisis, que cuenten a la comunidad cómo fue ese trayecto, van a tener que hacer un esfuerzo para restituirle sentido a ese recorrido. Nadie viene a contar S1 sueltos. El pase, entonces, refiere al *escabel* con el que uno se presenta. El aplauso, dice Miller, cierra el testimonio del pase, significa que algo se transmitió allí, pero es imposible transmitir el *Finnegans Wake*.

Haciendo una reconstrucción diremos que hubo un momento del análisis que tuvo que ver con el sentido, todo un momento de purificación de la lengua por evacuación del sentido, apuntando siempre a lo real, al fuera de sentido, y un tercer momento, que es selectivo de cada uno, de presentarse ante el pase, y convencer al otro con la lógica, de que uno terminó el análisis. Respecto a la pregunta que Jacques Aubert le hace a Lacan, sobre si Joyce estaba loco, se basa en un trípode. Primero las epifanías, las pueden leer en un texto que se llama *Escritos Breves* (2012). Ahí se reúnen epifanías que estaban dispersas en la obra de Joyce. Joyce gustaba de estar en distintas ciudades y en las diferentes estaciones de trenes se sentaba a escuchar frases en distintas lenguas, y si bien manejaba algunas lenguas, lo que anotaba era lo que le resonaba de esas frases en distintos idiomas. Eso lo volcaba a un cuaderno y lo consideraba una epifanía en tanto se le imponía la frase. Entonces, el primer contrapunto que hace Lacan es entre esas epifanías y la idea de palabra impuesta de la psicosis. Y se pregunta hasta dónde no ha sido el modo que tuvo de arreglárselas con un

fenómeno primario como es el que se le imponga la lengua. Pero si la clínica está pensada desde la psicosis, y no desde la neurosis, Lacan lo que dice es que la interpretación debe tener algo de ese efecto de epifanía que irrumpe, y resuena, en el cuerpo. Los otros dos puntos, sobre los que Lacan se pregunta, están en una frase que encuentran en el retrato de un artista adolescente: “Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza” (Joyce, 1973: 263). Allí Lacan cuestiona si, en momento, no sería un momento de redención, cercano a la posición de Schreber, o un momento que daría cuenta de un fenómeno elemental en el cual el sujeto debe recrear todo el mundo. Y, por último, la famosa cuestión del cuerpo en la escena de la paliza, que es un dato biográfico, que también se encuentra en *El retrato del artista adolescente* (1973: 83-85), y es el efecto que produjo la paliza en el texto. La paliza no produce en el personaje ninguna bronca, lo que le produce es la sensación de asco y la sensación de que su cuerpo se deshizo como una cáscara. Esto le hace pensar a Lacan en el cuerpo de Joyce, en qué tipo de cuerpo construyó. Hay que pensar que, por ejemplo, *Ulises* está enteramente armado como un cuerpo, cada capítulo está armado como un cuerpo, de manera tal que la lectura en voz alta del capítulo X, permite escuchar el latido, la lectura late. La escritura sobre el capítulo de la respiración inhala. Consiguió enhebrar las palabras para que resuenen respirando, construyó diecisiete años cada capítulo, cada órgano.

Ahora bien, si necesitó construir cada capítulo para que respaldara la construcción del cuerpo es porque el cuerpo no es como pensábamos, la imagen del estadio del espejo o el cuerpo escudo de armas simbólico de “Función y campo...”, sino que es un cuerpo que no se es, más bien, se tiene. Que para cada uno de nosotros cabe la epopeya de construir el cuerpo que se tiene.

Joyce necesitó hacerlo resonar para sostenerlo. Vemos que suena como el cuerpo de un psicótico y hay que tener en cuenta que la indicación clínica del seminario 23 es verificar cómo cada uno pudo construir eso. Por eso la histérica va a dar cuenta del cuerpo cuando le duela algo y el obsesivo cuando Dios quiera. No soporta que el cuerpo no se controle con la mente.

Entonces ahí tenemos otro punto de la lectura que hace Lacan sobre Joyce y es la construcción del cuerpo. Hay un artículo de José Ioskyn, “Las Memorias de un neurópata: Tratado sobre el cuerpo” que pueden leer en la *Revista Consecuencias* 2 (2008), muy interesante, sobre el proceso de Schreber, sobre dibujarse un cuerpo. Es interesante esa relación entre dibujo y escritura, en tanto la escritura es un dibujo. Dibujar el cuerpo es una forma de escribirlo, como tatuarse. La relación que hay que pensar es entre escritura, dibujo, y *ego*, ver cómo ha ido Joyce dibujando su *ego*. Veamos que los personajes en *Ulises*, y en *Finnegans Wake*, tienen un dibujo cada uno al costado de la página.

Miller escribe una ecuación que es la de Joyce sobre Freud, y nos dice que Lacan, en los años 70, suelta la mano de Freud y toma la de Joyce. Entiendo que lo que quiere decir Miller, es que hay que soltar la mano del padre, soltar la mano de la idea de que el padre va a venir a salvarnos. O sea que Lacan, en su segunda enseñanza, lo que busca hacer con Freud es lo mismo que hizo Joyce con la literatura. Desconstruir los amores de Freud con el padre. Un empuje a ir más allá del Edipo, más allá del sentido.

Al respecto se dice que *Finnegans Wake* es la pieza suelta de la literatura en tanto es un inclasificable. El seminario 23 es el *Finnegans Wake* del psicoanálisis, y si pretendemos leerlo hay que seguir ciertas claves. Por ejemplo, pensemos el concepto de *parlêtre* que, según repetimos, viene a reemplazar al de inconsciente. En “Joyce el Síntoma” (2012: 592), Lacan dice que *parlêtre* viene,

en realidad, a reemplazar al inconsciente y no al sujeto. Dice dos cosas distintas y construye un neologismo que es L.O.M, que es la forma joyceana de llamar al sujeto en el Seminario 23.

Es la respuesta lacaniana al anti-Edipo.

Muchas gracias.

Inés Desuk: Ahora le pasamos la palabra a Silvina Molina:

Silvina Molina: Buenas noches. Podría titular mi trabajo, *Lacan y Beckett: Los últimos vanguardistas*. Quisiera leer, a título de epilogo el siguiente texto:

Pero nunca más circularan sin pausa aquellos que se paran de cuando en cuando sin dejar por eso de buscar con los ojos. A la hora pues del comienzo impensable con el fin todos erraban sin reposo ni tregua incluidos los niños de pecho... (Samuel Beckett, "El despoblador")

Una contra-literatura

En esta oportunidad quisiera escribir alrededor de una ocurrencia que tuve. La idea fue la siguiente: Lacan y Beckett dándose la mano, como en un relato dantesco, para recorrer un camino.

Me gustaría que se imaginen a Lacan leyendo algún libro de Beckett, a Lacan escribiendo entre líneas su nombre a lo largo de su enseñanza, y viceversa ¿por qué no?

La pregunta que surge es: ¿por qué tomar a este escritor si Lacan no lo nombra en toda su enseñanza? ¿O sí?

Así comenzó mi búsqueda –por la obra de Lacan– hasta que encontré un lugar en donde, no solamente lo nombra sino que

le agradece por haber “salvado el honor de la literatura”, esto lo pueden encontrar en la página 20 de “Lituratierra”, texto publicado en los *Otros Escritos* (2012).

Voy a comenzar con una pequeña reseña biográfica del mismo para aquellos que –tal vez– no conozcan a este escritor.

Samuel Barclay Beckett nació el 13 de abril de 1906, en Foxrock, al sur de Dublín, un viernes santo en el seno de una familia protestante. Samuel se convertirá en un destacado dramaturgo, novelista, crítico y poeta representante del experimentalismo literario del siglo XX. Pasando a ser una de las figuras claves en lo que se dio en llamar el teatro del absurdo.

Sintetizando, su obra está compuesta por nueve novelas, treinta y dos obras de teatro, numerosos poemas, prosas breves, y varios ensayos. Le otorgaron el Premio Nobel de Literatura en el año 1969.

Podría decir que en sus producciones se puede apreciar un lenguaje simple, rítmico, realista, y predominantemente visual. Plagado de ironías. Con personajes esquemáticos y aislados. Cabe aclarar que esto se presenta con diferentes matices a lo largo de su obra.

En los textos de Samuel no hay referencias ni al tiempo ni al espacio –tal como solemos comprenderlos–, y si los hay se reducen a lo mínimo. Esto lo podemos apreciar en el epígrafe escogido, que corresponde a un relato que transcurre en el interior de un cilindro, del cual no sabemos si está en París, en Dublín, o en un basurero, así como tampoco podemos precisar con exactitud el tiempo. Vuelvo a citar: “A la hora pues del comienzo impensable con el fin todos erraban sin reposo ni tregua incluidos los niños de pecho” (2010: 203).

En principio, quisiera acentuar ese “todos erraban”, porque como sabemos ese término errar va muy bien con el psicoanálisis.

Como dice J.-A. Miller en su Seminario *Piezas Sueltas*: “El yerro es la gloria de la última enseñanza de Lacan” (Miller, 2013: 55).

Ese “todos erraban sin reposo ni tregua”, me parece que deja traslucir de un modo claro la falta de esperanza por parte de Beckett acerca de la existencia de alguna salida posible del yerro, en este relato se trata de la existencia de una posible salida del cilindro, que siguiendo la propuesta de Leonardo Gorostiza, podríamos pensarlo como la “cárcel del lenguaje”. Esto lo pueden encontrar en un breve escrito titulado “A cada uno su despoblador” (2009).

Debo confesar que Beckett me intimida. Leí en algún lugar que algo similar les sucede a los traductores. Me parece que sus textos, al igual que el último libro de Joyce, tienen esa propiedad de ser intraducibles. Debido a que se trata de escritos que tienen en cuenta el relieve sonoro de la palabra y no tanto su significado. Con lo cual, a la hora de traducirlos habrá una parte que será permeable a la traducción y otra que no podrá ser traducida nunca.

Beckett escribió algunos textos en inglés pero prefirió la lengua francesa, argumentando que esta le permitía despojarse de ciertos vicios estilísticos. Era traductor de otros escritores y de sus propios escritos. Y sin embargo, desde el comienzo, hubo textos que se negó a traducir, no estaba dispuesto a perder lo más importante —decía—.

Teniendo en cuenta esta propiedad de su escritura, intentaré transmitir, lo que es para mí, algo que podría llamar “una experiencia beckettiana”. Se trata de una experiencia de traducción y de su fracaso. Con esto quiero decir que no voy a realizar ni un análisis de su obra, ni mucho menos de su vida.

Propongo, entonces, que nos sumerjamos en su mundo verbal sin esperar que este artista nos dé alguna clave para el progreso de nuestra práctica.

A este fin tomaré uno de sus últimos escritos –*Worstward Ho*–, considerándolo como si fuera una caja de resonancia, que nos permita amplificar o modular algún sonido de lo dicho por Lacan –especialmente– en su Seminario XXIV.

Así como solemos decir que a la enseñanza de Lacan se la podría dividir en tres momentos, podríamos ordenar del mismo modo la obra de Beckett. E incluso, como lo habrán notado, por lo que dije anteriormente, podríamos hacer coincidir el último Beckett con el ultimísimo Lacan.

Resalto algunos detalles, ambos hacia el final de sus obras se volvieron más crípticos y más breves. Ambos comenzaron a adoptar estrategias más palpables, para tornar visibles las opacidades, y nos introdujeron en un vaivén de afirmaciones y de negaciones que no se resuelven, que no se superan, y de las cuales no hay salida.

Veamos lo que dice Lacan en la clase 2 de su Seminario XXIV, respecto del futuro de la ciencia, del psicoanálisis, de la filosofía y de la religión. Lo cito, “No hay progreso. El hombre gira en redondo” (Inédito).

Podemos leer en este Seminario a un Lacan exhausto y falto de esperanza.

Tanto Beckett como Lacan se encontraron con un imposible de decir, de leer, de escribir, de traducir, de soportar, pero tenemos que resaltar que fue lo que hicieron hasta el final de sus días. Hay una frase de Beckett, que se hizo bastante famosa, que refleja este punto.

En *Worstward Ho* Beckett escribe: “Intenta. Fracasa. No importa. Intenta de nuevo. Fracasa. Fracasa mejor” (2012: 65).

Entonces, tenemos por un lado a un Lacan negando la posibilidad del progreso y por el otro a un Beckett que afirma: hay fracaso y distintos modos de fracasar. Incluso llega a decir que para

él, “ser artista es fracasar como nadie más se atreve a fracasar...” (Ellmann, 2010: 162).

Me gustó esta frase para articularla con aquello que nos insinúa Lacan cuando focaliza en el saber hacer del artista. ¿Podríamos considerar la obra de Samuel Beckett como un apólogo que nos introduce en esta idea de Lacan acerca de lo que sabe hacer un artista?

Cada vez que leí acerca del asunto del artista en Lacan me pregunté: ¿A qué artista estará haciendo referencia? ¿Qué es para Lacan un artista? En esta oportunidad me gustaría que se imaginen que Lacan y Beckett comparten la idea de que un artista es aquel que nos enseña una buena manera de fracasar, un fracaso mejor.

Ahora bien, ¿qué nos sugiere ese fracaso mejor? ¿Cuáles serían sus medios? Mi hipótesis es que ambos podrían estar de acuerdo en pensar a la poesía como el camino, el medio y el fin.

La escritura poética ¿Un buen uso de la estafa?

Mi encuentro con Beckett sucedió por la vía de su escritura. Descubrí su literatura de la despalabra hace aproximadamente 8 años, al asistir a una charla sobre su poética. Fue de la mano de Laura Cerrato¹ como ingresé a su literatura escavatoria, literatura que da la impresión de ser una batalla contra el lenguaje y de una búsqueda incansable del fin de la historia.

Cerrato, en aquella oportunidad, habló de los experimentos que hacía Beckett con el lenguaje mostrando como este escribía y tachaba hasta dejar, de lo escrito, solo su esqueleto. Por este motivo produjo una prosa austera pero muy disciplinada, que sazonó con su humor corrosivo.

¹ Ensayista, investigadora y autora de *Génesis de la poética de Samuel Beckett* (FCE, 1999) y *Samuel Beckett, el primer siglo* (Colihue, 2007).

En este punto me pregunto: ¿acaso no es esto lo que se espera de un análisis llevado hasta su fin? ¿Acaso los testimonios de pase no nos enseñan cómo cada AE llegó a su esqueleto, cómo cada uno escribió un poema austero? Tal vez, algunos sí.

Worstward Ho podría incluirse dentro de los llamados textos inclasificables, que lo podemos encontrar traducido al español bajo el título “Rumbo a lo peor” (2001).

En este podemos apreciar el avance dificultoso de la creación poética en la que falla el verso, y en el que hay reiterados intentos de hacerlo fallar mejor. El lenguaje prosigue dubitativo bajo el lema anagramático y paradójico del “ningún modo adelante” (2012: 65).

Lacan, en su clase “La estafa psicoanalítica” (Inédito), nos dice que “[...] lo propio de la poesía cuando ella falla, es no tener más que una significación, ser puro nudo de una palabra con otra [...]”, y se pregunta: ¿cómo el poeta puede realizar esta hazaña, de hacer que un sentido esté ausente? (Inédito).

Con lo cual, podemos atisbar que lo que le interesa a Lacan es la ausencia de sentido en las palabras.

Transcribo otro fragmento de *Worstward Ho*, para poder ilustrar un modo de llevar a cabo esta hazaña. Cito a Beckett:

Decir un cuerpo. Donde ninguno. Ninguna mente. Donde ninguna. Eso por lo menos. Un lugar. Donde ninguno. Para el cuerpo. Estar en él. Moverse en él. Fuera de él. De vuelta en él. No. Fuera no. No de vuelta. Solamente en él. Quedarse en él. Delante de él. Parado. Primero el cuerpo. No. Primero el lugar. No. Primero los dos (Beckett, 2012: 65)

Enrique Vila-Matas, destacado escritor catalán, en el marco de un reportaje, acerca de este texto dice:

Estamos en pleno centro de uno de los motivos recurrentes de toda la obra: el fracaso que trae consigo el lenguaje mismo y la necesidad, sin embargo, de seguir diciendo, de decir, pese a todo [...] no se puede evitar reírse con las palabras cuando éstas chocan entre sí, se demuelen, se anulan y pugnan en vano por menoscabar su música fabulosa (2009b)

Si bien Lacan dice que la literatura brinda algo al psicoanálisis, debemos estar advertidos de que no se trata de cualquier literatura, así como tampoco se trata de cualquier poesía en la que se inspira para pensar a “la interpretación” en su última enseñanza. Podemos leer en la clase “Un significante nuevo”: “No hay más que la poesía que permita la interpretación” (Inédito).

Considero que se trata de un Lacan, sin esperanzas, que busca algunas lucecitas para el psicoanálisis. Mejor dicho, continúa buscando un modo de “salvar el honor del psicoanálisis”, no le gustaba la idea de que este sea un delirio más entre otros. Él pretendía reinventarlo cada vez, en cada vuelta que daba alrededor del descubrimiento freudiano.

Miller, en su curso de la Orientación Lacaniana del 2007, nos cuenta que, “Lacan buscaba un modo nuevo del significante, un nuevo modo de existencia del significante, o por lo menos un nuevo uso del significante que, como lo real, no tenga ningún tipo de sentido.” (Miller, 2013b: 162)

Lacan esperaba este significante nuevo de la mano de la poesía, pero “a condición –lo aclaró– de que esta esté doblemente articulada, es decir, que por un lado produzca un efecto de sentido y que por otro produzca un efecto de agujero, de vaciamiento” (Lacan, Inédito).

Por lo tanto, podríamos deducir que para Lacan, la hazaña del poeta, no es la de producir nuevos sentidos, nuevas resonancias se-

mánticas, sino la de hacer sonar otra cosa que el sentido al vaciarlo. La resonancia queda así redefinida y por ende la interpretación, de la que esperará que no se trate solamente de un equívoco de un sentido a otro, sino más bien de aportar, agregar, “[...] una significación. Una significación que solo es vacío”² (Miller, 2013b: 178).

Habría que pensar de qué modo podríamos llamar a esta intervención que agujerea. Me parece que continuar llamándola interpretación puede confundir un poco las cosas, porque nos encontramos en el límite de lo interpretable, que nos evoca lo intraducible como tal.

Me parece que así como Lacan tomó la escritura poética china para ejemplificar esta cuestión, nosotros podríamos, en esta oportunidad, tomar la escritura de Beckett. Si consideramos a este autor como aquel que no retrocede ante el vacío, sino como aquel que lo hace aparecer, como en un acto de magia.

Considero que a lo largo de su *Work in Progress* Beckett irá realizando una operación de reducción, conduciendo así –al igual que Joyce– a la literatura hasta su límite. Una literatura a la que hará pendular entre el ruido y el silencio, entre el sentido y el sin sentido, entre la palabra y su balbuceo. ¿No les parece este un lindo modelo para la práctica analítica?

Richard Ellmann, destacado biógrafo de los llamados por él “Cuatro Dublineses”³, considera que la reducción en la extensión de sus escritos no influyó en su ritmo musical, y que sus frases elaboradas de un modo muy preciso, no pueden más que “exorcizar el vacío” (Ellmann, 2010: 173)

Comparto otro fragmento de *Worstward Ho* para ilustrar cómo por intermedio de la palabra logra cavar un vacío en ella:

² Jacques-Alain Miller, en su curso de orientación lacaniana titulado *El ultimísimo Lacan* (2013), hace equivaler significación y agujero especificando que el agujero en juego es el agujero real de la relación sexual.

³ Se trata de Oscar Wilde, W.B. Yeats, James Joyce y Samuel Beckett.

El vacío también [...] Minimáximo en la penumbra máxima. Impeorable peor. ¿Qué palabras o para qué palabras entonces? Como ellas casi aún resuenan. Como de algún modo de algún lado de la mente ellas agujerean. Hasta la última indisminuible mínima que está indispuesta a minimizarse. Para entonces en la penumbra máxima inexprimir minimáximamente todas (Beckett, 2012: 15)

Se trata de un texto cuyo programa es el de decir el impasse, en este podemos apreciar la voz de un narrador que mal dice provisoriamente su impasse, haciendo de la falla el camino, siempre destinado a recomenzar. Según Fábio de Souza Andrade, Doctor en Teoría Literaria, “Los oxímoros y los superlativos absolutos, que encontramos en este texto, son el hilo de ese esfuerzo infinito de Beckett por crear una nueva prosa, capaz de comunicar lo incommunicable, de extraer algo de la nada” (Beckett, 2012: 17).

Beckett toma distancia de Joyce

Si bien podemos notar algunos puntos de convergencia entre Beckett y Joyce, me resulta interesante resaltar algunos puntos en los que se distancian. Si leemos a Beckett nos podemos dar cuenta, fácilmente, que adoptó el monólogo joyceano, pero —en un acróstico sobre Joyce— se declaró “desertor de su universo” (Ellamnn, 2010: 171).

Beckett admiraba por supuesto a Joyce y declaró su obra de heroica, pero sabemos por sus biógrafos que él prefería lo anti heroico.

Otro de los puntos en el que me parece que Beckett se distancia de Joyce es lo que pretendían hacer con el lenguaje. James

tenía deseos de crear una lengua sin fronteras, una especie de lengua universal. En cambio Samuel no trató de automultiplicar y expandir el lenguaje, sino lo contrario. La obra de Beckett no es una obra monumental como la de Joyce o la de Proust, este artista realizó pequeñas piezas que compuestas con el mínimo de elementos intentó forzar un máximo de expresión.

Beckett va escoger la pobreza del lenguaje, podríamos decir que elige la vía de la reducción del palabrero y que al igual que la operación analítica no agrega más sentidos, sino que los sustrae, los saca.

Entonces, retomo la invitación “Hablan los psicoanalistas”. ¿Y qué dicen los psicoanalistas cuando hablan?

Imaginemos, ahora, a los analistas en el interior de aquel cilindro de Beckett, dando vueltas en redondo, algunos aún buscando una salida, algunos ya vencidos, pero todos despobladores.

Resumiendo, Lacan y Beckett nos enseñaron como servirse de la palabra hasta alcanzar su límite, les hubiera gustado hacerla desaparecer y fracasaron. Desde mi punto de vista, ellos encontraron un fracaso más justo, una justa distancia. Algo así como la distancia precisa que necesita una cámara fotográfica para que lo fotografiado se vea nítido.

En una carta Beckett escribe lo siguiente respecto del lenguaje: “Hacerle un agujero tras otro hasta que lo que se esconde detrás, sea eso algo o nada, comience a filtrarse... No puedo imaginarme ningún objetivo más alto para el escritor de hoy⁴”.

4 Beckett, S. “Carta Alemana”. Fechada el 9 de julio de 1937, este informe crítico inusualmente explícito se encuentra, en texto mecanografiado, en la Baker Memorial Library del Dartmouth College. Axel Kaun, alguien a quien Beckett conoció en sus viajes de 1936 por Alemania, había sugerido a este que podía traducir poemas de Joachim Ringelnatz, seudónimo de Hans Bötticher (1883-1934), lírico, prosista, recitador, pintor y comediante del cabaret de posguerra. (Nota de Ruby Cohn a la traducción inglesa de Martin Esslin, publicada en *Disjecta*. Londres: Calder, 1983).

No solo supieron cómo arreglárselas con eso que molesta. Ellos, a mi entender, lograron hacerle un agujero tras otro al lenguaje hasta alcanzar una tajada de real, sea eso algo o nada.

Para mí, dos vanguardistas, uno escritor y el otro psicoanalista. Sus obras de arte fueron un “ready-made” de la palabra. La sacaron de su contexto y le inventaron un nuevo uso, una nueva función.

Tal como también nos enseñan algunos testimonios de los AE, en sus esfuerzos de poesía, cada uno y cada vez, siempre destinado a recomenzar. En fin, si todos erramos sin reposo ni tregua, el pase, que abandona la espectacularidad del atravesamiento, la idea heroica del franqueamiento ¿No está acaso inspirada en una experiencia beckettiana, en un teatro absurdo?

Me gustaría terminar con un poema escrito por Roberto Juarroz, en el que rinde un homenaje a Beckett. Lo encuentran en la *Duodécima poesía vertical* (Juarroz, 1991).

(Al morir Samuel Beckett)

Balbuceo del comienzo.

Balbuceo del final.

Desde nacer muriendo
hasta morir viviendo todavía.

Y unas pocas palabras
extraídas del páramo
como flores ajenas al lugar,
abriéndose hacia aquel origen
pero orientando su perfume
hacia aquel acabamiento.

Toda palabra es balbuceo.

Toda flor es balbuceo.

Y todo entre los paréntesis
de unas rocas partidas
y lagartos que huyen.

Nadie puede decirlo.
Nadie dijo mejor
cómo no se puede decir.

ID: Quisiera agradecer la participación de los dos invitados.
Hemos tenido la posibilidad de escuchar dos excelentes trabajos.
Muchas gracias.

Texto establecido por: Sebastián Llana.

Desgravación: Camilo Cazalla.

Bibliografía-Carlos Rossi

Ioskyn, J. (2008). "Las Memorias de un neurópata: Tratado sobre el cuerpo". *Revista Consecuencias*, 2. En línea en:

<<http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/002/template.php?file=arts/aplicaciones/ioskyn.html>>.

Joyce, J. (1973). *Retrato del Artista adolescente*. Buenos Aires: Santiago Rueda.

----- (2012). *Escritos Breves*, AAVV. España: Escalera.

Lacan, J. (2012). *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.

Miller, J.-A. *Piezas Sueltas*. Buenos Aires: Paidós.

Piglia, R. “Los sujetos trágicos”. En *Virtualia* (7). Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana. En línea en: <<http://virtualia.eol.org.ar/007/pdf/rpiglia.pdf>>.

Bibliografía-Silvina Molina

Beckett, S. (2001). *Rumbo a lo peor*. Buenos Aires. Lumen.

----- (2010). “El despoblador”. En *Relatos*. Buenos Aires: Tusquets.

----- (2012). *Companhia e outros textos*. Río de Janeiro: Globo.

Gorostiza, L. (2009). “A cada uno su despoblador”. En *La mujer de mi vida*, 55. Buenos Aires.

Juarroz, R. (1991). *Poesía Vertical*. Buenos Aires: Carlos-Lohlé.

Lacan, J. (Inédito). *Seminario 24: L'insu que sait de L'une-bévue S'aile à mourre*.

Miller, J.-A. (2013). *Piezas Sueltas*. Buenos Aires: Paidós.

----- (2013b). *El ultimísimo Lacan*. Buenos Aires: Paidós.

Vila-Matas, E. (2009). “Beckett Emocionante”. En *El País*, Babelia, 3 de enero de 2009.