

## Lacan y la literatura: algo más que un gesto de cortesía

BLANCA SÁNCHEZ

Lacan, al igual que Freud, ha utilizado innumerables referencias literarias, ya sea al pasar o haciendo un exhaustivo análisis, para extraer de ellas alguna enseñanza y para ilustrar aquello que estaba conceptualizando. Nada ha quedado afuera: la tragedia, la comedia, el teatro, los mitos, la literatura sobre el amor cortés, los autores modernos, los autores clásicos, la literatura francesa, la inglesa, la italiana, la española, y por supuesto, la poesía y en menor grado, las novelas, algún representante está presente. Está en juego en ese uso la transmisión de un estilo que comienza con Freud, que Lacan rescata con su famoso “retorno a Freud”, pero que al mismo tiempo, como se verá a continuación, modifica.

Su posición ha sido siempre la de ir contra la idea del psicoanálisis aplicado al arte. Incluso en su texto sobre Gide, en donde comenta al *homo litterarius*, Lacan descarta la idea de que el texto de Jean Delay, sobre el que se basa su escrito, se parezca a una obra de psicoanálisis aplicado, pues “rechaza lo que esta calificación absurda traduce acerca de la confusión que reúna en ese paraje. El psicoanálisis sólo se aplica, en sentido propio, como

tratamiento y, por lo tanto, a un sujeto que habla y oye” (1987: 727). Lacan se dedicará a captar la *relación del hombre con la letra* y su posición frente al deseo.

## Aplicar el arte al psicoanálisis

Según François Regnault (1995), la relación de Lacan con el artista es la de un cortés homenaje. No podemos dejar de evocar aquí el único homenaje que Lacan hace directamente a un artista en su escrito “Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein” (2012: 209- 216). Sin embargo, es posible aventurar que la relación de Lacan con la literatura va más allá del cortés homenaje, aunque encontremos a lo largo de toda su enseñanza, a veces más abiertamente y otra más veladamente, varios de ellos. El desafío permanente de Lacan de tratar de invertir la perspectiva freudiana del psicoanálisis aplicado al arte, nos permite deducir que hay en él un intento de construir un sistema de lectura, una guía o simplemente un modo de leer que permita sostener la idea del arte aplicado al psicoanálisis.

En el “Homenaje...” es justamente donde indica que su texto no es un madrigal sino una delimitación de método en su valor positivo y negativo. Para construirlo, plantea que recordar el estatuto del sujeto como un término de la ciencia debería poner fin a lo que designa como la grosería, si no la pedantería, de cierto psicoanálisis en la que caen algunos cuando atribuyen “la técnica reconocida de un autor a alguna neurosis”, y al intentar demostrarla como “la adopción explícita de los mecanismos que forman su edificio inconsciente” (2012: 211). Es decir, un primer punto sería el de oponer al psicoanálisis aplicado al arte, el estatuto del sujeto en relación a la ciencia. Y agrega luego:

la única ventaja que un psicoanalista tiene derecho de sacar de su posición, aun cuando esta le fuera reconocida como tal, es la de recordar con Freud que en su materia, el artista siempre lo precede, y que no tiene por qué hacerse el psicólogo allí donde el artista le abre el camino (2012: 211)

tal como se propone demostrarlo con Marguerite Duras, ya que, al fin y al cabo, ella revela saber sin Lacan lo que él enseña. Así, Lacan considera que no perjudica el genio de la escritora al apoyar su crítica en la virtud de sus medios, de los medios con los que la autora construye su personaje y la trama de su novela. Y si Lacan puede aventurar que Lol está loca, es decir tomar al personaje como un sujeto, es porque la mismísima Marguerite Duras se lo ha confesado.

Esta posición de Lacan y la idea de delimitar un método de lectura que permita ir contra el psicoanálisis aplicado a la obra de arte no es de 1965, año de su “Homenaje...” sino que es muy anterior, data casi desde los comienzos de su enseñanza. Podrían ubicarse de este modo tres escansiones en la construcción de este método, que coinciden con la lectura de tres autores y con tres momentos de la enseñanza de Lacan. Se trata de las siete clases sobre *Hamlet de Shakespeare*, de *El seminario 6*; el “Homenaje a Marguerite Duras...”, en su lectura de la novela *El arrebato de Lol V. Stein*; y la lectura de *Finnegans Wake*, de Joyce, en *El seminario 23 El sinthome* y en su conferencia “Joyce el síntoma”.

### *Hamlet o el deseo*

En sus siete clases sobre *Hamlet*, de *El Seminario 6* (2014), Lacan reconoce la excelencia de este texto, pues en su opinión:

No hay un solo verso de *Hamlet*, ni una réplica, que en inglés no tenga tal poder de choque, tal violencia de términos, que a cada instante nos deja absolutamente estupefactos. Parece que hubiera sido escrito ayer, que no se podía escribir así hace tres siglos (2014: 285)

He allí su cortés homenaje desde la admiración.

Pero aquello que Lacan le reconoce a la pieza teatral es el hecho de que se articula en ella el lugar del deseo de manera tal que todo el mundo llega a reconocerse en él. Según Lacan, Shakespeare modifica las coordenadas del drama edípico para permitir vislumbrar de qué modo está en juego el deseo, con todo su carácter problemático.

Sin embargo, más allá que esa obra de teatro nos enseñe todo lo concerniente al deseo, Lacan construye para abordarla un aparato.

Para ello, parte de sugerir que cuando se trata de abocarse al arte, y más específicamente a la literatura, hay que seguir una doble vía, ya que nos encontramos en un dominio que concierne, a la experiencia analítica y a un objeto particular. Esta doble vía está presente desde el comienzo en los textos mismos con los que Lacan acompaña su lectura; por un lado, todo lo que los psicoanalistas antes que él han escrito, y por el otro, los textos de crítica literaria sobre *Hamlet*. Pero fundamentalmente, Lacan propone que para formular algo analíticamente justo y poder ir más allá del punto al que llegaron los analistas que se abocaron al estudio de esta obra, hay que proceder del mismo modo que procedemos con el inconsciente, simplemente tenemos que seguir el texto de la obra. Y es lo que hace Lacan.

Respecto al objeto particular que se aborda nos encontramos con que “en todo arte hay dos manijas de las cuales podemos aga-

rrarnos como si fuesen referencias por completo seguras” (Lacan, 2014: 300). La primera es la de distinguir si lo que está en juego en la obra y sus personajes es del orden de la ilusión o del vacío.

Cuando se trata de la literatura, y en especial de las obras dramáticas como es el caso de *Hamlet*, Lacan subraya que hay *caracteres* tal como se lo entiende en francés, es decir, personajes. Un personaje es alguien de quien el autor posee todo su espesor, que nos conmueve por la transmisión de los rasgos que porta introduciéndonos en una realidad supuesta que está más allá de lo que la obra de arte nos brinda. Eso lleva a Lacan a considerar diversos textos de crítica literaria sobre la obra, entre los que resalta la opinión de T.S. Elliot, diciendo al pasar que es el mayor poeta inglés moderno y haciéndole así su pequeño homenaje. Según el poeta, del mismo modo que Hamlet no estuvo a la altura de su cometido, Shakespeare no estuvo a la altura de su héroe, haciendo de esa obra una pieza fallida. Otra postura que Lacan rescata es la posición un poco más matizada de quienes sostienen que la relación de *Hamlet* con quien lo aprehende es del orden de la ilusión, lo que no es igual que decir que es del orden del vacío, como podría deducirse de la crítica de Elliot. *Hamlet* puede ser del orden de la ilusión, una tramoya, un montaje como el de la experiencia del ramillete invertido y el espejo cóncavo, gracias al cual se puede producir una imagen real que aun siendo una imagen tiene todas las propiedades del objeto reflejado, es decir, es una ilusión. Dirá Lacan: “que *Hamlet* sea una ilusión, la organización de una ilusión, hete aquí que no pertenece al mismo orden de ilusión que si todo el mundo soñara a propósito del vacío” (2014: 302). Así justifica entonces la necesidad, como primera manija con la cual asir una obra literaria, de distinguir la ilusión del vacío.

La segunda manija que propone es considerar el modo del discurso. Si seguimos el planteo de Ernest Jones, para quien hay

una equivalencia entre el poeta y el héroe y su propio discurso, no podemos dejar de notar que están allí por su propio discurso. Contrariamente a la postura freudiana, y post freudiana, según la cual se trata de hacer sobresalir un retorno de lo reprimido en la obra y/o en el artista, o bien “la comunicación de lo que está en su inconsciente”, Lacan plantea que dicho inconsciente está presentificado por la articulación del discurso dramático. No se trata de algo que hay que extraer de las profundidades, sino que se trata de tomarlo a partir de un modo del discurso. “El fenómeno es del mismo orden que ese aspecto que se sustrae de todo lo que podemos decir acerca de la consistencia del personaje [...]” (2014: 303) Por eso puede afirmar que el modo en que nos afecta una obra en el inconsciente depende de su composición, de su disposición.

Al revés de lo que se cree, no tenemos que vérnosla con el inconsciente del poeta. Sin duda este inconsciente testimonia su presencia mediante ciertas huellas en la obra que no son deliberadas, elementos de lapsus, elementos simbólicos inadvertidos por el poeta, pero nuestro interés principal no se dirige allí (2014: 303)

En el caso de *Hamlet*, si bien es cierto que en una primera aproximación podría decirse que su valor de estructura se debe a que es equivalente a la del Edipo, lo que interesa y lo que puede permitir estructurar ciertos problemas depende de la articulación de la tragedia como tal, su organización, los planos superpuestos que instaure en donde se aloja la dimensión de la subjetividad.

A pesar de que la obra toma su magnitud no solamente por haber sido escrita por Shakespeare, o porque lo hizo en un momento en que su vida tuvo cierto giro a raíz de la muerte de su padre, nos emociona, dirá Lacan, por el lugar que ofrece en la estructuración de

su desarrollo, “para alojar lo que en nosotros está escondido, a saber, nuestra propia relación con nuestro propio deseo” (2014: 304).

Es por eso que hay tantos “Hamlets” como actores lo han representado; porque cada uno de ellos es el lugar donde ha podido alojarse no solamente el deseo de quien lee la obra, sino también el de quien la ejecuta. Y esa es la genialidad que tiene.

Hamlet es un personaje que no conocemos, pero no solamente por nuestra ignorancia; se trata de un personaje compuesto por algo que es el lugar vacío en el cual se puede situar nuestra ignorancia. Y una ignorancia situada es la presentificación del inconsciente.

Así, Lacan puede decir:

creo haber logrado comunicarles, sin negarla, sin descartar nada, con el máximo de matices, la dimensión estrictamente psicológica involucrada en una pieza como ésta. Dicen que esto es un ejercicio de lo que se denomina psicoanálisis aplicado, aunque es todo lo contrario. En el nivel en el que nos hallamos, más bien se trata de psicoanálisis teórico (2014: 306)

El psicoanálisis aplicado al arte, en la perspectiva freudiana, intenta hacer surgir, ya sea de la obra o del artista, un retorno de lo reprimido tal como lo hizo Freud con Leonardo. Aquello que constituye un rasgo singular del artista puede transformarse en el desarrollo teórico de un concepto, permite convertir los resultados de un psicoanálisis aplicado en elementos del psicoanálisis teórico (Regnault, 1995: 20). Sin embargo, “no parece que haya en Lacan el propósito de percibir lo que el artista o la obra reprimen sino, más bien, que la obra y el artista interpretados hacen percibir lo que la teoría desconocía” (Regnault, 1995: 20).

## Marguerite Duras, o la vida vacía y el objeto indescriptible

Si en su análisis de *Hamlet*, Lacan propone como herramienta de lectura la localización del deseo y las dos manijas con las cuales tomar el objeto literario, es decir, las diferencias entre la ilusión y el vacío respecto de los personajes, y los modos de discurso respecto de la estructuración de la obra, hay que subrayar que dicho andamiaje está elaborado a partir de un momento puntual de su enseñanza. Se trata de una época en la que predomina lo simbólico por sobre lo imaginario y lo real, es decir, lo que Miller denomina “la significantización del goce” (2006), cuando ordena la enseñanza de Lacan en diferentes paradigmas según se produzca una relación de conjunción o disyunción entre significante y goce. El deseo, a partir del grafo del deseo, será el concepto estrella de este momento de su enseñanza. Se puede ver no solamente en su lectura de *Hamlet*, sino también en su escrito sobre Gide y hasta en su análisis de Antígona.

Sin embargo, con el “Homenaje a Marguerite Duras...” es posible situar otro momento en su elaboración de un método de lectura.

Más arriba se ha situado que recordar el estatuto del sujeto permite evadir las desviaciones de un psicoanálisis aplicado al arte. Pero lo fundamental del método que Lacan intenta construir es verificar “que la práctica de la letra converja con el uso del inconsciente” (2012: 211).

Nuevamente, al igual que con *Hamlet*, Lacan desarrolla el hilo de su lectura tomando la novela al pie de la letra y en su lectura verifica que en el texto siempre se cuenta de a tres. Ya desde el comienzo ubica que tenemos la arrebatada, en el alma y la belleza que opera; la arrebatadora, Lol, que es “la imagen de esa figura herida,

exiliada de las cosas”; por último, nosotros, los arrebatados. Pero en ese juego de tríos, Lacan introduce otro formado por la misma Marguerite Duras, “el arrobamiento de Lol V. Stein tomado como objeto en su nudo mismo” y Lacan mismo al introducir el arrobamiento, en su caso “decididamente subjetivo” (2012: 210).

La novela nos enseña acerca de la esquizia del ojo y la mirada, de la gramática del sujeto, el ser-de-a-tres.

Lacan se toma la atribución de enlazar a Marguerite Duras con Marguerite d’Angoulême y su *Heptaméron*. Pero mientras la posición de Duras es la de una extraña forma del amor que denominamos ser-de-a-tres, “la otra Marguerite”, como suele ocurrir con la novela en general, ha hecho “girar la convención técnica del amor cortés a una cuenta de ficción” y enmascarar el déficit “de la promiscuidad del matrimonio”. La lógica del conyugo, representada con Marguerite d’Angoulême, se opone a ese amor vacío cercano al amor cortés, que propone Marguerite Duras en su novela. Y aclara Lacan:

Tantas consideraciones sociológicas que se refieren a las variaciones de una época a otra en el esfuerzo de vivir son muy poca cosa ante la relación de estructura que, por ser del Otro, el deseo sostiene con el objeto que lo causa (2012: 215)

Es decir, que tenemos aquí la clave de lo que Lacan recorta del texto de Duras: el deseo como deseo del Otro y su relación con el objeto causa. Ya no tenemos en juego la dialéctica del deseo y la demanda, ni el grafo del deseo con su circuito. Se trata en verdad de la relación del deseo con ese objeto indescriptible, el objeto *a*, en sus bodas, su unión, con la vida vacía.

Es decir que de lo que se trata es de ubicar cómo la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente, pero no en tanto ci-

framamiento de sentido sino en el punto en el que la letra hace borde con el vacío que se intenta “amueblar” con el objeto.

## Joyce-el-sinthoma, o el goce de la lengua

La tercera escansión que podemos ubicar en los modos de lectura de Lacan de los textos literarios la constituye su seminario sobre Joyce y las conferencias que lo acompañan.

La lectura de los textos de Joyce está enmarcada para Lacan ya no en la dialéctica del deseo, ni en el vacío del objeto, sino en la perspectiva borromeana de la clínica, según la cual los tres registros son equivalentes y se plantea la necesidad de un cuarto término que permita anudarlos y, por ende, diferenciarlos. En ese sentido, Joyce es ejemplar porque “alcanzó con su arte, de manera privilegiada, el cuarto término llamado *sinthome*” (2006: 38). Lacan abordará con Joyce este cuarto término que completa el nudo de lo imaginario, lo simbólico y lo real. Sin embargo, Lacan se pregunta:

¿cómo un arte puede apuntar de manera adivinatoria a sustancializar el *sinthome* en su consistencia, pero también en su ex-sistencia y en su agujero? ¿Cómo alguien pudo apuntar con su arte a representar este cuarto término, del que hoy simplemente quise mostrarles que es esencial para el nudo borromeo, hasta el punto de acercársele tanto como es posible? (2006: 39)

Es así que lo que el arte de Joyce enseña al psicoanálisis es la naturaleza del *sinthome*, a partir de que el psicoanálisis ha interrogado a la obra del artista munido de los nudos borromeos, la letra y el goce de *la lengua*.

La relación de Lacan con la literatura joyceana está muy bien definida por Jacques-Alain Miller en su “Nota paso a paso” (Miller, 2006: 195-241), con el comentario de un apólogo que Philippe Sollers comenta en una entrevista, recordando una velada de 1970: “Lacan sentado en el suelo, al hacer un esfuerzo por levantarse, pierde súbitamente el equilibrio; Sollers ‘se las arregla para que él se tenga en pie’; Sylvia, la esposa, le lanza: ‘¡Déjelo, ya es grande!’” (2006: 195). Miller en su lectura de este apólogo sitúa que “Sollers ayuda a Lacan, Sylvia pone en su lugar a Sollers”, y que el gesto de sostener hace una pareja entre Sollers y Lacan en la que Sylvia se ubica como tercero. Sin embargo, Miller agrega:

No hay mejor apólogo para *El sinthome*. Lacan recurría a Joyce para dar un paso más allá del punto en el que se había detenido Freud. ¿No es lo que usted reproduce esa noche? La literatura corriendo en auxilio del psicoanálisis, *que se cae*. Sylvia, forzada a ello, no podía más que interponerse (2006: 197)

También el mismo Jacques-Alain Miller en su seminario *Piezas sueltas* (2013), nos da una imagen dantesca de la relación de Lacan con Joyce. Así como Dante va de la mano de Virgilio a lo largo de su viaje a través del infierno, el purgatorio y el paraíso, Lacan se suelta de Freud y toma la mano de Joyce en su travesía por el *sinthome*. Freud, según Miller, había funcionado como un intercesor, como quien tiene influencia, intercede a lo largo de la enseñanza de Lacan, quien se debatió contra esa influencia. Se deshizo de ella apelando a Joyce contra Freud, trae a un escritor en lugar de un analista (Miller, 2013: 27-28).

En el seminario sobre Joyce, la lectura que Lacan hace del escritor es realmente una puesta en acto de lo que quiere decir aplicar el arte al psicoanálisis.

La relación de Lacan con Joyce es muy temprana. El mismo Lacan la cuenta en su conferencia “Joyce el síntoma”:

Cuando salía de un ambiente bastante sórdido, de Stanislas para decir su nombre –ducado por curas, ¡vaya! como Joyce [...] –, resulta que a los diecisiete años, gracias a que frecuentaba lo de Adrienne Monnier, me topé con Joyce. Así como asistí, cuando tenía veinte años, a la primera lectura de la traducción francesa que había aparecido de *Ulises* (2006: 160)

Elizabeth Roudinesco refiere que el colegio Stanislas al que asistió Lacan y que menciona en la conferencia, tuvo a Jean Clavet como director de los estudios literarios en primero superior, quien hablaba a la manera de Bossuet y hacía pensar en Confucio. Especialista en clasicismo francés, la enseñanza de las letras estuvo para él conforme al espíritu clerical, racionalista y ajado. Privilegiaba los autores del Gran Siglo, como Pascal, Bossuet, Racine, Malherbe y La Fontaine. No se atendía tanto a los autores del siglo XVIII. La poesía moderna estaba representada por Sully Pudhomme y Edmond Rostand, “en detrimento de Baudelaire, calificado de ‘poeta mórbido’, y de Mallarmé, del que ni siquiera se hablaba”. El censor del colegio estaba siempre listo para luchar contra las pretendidas seducciones de la literatura (Roudinesco, 1994: 29-30). Sin embargo, como puede observarse a lo largo de toda la enseñanza de Lacan, esa lucha fue en vano, porque notamos en él no solo la influencia de los grandes clásicos de la literatura francesa, sino que Lacan vuelve sobre Baudelaire en varias oportunidades. Por otra parte, de

Jean Baruzi, profesor de Lacan durante 1917-1918, hereda su interés por los pensadores Étienne Gilson, Alexandre Koyré y Henry Corbin, pero también por San Juan de la Cruz, tema de la tesis de doctorado del profesor durante sus años de docencia. Recordemos que es una de las referencias privilegiadas de Lacan para dar cuenta del goce femenino a través de la experiencia mística.

Respecto de la anécdota de los diecisiete años, Roudinesco relata que Lacan, junto a Francis Goullin y Robert de Saint Jean, comenzó a frecuentar la librería de Adrienne Monnier. A las lecturas públicas con las que acogía a sus clientes, acudían escritores célebres como André Gide, Jules Romains, Paul Claudel, autores que serán retomados por Lacan en su enseñanza, tal como hemos ubicado anteriormente en su escrito sobre Gide, y en el seminario sobre la transferencia hay toda una serie de clases abocadas a trabajar la trilogía teatral de Paul Claudel.

Por esa época, Lacan también se interesaba en el dadaísmo y por medio de la revista *Litterature* descubrió el espíritu nuevo y el primer surrealismo. Así conoció a André Breton y a Philippe Soupault. A los veinte años, como el mismo Lacan refiere, es en la librería Shakespeare and Co. donde asistió maravillado a la primera lectura del *Ulises* de James Joyce (2006: 160).

Hacia 1975, un joven universitario llamado Jacques Aubert arrastró a Lacan hacia las lecturas de y sobre Joyce, haciendo que Lacan se ocupe de “absorber en torno de la obra de Joyce la inmensa cantidad de literatura que él ha provocado [...] Jacques Aubert, quien está en la primera fila, me envía de tiempo en tiempo desde Lyon la indicación de algunos autores suplementarios” (2006: 75). Jacques Aubert, por su parte,

utilizaba los conceptos de la teoría lacaniana para aplicarlos al análisis de la literatura inglesa. Funcionaban, al decir de

Aubert, por un sistema de intercambios: “yo pensaba que podría interesarse en tal o cual cosa, tal frase, y tocaba una nota”. Por su lado, él me hacía una pregunta, me sometía un pasaje (Roudinesco, 1994: 539)

Puede notarse cómo, del mismo modo que con *Hamlet*, Lacan no se quedó solo con esa colaboración, sino que accedió a un gran número de obras dedicadas a Joyce, tanto textos biográficos como ensayos críticos. Consultó los trabajos de algunos escritores publicados en las revistas *Tel quel* y *Change*, como Phillipe Sollers, Jean-Pierre Faye y Jean Paris (Roudinesco, 1994: 539). “Siempre he llevado conmigo en mi existencia, errante como la de todo el mundo, una enorme cantidad de libros [...] entre los cuales los de Joyce no llegan más que hasta acá –los otros son sobre Joyce”. En estos últimos, Lacan refiere que pudo observar “más que diferencias, un singular equilibrio en la manera en que se recibe a Joyce, y que depende de la perspectiva desde la cual se lo aborda” (Lacan, 2006: 161).

En esta conferencia, Lacan da cuenta de su identificación con Joyce, ya sea porque ambos estudiaron en colegios de curas, aunque de diferentes congregaciones, o porque comparten una errancia, o bien porque tienen en común el odio a la familia y a la religión (Roudinesco, 1994: 540).

Según Roudinesco,

La confrontación con el universo joyceano tenía el efecto de volver a sumergir a Lacan en la contemplación fantasiosa de su historia y acentuar el proceso de abolición de su discurso, iniciada con la práctica de los nudos. Si los personajes de la novela joyceana servían para ilustrar el eterno retorno de

una temática de la paternidad imposible, los procedimientos de escritura puestos en obra en *Finnegans Wake* abrían el camino a la búsqueda de una metamorfosis de lenguaje (Roudinesco, 1994: 542-543)

El mismo Lacan, un virtuoso de los juegos del lenguaje, “a partir de 1975 se apoderó de la escritura joyceana hasta el punto de disolver su enseñanza en una lengua hecha casi exclusivamente de juegos de palabras, alógrafos, palabras de doble fondo y neologismos” (Roudinesco, 1994: 533-544).

El mismísimo estilo de escritura de Lacan había cambiado; del barroco de sus primeros escritos, plagados de metáforas, metonimias, alusiones, que ilustraban en acto los planteos del inconsciente estructurado como un lenguaje, a una escritura joyceana que da cuenta de los equívocos de *lalengua* (Sánchez, B., 1999: 98) sobre la cual se funda la elucubración del lenguaje, y por ende, del inconsciente. Algo extranjero para Joyce, el desabonado del inconsciente.

La clave de lo que Lacan descubre con Joyce es el síntoma en su relación con el goce ya que

[...] después de todo Joyce tiene una relación con *joy*, el goce, si se lo escribe en su *lalengua* que es la inglesa –este goce es lo único que podemos atrapar de su texto. Ahí está el síntoma. [...] El síntoma en la medida en que nada lo liga a lo que es *lalengua* misma en la que él sostiene esta trama [...] el síntoma es puramente lo que condiciona *lalengua* pero de cierta manera Joyce lo eleva a la potencia del lenguaje sin que, sin embargo, nada de ello sea analizable (Lacan, 2006: 164)

Por el contrario, a nivel de los tres registros, en la cura analítica se producen dos empalmes: por un lado, el empalme entre lo imaginario y el saber inconsciente, todo para obtener un sentido como la respuesta del analista a lo que el analizante expone de su síntoma; por el otro, un empalme entre lo simbólico y lo real, ya que “[...] enseñamos al analizante a hacer un empalme entre su *sinthome* y lo real parásito del goce. Lo característico de nuestra operación, volver posible este goce, es lo mismo que escribiría *j’ouïs-sens*. Es lo mismo que oír un sentido” (Lacan, 2006: 70).

Ese empalme entre el saber inconsciente y lo imaginario es lo que falta en Joyce; sin embargo, ha enseñado al psicoanálisis cómo el *sinthome* se relaciona con lo real del goce.

Y hay algo más. Joyce, entre otras cosas, también le permite a Lacan elucubrar no solamente lo que significa escribir, sino también el saber hacer. Para Lacan el saber hacer es el arte, el artificio, “lo que da al arte del que se es capaz un valor notable”, valor notable que ha tenido la obra de Joyce para Lacan.

Y si, al fin y al cabo, “uno solo es responsable en la medida de su saber hacer” (Lacan, 2006: 59), la relación de Lacan con la literatura forma parte de su saber hacer, que le ha dado a lo que es capaz de hacer con ella un valor notable. También lo hace responsable de lograr extraer de la literatura un aporte para el psicoanálisis, y de construir un aparato de lectura que nos permita hacer otra cosa que un psicoanálisis aplicado a la obra de arte. Esto merece también algo más que un cortés homenaje.

## Bibliografía

Lacan, J. (1987). “La juventud de Gide, o la letra y el deseo” (p. 727). En *Escritos* 2. Buenos Aires: Siglo XXI.

- (2006). *El Seminario, libro 23, El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
- (2012). “Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein” (pp. 209- 216). En *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- (2014). *El Seminario, libro 6, El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J. A. (2006). “Nota paso a paso” (pp. 195-241). En el *Seminario, libro 23, El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
- (2013). *Piezas sueltas*. Buenos Aires: Paidós.
- Regnault, F. (1995). “El arte según Lacan”. En *El arte según Lacan y otras conferencias*. Barcelona: Atuel-Eolia.
- Roudinesco, E. (1994). *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez, B. (1999). “Teoría, estilo y síntoma” (p. 98). En *Estilos*. Buenos Aires: Colección Orientación Lacaniana.