

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTIN
INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES
MAESTRIA EN CLINICA PSICOANALITICA**



UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



INSTITUTO CLÍNICO DE BUENOS AIRES



Tesis de Maestría

**“Algunas puntuaciones sobre la poética en la
enseñanza de Lacan”**

Año: 2018

Tesista: Lic. Vilariño Corral, Pablo E. L.

Directora de tesis: Lic. Eidelberg, Alejandra.

Agradecimientos

A mi directora de tesis, Alejandra Eidelberg, por su gran dedicación y predisposición.

A los docentes de la Maestría en Clínica Psicoanalítica quienes contagiaron su deseo y entusiasmo.

A Magui por la paciencia que supo tener durante todo el proceso de elaboración y escritura del presente trabajo.

RESUMEN

“El decir de un poeta permanece en lo no dicho”
(Heidegger, M., 1990, p. 35).

La literatura -particularmente en su dimensión poética- tiene en común con el psicoanálisis la experiencia de bordear lo imposible de decir por la vía de la palabra. Es en este punto donde puede ser fecundo un encuentro posible entre ambas disciplinas, allí donde el artista precede al psicoanalista y le abre el camino. No se tratará aquí de aplicar el psicoanálisis a la literatura, sino de que éste se deje enseñar por la experiencia literaria y de esta forma abrirse paso en su propio campo.

En la presente investigación abordaremos algunos momentos en los que creemos que Lacan se abrió camino precedido por los artistas.

Pondremos de relieve algunas poéticas en la enseñanza de Jacques Lacan y cómo las mismas inciden en el modo de concebir la interpretación psicoanalítica. Dicha perspectiva tratará de articularse con algunos aportes de la teoría literaria, de la lingüística y de la literatura de los cuales se nutre el pensamiento de Lacan. Particularmente se trabajarán aportes provenientes de la lingüística de Saussure y Jakobson, de la teoría literaria de David Lodge, de la teoría de la información, de la física, de la estética hindú, de la obra del poeta francés Francis Ponge y la del escritor irlandés James Joyce. Demostraremos que dichos aportes fueron relevantes para el avance de las elaboraciones lacanianas. Mostraremos también su fecundidad y utilidad para el analista, ya que contribuyen a buscar fuentes que lo estimulen a continuar pensando críticamente su praxis y así poder avanzar en la elaboración de problemas cruciales para el psicoanálisis.

Sumario

1. Introducción.....	1
1.1 Problema de investigación.....	3
1.1.1 Planteamiento del problema.....	3
1.1.2 Hipótesis.....	4
1.1.3 Objetivo general.....	5
1.1.4 Objetivos específicos.....	5
2. Función poética.....	6
2.1 Sobre la función poética del lenguaje: Roman Jakobson y más allá.....	6
2.2 Sobre la función poética del lenguaje en psicoanálisis.....	14
3. Poéticas lacanianas.....	20
3.1 Poética de la metáfora y la metonimia. Saussure y Jakobson.....	20
3.2 Resonancias poéticas en psicoanálisis.....	22
3.2.1 La noción de resonancia.....	22
3.2.2 Variedades de la resonancia de la palabra en la estética hindú.....	26
3.3 Poéticas pongeanas.....	31
3.3.1 Francis Ponge. Influencia en la poética lacaniana.....	31
3.3.2 Poéticas lógicas. El resonar de los muros.....	32
3.3.3 Poética en tres dimensiones y sus resonancias lacanianas.....	35
3.3.4 <i>Réson</i> poética: “la ciencia más perfecta”.....	37
3.3.5 <i>Réson</i> : entre los impasses del matema y el pintarrajo del sentido. Declive de las poéticas lógicas.....	39
3.3.6 Intuición matemática e invención poética.....	44
3.3.7 <i>Réson</i> poética y resonancia corporal. Hacía una nueva poética lacaniana.....	47
3.4 Poéticas joyceanas.....	53
3.4.1 James Joyce en la poética lacaniana.....	54
3.4.2 La obra de Joyce en el marco de la literatura y de la historia contemporánea.....	57
3.4.3 Poéticas del <i>Finnegans Wake</i>	62
3.4.3.1 Poéticas del sueño: despertar de los ecos de <i>lalangue</i>	65
3.4.3.2 La poética del <i>Pun</i>	69
3.4.3.3 <i>Lalengua</i> de Babel y las poéticas del <i>un-desliz</i>	71
3.4.3.4 Ahogar el pescado. Poéticas que alcanzan el <i>non-sense</i>	75
4. Conclusiones.....	80
5. Bibliografía.....	82
6. Citas en idioma original.....	86

1. Introducción.

La presente investigación surge a partir de las inquietudes suscitadas durante la cursada de la materia Fundamentos de Psicoanálisis II: "La función de lo escrito y la lectura en psicoanálisis", dictada por la docente Alejandra Eidelberg, en el marco de la Maestría en Clínica Psicoanalítica del ICdeBA y del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Dicha cursada tomó el carácter de un encuentro, pues nos permitió pensar un entrecruzamiento de la literatura con el psicoanálisis e indagar específicamente en los aportes y fuentes de la literatura en las que Jacques Lacan (2012a) abrevó, tal como deja constancia en un escrito en el cual rinde homenaje a Marguerite Duras:

Pienso que (...) la única ventaja que un psicoanalista tiene derecho de sacar de su posición, aun cuando esta le fuera pues 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 entonces el psicólogo allí donde el artista le abre el camino (p. 211).

Los desarrollos de Freud y Lacan ofrecen suficientes evidencias sobre esta cualidad del artista como predecesor que puede abrirle el camino al psicoanalista. Como dos buenos lectores que fueron, cada uno a su manera pudo servirse de los artistas en su propio campo: la experiencia psicoanalítica. En sus obras abundan las referencias literarias por las que se dejaron enseñar.

Freud (1991) afirma: "no nos asombraría que el poeta nos enseñara sobre el trastrabarse más que el filólogo y el psiquiatra" (p. 33) y luego: "examinaremos si podemos seguir a los creadores literarios en su concepción de las operaciones fallidas" (p.35). Podemos apreciar en estas citas cómo Freud se sirve e indaga en las fuentes literarias para impulsar el desarrollo de la teoría.

Se trata más bien "que el analista se ubique 'fuera de campo', que se lance hacia el afuera de su lenguaje específico (Speranza 2006:23)" (Eidelberg, A., 2014, p. 8) para buscar fuentes que lo estimulen a continuar pensando críticamente su praxis y así poder avanzar en la elaboración de problemas cruciales para el psicoanálisis. Este fue el puntapié inicial que estimuló nuestra investigación.

En el desarrollo de la investigación recortaremos en la enseñanza de Lacan diversos momentos en los cuales trataremos de visibilizar los aportes poético-literarios de los que se nutrió su pensamiento.

Intentaremos demostrar que existen, desde la perspectiva poética, algunos períodos significativos en la enseñanza de Lacan y que cada uno de ellos se ha nutrido de aportes literarios

específicos y de otras disciplinas afines. En nuestro recorrido analizaremos, sin pretender agotarlas, algunas poéticas diferenciando sus características particulares.

En el apartado de su libro *letras. poéticas. lecturas lacanianas* titulado “Lo que el arte le enseña al psicoanálisis”, Alejandra Eidelberg (2014) refiere que tanto Freud como Lacan pensaron que en el campo de lo poético hay una fuente en la que el analista puede abreviar. Luego sitúa una dificultad de la siguiente manera: “la cuestión -que no es menor- es cómo” (p. 12). Este *cómo* es lo que intentaremos poner de relieve en nuestra investigación limitándola a puntualizar algunas poéticas destacadas en la enseñanza lacaniana.

Creemos también que lo fructuoso del presente abordaje es volver a la vida propia de cada noción dentro de nuestro campo evitando que se reduzcan a “palabras gastadas” (Lacan, J., 1981, p. 11) y se conviertan en lenguaje prosaico y automatizado. Lacan lo hizo con Freud, señalando que su pensamiento se encuentra en movimiento y abierto a revisión.

1.1 Problema de investigación.

1.1.1 Planteamiento del problema.

En el escrito inaugural de su enseñanza “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”, Jacques Lacan (2005) indaga algunas de las nociones psicoanalíticas fundamentales y afirma que hay que abordarlas por sus resonancias en lo que llama “la poética de la obra freudiana” (p. 305) como “primera vía de acceso para penetrar su sentido” (p. 305). La referencia de Lacan a la poética de la obra freudiana, suscitó en nosotros la pregunta sobre cuál sería la poética específicamente lacaniana, de manera que, como Lacan lo afirma para Freud, nos permita una vía de acceso para penetrar en las nociones y conceptos lacanianos.

En el esfuerzo de dilucidar a qué nos referimos con esta noción de poética¹, nos serviremos de la función poética del lenguaje tomando los desarrollos teóricos de Roman Jakobson (1981) tal como los despliega en su célebre artículo “Lingüística y poética”. Para poder situar y definir dicha función Jakobson desglosa seis funciones generales del lenguaje basándose en los factores que constituyen todo hecho discursivo. Ubicará la función poética especificando su lugar entre las demás funciones. Demostrará que dicha función no se reduce sólo al ámbito de la poesía, sino que la misma se ubica dentro de los problemas generales del lenguaje, abarcando todo el espectro discursivo.

Puntuaremos también otras perspectivas de concebir lo poético que nos servirán como instrumento de análisis de los distintos momentos de la enseñanza de Lacan abordados. En particular tomaremos los desarrollos del crítico inglés David Lodge (1982) desde los que realiza una lectura diacrónica de los diversos modos poéticos predominantes en la literatura. Lodge propone que en la historia de la literatura moderna se da un movimiento de oscilación pendular entre los dos polos planteados por Jakobson de la metáfora y la metonimia. Sin embargo plantea la emergencia de un fenómeno relativamente reciente: el posmodernismo. Este tendría el carácter de ruptura con el movimiento pendular entre el binario de la metáfora y metonimia, y daría lugar a otro tipo de poética acorde con la época actual.

1 La poética ha ido tomando diferentes significados desde Aristóteles hasta nuestros días, partiendo de los preceptos para componer poesía, hasta el estudio de la especificidad de lo artístico literario. Alejandra Eidelberg (2012) en su artículo “Poética de la intervención analítica” realiza un interesante recorrido por las poéticas de la intervención analítica.

Retomando la pregunta que guiará nuestra investigación sobre cuál será la poética que orienta a Lacan, descubriremos, como ya lo hemos sugerido en la introducción, que no se reduce a una sola, sino que hay varias poéticas coexistentes a lo largo de su enseñanza. Recortaremos algunas de ellas y trataremos de mostrar sus diferencias. Éstas nos parecerán relevantes por tener incidencias en el desarrollo de ciertos conceptos clínicos centrales del psicoanálisis, y por aportarles nuevas perspectivas de análisis. Abordaremos específicamente su incidencia en cómo se concibe la interpretación psicoanalítica. Pensamos, siguiendo a Lacan, que los conceptos son para nuestro campo como el “cuchillo” (Lacan, J., 1981, p. 12) en el arte del buen cocinero con el que nos abrimos paso a través de la experiencia. Intentaremos afilar nuestros cuchillos con la piedra que el arte literario pueda aportarnos.

Cada uno de los momentos tomados en el desarrollo de la poética lacaniana será articulado con aportes de la tradición artística y literaria de los que Lacan se ha servido en su enseñanza. A su vez cada uno de dichos aportes será representativo de la poética estudiada.

En un primer momento nos centraremos en la modalidad que responderá principalmente a una poética basada en los ejes sincrónicos y diacrónicos del lenguaje tal como es formulada por Jakobson (1981). Los resortes operativos de la praxis se ubicarán conceptualmente en las resonancias del lenguaje siguiendo principalmente los tropos de la metáfora y la metonimia. Lacan los hará equivaler a los mecanismos de condensación y desplazamiento freudianos. Este momento se nutrirá también de la poética hindú para poner de relieve los efectos de resonancia semántica del lenguaje.

Luego continuaremos con la poética lacaniana centrada en lo que le aporta el poeta francés Francis Ponge. En particular tomaremos su noción de *réson* para poner de manifiesto otra vertiente de la resonancia y sus incidencias sobre dicha poética. Veremos que la metáfora y la metonimia comenzarán a mostrar sus límites para dar cuenta de la totalidad de los fenómenos. Lacan realizará un esfuerzo formal de lógica matemática para estructurar la experiencia psicoanalítica hasta llegar a los bordes de dicha lógica. Aislará un imposible lógico donde situar su concepto de real, y lo articulará con la *réson* pongeana. Acercaremos los conceptos de ciencia y poesía en el punto donde se produce la invención y los articularemos con la *réson* de Ponge. Veremos la incidencia de ese recorrido sobre el modo de concebir la interpretación.

El último recorte se enfocará en los aportes del escritor irlandés James Joyce, en especial de su última obra *Finnegans Wake*. Veremos que su contribución estará relacionada con una dislocación del eje selector y combinatorio del lenguaje. Los ejes metafórico y metonímico se volverán impotentes para dar cuenta plenamente de la experiencia dando lugar a una nueva poética lacaniana. Articularemos la captación artística que hace Joyce de los movimientos y cambios dados

en la cultura de la época, los cuales derivarán en una nueva forma de interpretar los fenómenos clínicos.

1.1.2 Hipótesis.

Se pueden encontrar en la enseñanza de Jacques Lacan distintas poéticas que se han nutrido de los aportes literarios y de otras disciplinas afines en varias fuentes localizables. Dichas poéticas responden a un modo de pensar la clínica e inciden sobre la forma de concebir la interpretación analítica.

1.1.3 Objetivo general.

Analizar, puntualizar, diferenciar y poner de relieve algunas poéticas significativas de la enseñanza de Jacques Lacan. Se articularán también con las fuentes literarias y disciplinas afines de las que se ha nutrido su enseñanza. Se estudiará su incidencia sobre el modo de concebir la interpretación psicoanalítica.

1.1.4 Objetivos específicos.

Definir el concepto de poética para la teoría literaria. Principalmente según los aportes del lingüista Roman Jakobson y del escritor y ensayista David Lodge.

Precisar a qué alude Lacan con dicho concepto y con la función poética en psicoanálisis.

Mostrar cómo el psicoanálisis y en particular el psicoanálisis lacaniano se nutre de elaboraciones de otras disciplinas que comparten el trabajo de la lengua. Nos centraremos principalmente sobre los aportes literarios y disciplinas afines.

Dilucidar y ejemplificar cómo dichos aportes inciden en la elaboración de la experiencia clínica y sobre el modo de concebir la interpretación psicoanalítica.

Articular el recorrido de la enseñanza de Lacan desde la perspectiva que hemos elegido con el movimiento de la cultura y del discurso de la época. Discurso de la literatura y discurso de la ciencia.

2. Función poética.

2.1 Sobre la función poética del lenguaje: Roman Jakobson y más allá.

“Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto”
 (“Lingüista soy, nada de lo lingüístico me es ajeno”)
 (Jakobson, R., 1981, p. 394)

En un congreso celebrado en Indiana en 1958 sobre “Estilo de lenguaje” y luego en un artículo célebre de 1960, Roman Jakobson (1981) plantea su modelo lingüístico de la comunicación. El mismo centra su interés en el arte literario y en especial poético.

En dicho artículo Jakobson considera la poética como parte de la lingüística, ya que ambas se interesan por los problemas de la estructura verbal: la primera del arte verbal, la segunda de forma global a todo acto de lenguaje. Hasta ese momento, la poética era mayormente considerada fuera del interés de los problemas lingüísticos. Por otro lado refiere que cada lengua abarca varios sistemas concurrentes que se caracterizan por una función diferente.

En la construcción de su modelo deslinda a partir de seis factores constituyentes de todo hecho discursivo (emisor, mensaje, destinatario, contexto, código, contacto) seis correspondientes funciones diferentes del lenguaje. La diversidad de los mensajes verbales se basará en el orden jerárquico en el que se presenten dichas funciones, según el tipo de mensaje del que se trate.

Nombra cada una de las funciones acorde al orden jerárquico al que se oriente el mensaje. Así si el mensaje se orienta hacia el contexto, dará lugar a la *función referencial* del lenguaje. Un mensaje centrado en el emisor, dará lugar a la *función emotiva*, centrándose en la actitud del hablante hacia lo dicho. Por su parte si el mensaje se orientase hacia el destinatario, dará lugar a la *función conativa* (por ejemplo en el imperativo). De la orientación hacia el contacto surgirá la *función fática* (son fundamentalmente mensajes que sirven para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación y para cerciorarse de que el canal de comunicación funciona: ej. “¿me oíste?”, etc.). Si se orienta al código dará lugar a la *función metalingüística* (por ejemplo cuando el destinador o el destinatario quieren confirmar que están usando el mismo código). Por último, y lo que más nos interesa destacar aquí, es la función que se desprende de la orientación hacia el mensaje mismo: la *función poética*, “el mensaje por el mensaje”(p. 358).

Jakobson afirma que esta última función no puede estudiarse de modo eficaz fuera de los problemas generales del lenguaje y que no es posible reducir la esfera de la función poética al ámbito exclusivo de la poesía. Confinarla a la poesía solamente, sería para el lingüista una

simplificación engañosa. La función poética será, la función dominante (aunque no la única) en el arte verbal, mientras que operará en las demás actividades verbales como constitutiva subsidiaria o accesoria según el caso del mensaje que se trate.

La pregunta que guía a Jakobson en la formulación de su modelo es: “¿*Qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?*” (p. 348), es decir que apunta a la especificidad de lo literario en las producciones lingüísticas. Jakobson ya había centrado su preocupación en dicha especificidad llamándola “*literaturidad*” (*literaturnost*) (Todorov, T., 2011, p. 37): esa cualidad susceptible de definir lo “literario”. Vemos en esa especificidad un punto que se toca con otra especificidad más propia del psicoanálisis ya que, al decir de Lacan (2005), “el síntoma se resuelve por entero en un análisis de lenguaje, porque él mismo está estructurado como un lenguaje” (p. 258). Y en este análisis de lenguaje, el psicoanálisis “*maneja especialmente la función poética del lenguaje*”² (p. 309). Nos referiremos a la función poética a la que alude Lacan, como propia del lenguaje en general y que, excediendo la poesía, operaría también en el dispositivo analítico. Será el resorte de una palabra eficaz en nuestro campo, aunque en el caso del psicoanálisis no se tenga nada bello que decir. Pues en la interpretación analítica “la primera cosa sería extinguir la noción de lo bello. No tenemos nada bello que decir” (Lacan, J., 2008, p. 169). La pregunta que formula Jakobson con respecto a las producciones del arte verbal, podría reformularse para la función poética mencionada por Lacan en los términos siguientes: ¿Qué es lo que hace que un mensaje verbal pueda ser una interpretación específicamente psicoanalítica?

Luego, para Jakobson (1981), la función poética “al promocionar la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos” (p. 358). Dicha dicotomía centra la atención en la patentización de los signos y no tanto en el referente contextual. Pone énfasis en la forma del mensaje y no tanto en lo que significa. Maneja la significación por medio de la forma, creando, por ejemplo, equivalencias semánticas al formar equivalencias sonoras: “las palabras semejantes en sonido están unidas en el significado” (p. 383), “el sonido tiene que parecer eco del sentido” (p. 385). Por otra parte, la característica de la ambigüedad es para Jakobson el carácter intrínseco e inalienable de todo mensaje centrado en sí mismo, “un rasgo corolario de la poesía” (p. 382). “Las maquinaciones de la ambigüedad están en la raíz misma de la poesía” (p. 382). La jerarquía de la función poética “no elimina la referencia, pero la hace ambigua. Al mensaje con doble sentido corresponden un emisor dividido, un destinatario dividido, además de una referencia dividida” (p. 382). Lacan se hace solidario de esta perspectiva, lo que se ajusta bastante bien a la concepción de sujeto en tanto sujeto dividido.

2 Las bastardillas son nuestras.

En su artículo Jakobson plantea también un criterio lingüístico empírico de la función poética, es decir el rasgo mínimo indispensable inherente a cualquier fragmento poético. Lo refiere a los ejes de la selección y de la combinación, y lo define de la siguiente forma: “*La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación*” (p. 360). La selección y la combinación son para Jakobson los dos modos básicos de conformación de los mensajes empleados en la conducta verbal.

La selección implica la posibilidad de elegir y sustituir un elemento por otro, equivalente en algún aspecto y diferente bajo otro. Jakobson señala que selección y sustitución son dos caras de la misma operación. Es por ello, que al eje de la selección se lo llama también eje de las sustituciones o eje de las equivalencias. “La selección se refiere a entidades asociadas en el código (...) los signos están ligados entre sí por diversos grados de similaridad, que fluctúan entre la equivalencia de los sinónimos y el núcleo común de los antónimos” (Jakobson, R., Halle, M., 1973, p.103).

Hablar supone seleccionar determinadas palabras y combinarlas en unidades de un nivel de complejidad más elevado. El hablante no es en absoluto totalmente libre para dicha elección, puesto que debe tomar la palabra de un código ya constituido. Tampoco lo es en las combinaciones pues la sintaxis también limita sus posibilidades.

Jakobson sigue los postulados básicos que Saussure (2007) plantea en su *Curso de lingüística general*, aunque complejiza en algunos aspectos su desarrollo. En particular plantea para la combinación dos variedades: concurrencia y concatenación, es decir, no solo las palabras se concatenan unas con otras en una secuencia lineal, sino que también se encuentran englobadas en una unidad lingüística superior. Por ejemplo la concatenación de palabras forman una frase, y la concatenación de las frases forman un párrafo. Por lo tanto las palabras concatenadas se hallan englobadas en un contexto mayor el cual también las determina. Jakobson llama a esto concurrencia y critica a Saussure ya que en este punto solo reconoció la dimensión lineal de la combinación: “el científico sucumbió al prejuicio tradicional acerca del carácter lineal del lenguaje «*qui exclut la possibilité de prononcer deux éléments à la fois*»” (Jakobson, R., Halle, M., 1973, p. 102).

Combinación y contexto son también dos caras de la misma operación. Al desarrollar su teoría del lenguaje, Lacan tomará en cuenta esta versión más compleja de las operaciones combinatorias, manifestándose por ejemplo en la noción de punto de capitón o almohadillado y en la construcción de su grafo del deseo. De esta forma el efecto de sentido, producto de la concatenación lineal de los significantes, se resignifica y fija de forma retroactiva al llegar a un punto conclusivo de la frase, abrochando así significante y significado.

Jakobson postulará por lo tanto ambas dimensiones del lenguaje como medio por el cual los hablantes interpretan un determinado mensaje:

Estas dos operaciones [selección y combinación] proporcionan a cada signo lingüístico dos conjuntos de *interpretantes*, (...) dos referencias sirven para interpretar el signo—una al código y otra al contexto (...) y en ambos modos el signo se ve remitido a otro conjunto de signos lingüísticos, mediante una relación de *alternación* en el primer caso y de *yuxtaposición* en el segundo (p.103).

En un estudio lingüístico sobre las afasias cuyo título sugestivo es *Fundamentos del lenguaje*, Jakobson (Jakobson, R., Halle, M., 1973) presenta evidencias para dar mayor sustento a su tesis sobre los dos ejes del lenguaje (selección y combinación) en los cuales se desarrollan los actos del habla. Distingue dos tipos básicos de afasia según afecte la capacidad de selección o de combinación.

Jakobson se refiere en dicho estudio a los dos tropos que constituyen ambos polos de la figuración retórica: la metáfora y la metonimia. La metonimia estará en relación al eje de la combinación por basarse en la contigüidad, mientras que la metáfora se encontrará referida al eje de la selección por basarse en la sustitución. En las afasias Jakobson observa que la metáfora será ajena al trastorno de la semejanza así como la metonimia al trastorno de la contigüidad. Es decir que en los trastornos afásicos habrá uno de los dos polos que se verá mayormente afectados. Afirma que:

Dos son las directrices semánticas que pueden engendrar un discurso (...) Lo más adecuado sería hablar de *desarrollo metafórico* (...) y *desarrollo metonímico* (...) dado que la expresión más concisa de cada uno de ellos se contiene en la metáfora y la metonimia, respectivamente. El uso de uno u otro de estos procedimientos se ve restringido o totalmente imposibilitado por la afasia (p. 125-126).

Apoyándose en ello postula una “estructura bipolar del lenguaje” (p. 129) que oscilará entre los polos metafórico (selección) y metonímico (combinación). Ambos procesos operan continuamente en el habla normal pero se suele conceder preferencia a alguno de ellos según cuestiones relacionadas con la cultura, estilo personal, preferencias verbales, etc. Destaca que en el arte verbal la mutua acción de ambos polos se acentúa especialmente. Jakobson también relaciona estos procesos con los diferentes movimientos poéticos y literarios: la primacía del proceso metafórico en las escuelas literarias del romanticismo y del simbolismo, y la primacía del proceso metonímico en la corriente llamada realista, la cual pertenece a una etapa intermedia entre la decadencia del romanticismo y el auge del simbolismo, oponiéndose a ambas. “Siguiendo el camino de las relaciones de contigüidad, el autor realista pasa metonímicamente de la trama a la atmósfera y de los caracteres al encuadre espacio-temporal. Gusta de los detalles cuya función es la de una sinécdoque” (p. 128). Reencontraremos, desarrollada, la idea de la alternancia polar metafórica-metonímica en David Lodge, como lo veremos enseguida.

En esta misma línea Lacan (2006) afirma: “De manera general, la metonimia anima ese estilo de creación que se denomina, en oposición al estilo simbólico y al lenguaje poético, el estilo realista” (p. 328). Debemos mencionar aquí que la metáfora tal como la utilizará Lacan en sus desarrollos difiere en algunos puntos de la metáfora jakobsoniana. Fundamentalmente en el esfuerzo de llevar dicha operación al plano de la primacía del significante, Lacan definirá la metáfora como sustitución significante, basándose principalmente en la posición que el significante ocupe en la cadena del discurso. Jakobson por su parte concibe la metáfora como sustitución significante basada en las equivalencias, semejanzas o desemejanzas semánticas de los términos sustituibles.

Jakobson otorga un lugar central a la cuestión bipolar del lenguaje y señala que es una relación que se mantiene ignorada en casi todos los campos de investigación “pese a su vasto alcance y a su importancia de cara al estudio de toda conducta simbólica, especialmente verbal, y de sus alteraciones” (Jakobson, R., Halle, M., 1973, p. 134). Resalta que normalmente el investigador posee medios más adecuados para tratar la metáfora que para manejar la metonimia, “la cual, por basarse en un principio diferente, se resiste muchas veces a la interpretación” (p. 134). Por ello señala que en las teorizaciones vigentes se da un predominio de la metáfora sobre la metonimia. Destaca que el principio de la metonimia ha sido descuidado en los estudios del lenguaje por estar mayormente oculto al investigador.

Lacan (2006) será solidario, como lo veremos ulteriormente en mayor detalle, con la perspectiva bipolar de la estructura del lenguaje propuesta por Jakobson, tomando el relevo de la misma para los fenómenos clínicos en su campo. Advertirá sobre la posibilidad del mismo descuido en el ámbito psicoanalítico del polo metonímico:

Si un aspecto, tardío, de la investigación analítica, el concerniente a la identificación y al simbolismo, está del lado de la metáfora, no descuidemos el otro, el de la articulación y la contigüidad, con lo que en él se esboza de inicial y de estructurante en la noción de causalidad (p. 316).

El énfasis que ponen [los lingüistas] en la metáfora, por ejemplo, siempre mucho más estudiada que la metonimia, da fe de ello (p. 322).

La promoción del significante en cuanto tal, la puesta en claro de esa subestructura siempre oculta que es la metonimia, es la condición de toda investigación posible de los trastornos funcionales del lenguaje en la neurosis y la psicosis (p. 331).

Jakobson (Jakobson, R., Halle, M., 1973) propone la metáfora mayormente del lado de la poesía por centrarse en la semejanza, y la metonimia del lado de la prosa pragmática la cual se centra principalmente en el factor referencial:

El principio de la semejanza rige la poesía; el paralelismo métrico de los versos o la equivalencia fónica de las palabras que riman suscitan la cuestión de la semejanza y el contraste semánticos (...) La prosa, en cambio, se desarrolla ante todo por contigüidad. Por lo tanto, la metáfora, en poesía, y la metonimia, en prosa, constituyen las líneas de menor resistencia, y a causa de ello el estudio de los tropos poéticos se dedica fundamentalmente a la metáfora. La bipolaridad que realmente existe se ha reemplazado en estos estudios por un esquema unipolar amputado que coincide de manera sorprendente con una de las formas de la afasia, o sea, con el trastorno de la contigüidad (p. 135).

La dicotomía del lenguaje será a su vez extendida para todo proceso simbólico y conducta humana considerada globalmente, en su faz individual y social: “En todo proceso simbólico, tanto intrapersonal como social, se manifiesta la competencia entre el modelo metafórico y el metonímico” (p. 133).

Se podrá formular entonces la equivalencia del eje de las sustituciones en términos de metáfora, y la de las combinaciones en el de metonimia. Por lo tanto la función poética, operante en toda conducta verbal, oscilará entre estos dos polos de la metáfora y metonimia.

En cuanto al criterio empírico postulado por Jakobson para la función poética, se comprende ahora mejor que consistirá en aplicar la equivalencia que se da en el eje de la metáfora a una equivalencia en el eje de la metonimia, es decir en el eje de la contigüidad. “La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia” (p. 360). De esta forma, por ejemplo, para lograr las equivalencias semánticas anteriormente mencionadas por medio de las equivalencias sonoras, se colocan en contigüidad elementos que suenen semejantes. Otro ejemplo que ofrece Jakobson tiene que ver con aquellas formas de versificación que imponen un paralelismo en sus versos, logrando efectuar equivalencias según las posiciones de las palabras en los sucesivos versos.

Por otra parte, otros teóricos literarios plantean la insuficiencia del modelo basado en la bipartición de los efectos del lenguaje en términos de oposiciones binarias y sostienen que es necesario ir más allá de conceptualizaciones dicotómicas.

David Lodge (1982) en un ensayo llamado “Modernismo, Antimodernismo y Posmodernismo” realiza un bosquejo de la historia literaria dentro del período moderno. Llama movimiento modernista al que, desprendiéndose de la noción de mimesis aristotélica, anticipa la concepción de Saussure sobre la relación arbitraria entre los signos y la realidad. Según el autor, dicho movimiento postula la actividad artística como actividad autónoma. Las premisas que rigieron el arte desde la época clásica hasta fines del siglo XVIII y que afirmaban que el arte imitaba la realidad, fueron desafiadas por las teorías románticas de la imaginación. La frase atribuida a Oscar Wilde en la cual “la vida imita al arte” (p. 4) da una clara idea de este movimiento, aludiendo a que la realidad es una construcción en la cual el arte tiene un lugar creador

fundamental. Por su parte, la frase de Walter Pater: “Todo arte aspira constantemente a la condición de la música” (p. 4) indica la aspiración del arte a ser, como la música, pura forma, significantes despojados de todo significado.

Lodge postula un movimiento de oscilación pendular entre el modernismo y el antimodernismo. Este último, a diferencia del modernismo, no aspira a la condición de la música sino a la de la historia, en la cual la literatura debería comunicar una realidad existente (vuelta a la mimesis). Su prosa no se acerca a la poesía, sino que su poesía parece acercarse a su prosa. Plantea que se da una alternancia histórica y pendular entre ambos modos de escritura: modernista y antimodernista. Si bien reconoce las influencias históricas y sociales que motivaron los cambios y rupturas de cada período, afirma la existencia de una causa interna al sistema literario mismo. Utiliza el propio concepto de extrañamiento³ de los formalistas rusos como causa del vaivén de los modos de escritura. Lo que es singularizado y puesto en primer plano por una generación de escritores, se convierte en el segundo plano para la siguiente generación. Asevera que dicho proceso es también una manifestación histórica de la idea saussureana según la cual los signos comunican en virtud de las diferencias entre sí. Lo que llama innovación literaria se lograría reaccionando contra el dogma recibido, y en contraste con él, dando así una idea de retorno.

Lodge retoma la distinción de Jakobson de los polos metafórico y metonímico del lenguaje, considerando que la misma se corresponde de manera ajustada a los dos tipos de escritura que postula. El tipo modernista se corresponde para el autor con el polo metafórico y el antimodernista con el polo metonímico. Considera dos obras representativas de la escritura modernista: *La tierra baldía* y *Ulises*. Señala que ambos títulos son metafóricos e invitan a una lectura metafórica de los textos. Afirma que el poema de Eliot no puede ser leído de otro modo ya que los fragmentos que lo componen se conectan entre sí fundándose en la semejanza y en el contraste irónico, y no en función de una causalidad narrativa o contigüidad espacio-temporal. En *Ulises* señala que si hay un relato (el de un día cualquiera entre la gente común de Dublín), el mismo resulta ser un eco que corre paralelamente a otro relato: la *Odisea* de Homero. De allí que la novela de Joyce sea para Lodge fundamentalmente metafórica. Por el contrario destaca que la novela realista antimodernista (el ejemplo que da Lodge es de la novela *Cuento de viejas* de Arnold Bennet) es fundamentalmente metonímica: tiende a imitar, tan fielmente como el discurso lo permita, las relaciones existentes entre las cosas en el tiempo y en el espacio. Los personajes y las acciones que se desarrollan están enlazados por su contigüidad física, por una secuencia temporal y por la lógica causa-efecto. Los poetas antimodernistas llevan a cabo el verso en la misma dirección al usar sobriamente la metáfora y recurrir principalmente a la metonimia.

3 Este concepto será desarrollado en el punto siguiente con más detalle.

Para Lodge, la distinción de Jakobson sugiere por qué la historia literaria sigue un ritmo cíclico, y por qué la innovación es a menudo una regresión al anteúltimo estilo, ya que el discurso se mueve entre los dos polos de la metáfora y metonimia.

La novedad que Lodge formula es que existe otra clase de arte que no encaja en el modelo binario modernismo-antimodernismo, y que en ocasiones se denomina posmodernista. El posmodernismo, retoma la crítica modernista al realismo tradicional, pero trata de trascender la dicotomía. Lodge afirma que el modernismo, con su experimentación formal aún sostenía ante el lector una promesa de significado, o al menos de *un* significado. Por su parte la escritura posmodernista sugiere que cualquier patrón de sentido que se reconozca en la experiencia es solo una ficción ilusoria y consoladora. La dificultad para el lector de escritura posmodernista no tiene que ver con la oscuridad, que podría ser aclarada, sino con la incertidumbre, que sería endémica. La escritura posmodernista busca desafiar la lógica binaria de Jakobson por medio de la búsqueda de un principio de composición alternativo. Lodge enumera dichas vías alternativas como: contradicción, permutación, discontinuidad, aleatoriedad, exceso y cortocircuito.

Para describir la vía de la *contradicción* Lodge cita las palabras finales de *El innumerable* de Samuel Beckett: “Debes seguir, no puedo seguir, seguiré” (p. 16). Cada cláusula contradice la anterior. Otro ejemplo que menciona es la figura del hermafrodita que aparece usualmente en los personajes de la escritura posmodernista y que desafía ciertamente el binarismo de la literatura clásica.

La *permutación* de datos triviales o de fragmentos sin relación lógica evidente y el uso que de ella hacen los escritores posmodernistas llevan el relato hasta alcanzar el absurdo. Lodge refiere como ejemplo de permutación un pasaje de *Molloy* de Beckett en el cual los personajes enfrentados a la ausencia de un orden metafísico, buscan desesperadamente imponer a la experiencia un orden puramente matemático. El héroe lidia con el problema de distribuir y hacer circular las dieciséis piedras de chupar en sus cuatro bolsillos, de modo que las pueda chupar siguiendo una misma secuencia.

El posmodernismo desconfía de cualquier clase de continuidad y enfatiza los quiebres textuales. En la persecución de la *discontinuidad* de la experiencia, introduce la *aleatoriedad* al proceso de escritura y de lectura.

Algunos autores llevan deliberadamente la metáfora y la metonimia a un grado de *exceso* tal que las conducen hacia su destrucción, burlándose de ellas, y escapando de su tiranía.

Por último, la vía del *cortocircuito* explota la brecha entre el arte y la vida, haciéndola entrar en cortocircuito y provocando un *shock* en el lector. Un recurso típico de este procedimiento alternativo es la combinación de lo factual y lo ficcional en una misma obra, la introducción del

autor real en la obra, mezclándose con sus personajes, y la puesta en evidencia de las convenciones usadas. De esta forma se cuestiona la totalidad de la empresa de leer y escribir ficciones literarias.

El posmodernismo dará lugar entonces a otras poéticas que difícilmente se puedan encasillar en el binomio metáfora-metonimia de Jakobson.

En esta línea, Alejandra Eidelberg (2011) sugiere para la época actual un tipo de poética de la interpretación psicoanalítica que vaya más lejos que metáfora y metonimia, ya que éstas no alcanzan como procedimientos lingüísticos para dar cuenta de la experiencia. Recuerda que Lacan sugirió también hacia el final de su enseñanza ir más allá de la lógica, de la lingüística y del sistema de oposiciones binarias de todo discurso organizado.

Consideramos que Lacan se nutrirá a lo largo de su enseñanza de estos aportes poéticos según el momento de su desarrollo siguiendo de alguna manera el movimiento que va desde el binarismo de Jakobson hacia la ruptura posmodernista de Lodge . Esas poéticas darán lugar a distintos modos de concebir la interpretación analítica. Por lo tanto la función poética a la que nos referiremos en el presente trabajo, ampliará los criterios jakobsonianos de la misma, incluyendo en ella otras poéticas como las vías alternativas posmodernistas postuladas por Lodge. Desde este punto de vista podría formularse a su vez que el recorrido de la enseñanza de Lacan realiza un trayecto que atraviesa en algún punto el planteo antimodernista (solo en el sentido parcial del inconsciente pensado como capítulo censurado de la historia planteado por Lacan (2005) en “Función y Campo...”), pasando luego por el modernismo (preeminencia de lo simbólico, modelo del lenguaje de Saussure y Jakobson, las formulaciones lógicas, el inconsciente estructurado como un lenguaje) para llegar hacia el final al posmodernismo (lo real sin ley, la *lingüistería*, *lalengua*, el witz, el un-desliz). No puede decirse que dicho recorrido sea en Lacan exactamente cronológico ni lineal, puesto que encontramos por momentos algunas de estas fases superpuestas, ni que se ajuste estrictamente a dicho modelo, pero sí que se encuentra polarizado por este movimiento aproximado.

La importancia de partir del modelo de Jakobson permite poner en primer plano la función poética como algo específico y diferencial respecto de otras funciones del lenguaje, aunque dicho modelo no agote la función.

2.2 Sobre la función poética del lenguaje en psicoanálisis.

“En poesía debe haber siempre enigma, y el fin de la literatura -no hay otros- es evocar los objetos”

(Huret, J., 1998, p. 9) S. Mallarmé.

Si hay algo que distingue a la tradición poética es la de formular las cosas de un nueva manera, renovando la vida del lenguaje, que como tal es para nuestro campo un lenguaje vivo ya que se encuentra encarnado. El lenguaje produce efectos sobre los cuerpos, afectándolos. Vicente Huidobro (2009), en sus *Manifiestos*, afirma para la poesía:

(...) es lo insólito, lo sorprendente, lo que nos conmueve y disloca. Un poema sólo es tal cuando existe en él lo inhabitual. Desde el momento en que un poema se convierte en algo habitual, no emociona, no maravilla, no inquieta más, y deja, por lo tanto, de ser un poema, pues inquietar, maravillar, emocionar nuestras raíces es lo propio de la poesía (p. 135).

La renovación de los discursos insufla nuevo dinamismo a la lengua. En “Función y campo...” Lacan (2005) aborda tempranamente el problema de la caída de la eficacia del discurso analítico de su época. Lo atribuye entre otras cosas a la entrada en lo que llama “muro del lenguaje” (p. 280). La entrada en ese muro incluye la vulgarización de las nociones en la conciencia común e implica un “amortiguamiento” (p. 232) del efecto terapéutico de la palabra analítica, por ejemplo en el caso que se le diera el mismo estilo freudiano. En este sentido Lacan afirma: “Aquí no es cuestión de imitarlo. Para volver a encontrar el efecto de la palabra de Freud, no es a sus términos a los que recurriremos, sino a los principios que la gobiernan” (p. 280). Aquí podemos adelantar que esos “principios” serán, en nuestra lectura, los de su poética.

Para Lacan las nociones también se “amortiguan en un uso de rutina” (p. 230) y, actuando como lo haría un verdadero poeta, le parece necesario devolverle su sentido resituándolas en el marco de su historia así como de sus fundamentos. De ello surge que debido al uso rutinario, las nociones o los términos se desgastan y pierden su sentido y potencia operatoria.

Cuando un discurso entra en el muro del lenguaje, se vuelve prosaico y decae en eficacia, atenuando sus efectos. Los poetas perciben perfectamente dicho fenómeno y haciendo un nuevo uso del lenguaje, una torsión particular del mismo, logran disolver el muro y extraen de ello toda su potencia expresiva. Lacan evoca una metáfora de Mallarmé en la que compara el uso común del lenguaje con el intercambio de una moneda gastada en ambos lados y que se pasa de mano en mano en silencio.

En la misma línea, los primeros formalistas rusos, han conceptualizado el procedimiento poético del extrañamiento (*ostranenie*) como medio de desautomatizar el uso del lenguaje. Para lograrlo van en contra de la comprensión fácil de su sentido, intentando dificultarla. Como destaca Viktor Shklovski (Fokkema, D., Ibsch, E., 1992) en su célebre artículo “El arte como mecanismo”:

Lo que llamamos arte existe precisamente para restaurar la experiencia inmediata de la vida, para hacer sentir las cosas, para hacer a la piedra pétrea. La meta del arte es transmitir la experiencia inmediata de una cosa como si se viese y no

como si se reconociese; el mecanismo del arte es el de «extrañar» las cosas, es el mecanismo de la forma obstruyente que alarga la dificultad y la extensión de la percepción, pues en arte el proceso de percepción está orientado a sí mismo y tiene que prolongarse; el arte es un medio para llegar a saber cómo se hacen las cosas, ya que en arte las cosas hechas no son relevantes (p. 27).

En términos del último Lacan podemos decir que el uso rutinario de las nociones, su vulgarización y su comprensión, tienen un efecto adormecedor, cuando lo que él busca cada vez más es exactamente lo contrario, es decir despertar. Lacan (2001) afirma que lo que lo mueve es un deseo de despertar: “tengo derecho, igual que Freud, a comunicarles mis sueños. Al contrario de los de Freud, no están inspirados por el deseo de dormir; a mí me mueve más bien el deseo de despertar” (p. 95).

Cuando un discurso entra en las redes del principio del placer, del sentido y la comprensión, estamos en el campo del adormecimiento, de la sugestión y de la hipnosis: “puesto que no deja de haber imperativo en toda intención, todo discurso tiene efecto de sugestión, es hipnótico” (Lacan, J., 2008, p. 167). En cambio aquél que no se comprenda resonará en las campanas del despertar: “un discurso es siempre adormecedor salvo cuando no se comprende ¡entonces despierta!” (p. 167).

El despertar será para Lacan uno de los nombres de lo real y constituirá el eje que orientará su búsqueda a partir de cierto momento de su enseñanza. Nótese la similitud de esta orientación de ir contra el efecto adormecedor y homeostático del lenguaje, así como de la comprensión fácil, con el procedimiento de extrañamiento (*ostraneine*) mencionado anteriormente.

Recuérdese también lo que se abordó en el punto anterior en relación al planteo de Lodge en cuanto a una necesidad interior al discurso literario mismo de ritmos cíclicos y alternantes. Esa necesidad intrínseca de cada nuevo período de ir en contra de lo anterior instituido para despertar del adormecimiento de lo establecido y automatizado.

En su curso del año 2002-2003 titulado *Un esfuerzo de poesía*, Jacques-Alain Miller (2016) pone de relieve dos preguntas que aluden nuevamente a la caída de la eficacia del psicoanálisis, solo que esta vez para la época actual: “¿por qué el psicoanálisis tiende a devenir prosaico?”, y “¿qué hay que hacer para reavivar en él (...) el fuego de la lengua poética?” (p. 25). En su desarrollo Miller intenta dar respuesta a estas preguntas recorriendo las poéticas del psicoanálisis lacaniano y mostrando sus tensiones con los mandatos e imperativos de la época.

Miller constata en la actualidad lo que denomina “culto de la utilidad directa” (p. 25) y lo considera como “causa de la extinción de la virtud oracular en el psicoanálisis” (p. 25). Afirma que, si después de Freud el psicoanálisis se fue volviendo prosaico, perdiendo parte de su eficacia, hemos de pensar que ello se ha debido a una merma en su efecto poético. Lacan surgió luego en el

horizonte reinyectando dicho efecto en el psicoanálisis, lo que lleva a Miller a decir que Lacan fue en psicoanálisis un nuevo “oráculo” (p. 219). Sin embargo, también sostiene: “hoy hemos llegado a la asimilación de Lacan. Es decir que, de ahora en más, la máquina homeostática está en marcha” (p. 50). Entendemos esto como una invitación a evitar que la enseñanza de Lacan se automatice y entre en el muro del lenguaje.

El mismo título de su seminario invita a realizar un esfuerzo de poesía para que el discurso analítico no se vuelva prosaico. Miller plantea también que “quizá la suerte del psicoanálisis esté ligada a la de la poesía. Si tal es el caso, se dirá que peligra, ya que la poesía parece estar en mala forma” (p. 41). Articula cómo es que la poesía permite al psicoanálisis lacaniano abrirse camino cuando el mismo encalla en la pérdida de su eficacia en consonancia con la época actual. En cuanto a cómo entender el esfuerzo de poesía, se pregunta y postula: “¿cómo entender eso, sino bajo el modo de la ironía? Tal vez la ironía sea la única poesía que queda a nuestro alcance” (p. 275). Ironía que resuena en cierta forma con las vías poéticas alternativas de Lodge, las cuales se burlan del sentido y de la tradición. Luego destaca que hay indicaciones de Lacan que van en ese sentido y “que proponen al esquizofrénico como modelo para el analista y para su interpretación” (p.276). Las observaciones de Miller evidencian que nos encontramos en la actualidad en otro terreno desde el cual es necesario repensar sus poéticas para que no encallen en la pérdida de la eficacia señalada.

Por otra parte, la decisión de abordar la problemática que estamos planteando desde la perspectiva poética se fundamenta también en otras razones. En primer lugar es Lacan (2005) mismo quien formula en términos de poética las operaciones que realiza el analista. Afirma que en la experiencia analítica se “maneja la función poética del lenguaje para dar a su deseo la mediación simbólica” (p. 309).

En segundo lugar, como ya lo hemos mencionado en el comienzo, Lacan hace un llamado a abordar la obra de Freud en lo que nombra como “la poética de la obra freudiana” (p. 305) como vía de acceso para penetrar su sentido y la dimensión esencial de ciertas nociones, devolviendo a las mismas su dialéctica.

En tercer lugar a lo largo de toda su enseñanza, y siguiendo en este camino a Freud, la referencia a la poesía y a los poetas encuentra un recurso ineludible como fuente de inspiración para pensar la teoría psicoanalítica. Lacan recuerda la lista de disciplinas anexas de una ideal Facultad de psicoanálisis designadas por Freud y añade a la misma la suya propia:

Se encuentran en ella, al lado de la psiquiatría y de la sexología, “la historia de la civilización, la mitología, la psicología de las religiones, la historia y la crítica literarias”.

(...)

Añadiremos de buen grado, por nuestra parte: la retórica, la dialéctica en el sentido técnico que toma este término en los *Tópicos* de Aristóteles, la gramática, y, cima suprema de la estética del lenguaje: *la poética*⁴, que incluiría la técnica, dejada en la sombra, del chiste (p.277).

En cuarto lugar Lacan recomienda el estudio y asimilación de los recursos de una lengua y en especial los que se realizan en sus textos poéticos como indispensables para entender los resortes de la acción analítica.

Por último, consideramos que leer en clave poética los movimientos de la teoría y de su eficacia en la práctica analítica, permite sacarlos del muro y de su uso prosaico, que como ya hemos planteado amortiguaría su eficacia. Nada mejor para volver a lo vivo de las nociones (Lacan, J., 1981) que seguir el ejemplo dado en la palabra de los poetas. La renovación de sus términos sacará las nociones del muro adormecedor del lenguaje amortiguado, y le dará un nuevo vigor a los conceptos.

El factor de amortiguamiento incide significativamente en los recursos que tiene un analista en su práctica, en particular en el recurso por excelencia de la interpretación. De nuestros desarrollos se deduce que la interpretación se encuentra sometida a fluctuaciones en su eficacia según el modo que se conciba la misma y según las épocas en que se produzca. Lacan tomó nota de esta problemática muy tempranamente en su enseñanza. En “Función y campo...” propone una técnica renovada de la interpretación. La renovación será entonces un punto clave para restaurar la eficacia de la palabra analítica, ya que la misma se encuentra dominada por el dinamismo fluctuante y no ajeno a otras manifestaciones de la lengua en general.

En el curso de Miller (2012) *La fuga del sentido* nos encontramos en uno de sus capítulos con el título sugestivo “Ocaso de la interpretación” (p. 224). Miller constata que hay “un malestar actual en la interpretación analítica” (p. 225) a partir de haber escuchado la queja de varios analistas, por la cual la interpretación ya no es lo que era en la época de Freud. Al respecto señala que en aquella época el saber tenía en sí mismo efectos de verdad, siendo éste último lo que operaba eficazmente sobre el paciente. Freud elaboraba un saber o una construcción que luego comunicaba al paciente con fines de conseguir un efecto de verdad. En esa referencia “mítica” (p. 227) el saber tenía ese efecto, ya que era la época en la que Freud elaboraba y construía su clínica a partir de la singularidad de sus pacientes. Era una novedad con sus correspondientes efectos de verdad.

Más adelante, Miller señala que en la época de Lacan se efectúa la escisión entre saber y verdad en psicoanálisis. Explica que desde un cierto punto de vista Lacan superó esta escisión por medio de una renovación del saber analítico. Facilitó así la interpretación en la cura por la vía de

4 Las bastardillas son nuestras.

una interpretación del saber de Freud. “Lacan ha extraído un saber, podemos decirlo, de esta interpretación del saber de Freud, un saber nuevo con efecto de verdad (...) se dio cuenta de que esta interpretación del saber de Freud hacía olas” (p. 228).

Por otra parte atribuye el malestar actual en relación a la interpretación a un “déficit de interpretación del saber Freud-Lacan” (p.229). En otras palabras, lo que constata Miller, podemos referirlo al mismo factor de amortiguamiento del saber acumulado que ya preocupaba a Lacan en sus comienzos. Es como si se evidenciara que ese saber ya no extrañara o no fuese capaz de lograr ese efecto, ya no haría las “olas” suficientes.

Por último, ubicándose desde la enseñanza más tardía de Lacan, Miller se pregunta si no habrá también una dificultad en lo que concierne al efecto de verdad mismo:

¿acaso no será necesario comenzar por situar en su lugar cierta impotencia del efecto de verdad en relación con el goce, en relación con el modo de goce y sus eventuales transformaciones? ¿No habrá que elaborar acaso la disyunción, no simplemente entre saber y verdad, sino entre la pareja saber y verdad por un lado, y el goce del otro lado? (p. 229)

Considerar la disyunción de la pareja saber-verdad por un lado, y goce por el otro, implica la introducción de este elemento heteróclito del goce, y la constatación de una impotencia de la dupla saber-verdad que ya no depende solamente del amortiguamiento por haber entrado en el muro del lenguaje. Podríamos decir a esta altura, con los elementos que hemos desarrollado hasta aquí, que la dupla saber-verdad funcionará según el paradigma de una poética centrada en los ejes de la metáfora y metonimia como efectos de significante-significado, mientras que considerar la perspectiva del goce nos lleva necesariamente a otro paradigma, uno basado en otro tipo de poética que pueda tener oleajes que afecten al goce y a sus modos peculiares.

Por su parte Alejandra Eidelberg (2012), en su artículo “Poética de la intervención analítica”, realiza un recorrido por las poéticas de la intervención analítica a partir de la lectura del *slogan* de una marca deportiva, el cual se ajusta a los imperativos de la época actual. Dicho *slogan* reza la fórmula “*impossible is nothing*” (imposible es nada o nada es imposible según el devastador equívoco que señala la autora). Allí señala que la época actual ya no apunta a la prohibición del goce sino a su empuje, además aspira al espectáculo global en el *boom* virtual de la intimidad. En este contexto destaca que la intervención psicoanalítica debe centrar su eficacia en acentuar su sesgo poético. Recuerda también que el concepto de poética no se refiere meramente a la poesía, sino a la “factura de lo literario”, es decir, lo que hace a su especificidad.

Realiza un recorrido desde Aristóteles hasta Beckett para mostrar cómo sus poéticas apuntaron siempre al efecto desautomatizante del lenguaje, y lo pone en relación con la “vena poética de la intervención analítica”. Subraya que si bien toda poética es extrañante, tal vez y en

línea con la época actual sean imprescindibles aquellas poéticas que “avanzan decididamente hacia lo imposible”, interfiriendo de esa forma el equívoco del *slogan* de la carrera contemporánea.

Por otro lado en su libro *letras. poéticas. lecturas lacanianas*, Eidelberg (2014) abre el camino para pensar más específicamente “lo que el arte enseña al psicoanálisis” (p. 12) y realiza un acercamiento hacia algunos escritores y poetas dirigiéndose a un encuentro posible con el campo de la literatura. Se trata de que el analista se ubique “fuera de campo” para buscar fuentes que lo estimulen a seguir pensando críticamente su praxis. Este trabajo muestra cómo los escritores convocados allí “le han desbrozado muchos caminos al psicoanalista (sin haber sido ese su propósito)” (p. 8). Desde esta perspectiva realiza una lectura lacaniana en dos sentidos: en la que Lacan mismo ha sido lector de esos autores, o que somos nosotros analistas quienes leemos los mismos lacanianamente. A partir de dicha lectura trata de

(...) desentrañar los modos singulares en que cada uno de los poetas elegidos devela la función de anudamiento *sinthomático* de su escritura; y esto, específicamente, cuando sus letras devienen poéticas al ser capaces de extrañar y transgredir el sentido prosaico del lenguaje (*procedimiento afín a la poética que la última enseñanza lacaniana propone para la intervención psicoanalítica*⁵) (p. 9).

5 Las bastardillas son nuestras.

3. Poéticas lacanianas.

3.1 Poética de la metáfora y la metonimia. Saussure y Jakobson.

Para introducirnos en el abordaje del primer momento de la poética lacaniana nos basaremos en el texto inaugural de la enseñanza de Jacques Lacan (2005) “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”.

La primera operación poética se centrará para Lacan en el esclarecimiento de los términos y nociones freudianas por medio de efectuar su equivalencia con los términos y nociones contemporáneas de las ciencias modernas del lenguaje. La equivalencia que Lacan propone para dilucidar los términos amortiguados del análisis se basará fundamentalmente en los desarrollos de la lingüística estructural de Saussure, los aportes de Jakobson, la antropología estructural de Lévi-Strauss y la teoría de la información basada en los desarrollos de Shannon⁶. A partir de ellos Lacan considera al signo lingüístico saussureano para pensar la noción de síntoma, en una versión modificada y adaptada a sus propios fines teóricos, como una determinada relación del significante y significado⁷. Así por ejemplo, el síntoma podrá ser definido como “el significante de un significado reprimido de la conciencia del sujeto”⁸ (p. 270) y por lo tanto su resolución podrá consistir principalmente en restituir ese sentido reprimido para devolverlo a la disposición del sujeto. Operativamente será por medio de una “puntuación afortunada” (p. 242) lo que permitirá fijar el sentido al discurso del sujeto y lo que marcará la característica de la intervención analítica.

La innovación⁹ operada por esta primer poética restituirá cierto poder de eficacia a las nociones gastadas del psicoanálisis, yendo en contra de un efecto de amortiguación. Dicho efecto consistirá, como ya lo hemos expresado en el punto anterior, en el decaimiento de la eficacia de los términos, ya sea por un uso rutinario, prosaico o por la vulgarización de los mismos. “Urgente en todo caso nos parece la tarea de desbrozar en nociones que se amortiguan en un uso de rutina el sentido que recobran tanto por su retorno a su historia como por una reflexión sobre sus fundamentos subjetivos” (p. 230).

6 “En realidad, podría decirse que el grafo del deseo es Saussure más Shannon, excepto que Lacan corrigió los términos código y mensaje -que utilizó siguiendo a Jakobson- porque, como consecuencia del equívoco significante, que está siempre presente, A no merece el nombre lugar del código, que le dio en un principio” (Miller, J. A., 1998, p. 284).

7 Por carecer de espacio, no desarrollaremos aquí las varias modificaciones que Lacan realiza al concepto de signo saussureano, pero bástenos mencionar algunas de sus particularidades bien conocidas: inversión de la relación significado-significante, ruptura de la fijeza del signo lingüístico, sobredeterminación simbólica, ambigüedad semántica, etc.

8 Veremos que habrá más de una definición de síntoma en este texto.

9 “Creemos por nuestra parte que, si innovamos, no está en nuestros gustos hacer de ello un mérito” (Lacan, J., 2005, p. 229).

Entonces, una revitalización del sentido de las nociones por medio de su equivalencia en un lenguaje de las ciencias antropológicas y lingüísticas contemporáneas será una primera operación poética efectuada por Lacan. Esta operación estará encaminada a la extracción de la vitalidad de las nociones freudianas por medio de la revisión y traducción de sus términos. “El pensamiento de Freud está abierto a revisión. Reducirlo a palabras gastadas es un error. Cada noción posee en él vida propia” (Lacan, J., 1981, p. 11). El modelo a seguir aspirará a un cierto estatuto de ciencia moderna según los nuevos cánones, revolucionarios por cierto, de la antropología y la lingüística¹⁰, cuyo foco estará puesto en el rol fundamental del lenguaje.

Por otro lado, en el desarrollo que hemos hecho anteriormente de la noción de función poética, mencionamos que Jakobson plantea un criterio empírico para la función poética proyectando el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de las combinaciones. Será fundamentalmente sobre estos dos ejes en los que se desarrollará la primera poética lacaniana para el momento inicial que hemos tomado en su enseñanza. Metáfora y metonimia serán las dos figuras principales de la retórica que utilizará Lacan, siguiendo al lingüista ruso, para delinear y estructurar la práctica sobre la que se desarrollará el análisis del lenguaje en la práctica analítica. Lacan las hará equivaler pronto en su primera enseñanza a la condensación y al desplazamiento freudianos respectivamente, operando así la traducción de términos de la poética freudiana en la primera poética lacaniana. Si bien en el texto “Función y campo...” dicha equivalencia ya se encuentra esbozada, será en el escrito “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” en el cual Lacan (2005) hará la correspondencia y la formalización de dichos mecanismos con los tropos de la retórica.

En “Función y campo...” encontramos también otras figuras retóricas implicadas en el discurso analítico a las que Lacan sugiere prestar atención:

Elipsis y pleonismo, hipérbaton o silepsis, regresión, repetición, aposición, tales son los desplazamientos sintácticos, metáfora, catacrexis, antonomasia, alegoría, metonimia y sinécdoque, las condensaciones semánticas, en las que Freud nos enseña a leer las intenciones ostentatorias o demostrativas, disimuladoras o persuasivas, retorcedoras o seductoras, con que el sujeto modula su discurso onírico (p. 257).

Jacques-Alain Miller (2014) en *El ultimísimo Lacan* realiza una división esquemática en diferentes períodos de la enseñanza de Lacan la cual nos será útil para nuestra articulación en términos de poética. Según esta división, el primer momento de nuestra poética lacaniana se corresponde bien con lo que Miller denomina “la segunda fase del período simbólico (...) la fase de

10 “Si el psicoanálisis puede llegar a ser una ciencia —pues no lo es todavía—, y si no debe degenerar en su técnica —cosa que tal vez ya esté hecha—, debemos recuperar el sentido de su experiencia” (Lacan, J., 2005, p. 258).

la estructura lingüística” (p. 206). Fase que es señalada también como siendo “prodigiosamente útil y aprovechable en la práctica analítica” (p. 206). Miller destaca para este período lo siguiente:

Allí está lo simbólico organizado a partir de las dos formas príncipes de la metáfora y de la metonimia, formalizadas por Lacan para poner en evidencia la determinación del efecto de sentido a partir de la sustitución y la conexión significantes. Esta estructura lingüística también es la que inspira el gran grafo de Lacan, combinado con la estructura de la comunicación (...) (p. 206).

Por otra parte, como señala Miller en la cita precedente, Lacan (2005) utiliza el modelo comunicacional de la teoría de la información, modificándolo, de manera que “la función del lenguaje no es informar, sino evocar” (p. 288). Dirá que “incluso si no comunica nada, el discurso representa la existencia de la comunicación” (p. 242). La función de evocación se fundamentará en diversas cuestiones. La primera será concebir la comunicación no como una estructura lineal simple o unívoca, sino como una partitura de múltiples pentagramas superpuestos en los cuales se desplegarán diversos niveles de sentido. Ello constituirá la “sobredeterminación” (p. 258) del síntoma. Los diferentes niveles se conectan en los puntos o “nudos de su estructura” (p. 258) en donde las formas verbales se entrecruzan. Segunda definición que se desprende del síntoma considerado como “lenguaje cuya palabra debe ser liberada” (p. 258).

El discurso será concebido, desde esta perspectiva de primacía del significante, como un sistema de “redes comunicantes”(p. 255) resonantes. Consistirá en una “omnipresencia del discurso humano” (p. 255) como red o tejido tendido sobre toda experiencia humana. La referencia será, en fin, a la lingüística con sus niveles sincrónicos y diacrónicos de la estructuración del lenguaje. La función evocativa del lenguaje será posibilitada fundamentalmente por medio de la noción central de resonancia. La resonancia será la que permita las pulsaciones en los diferentes pentagramas de la partitura que la palabra constituye en los registros del lenguaje.

3.2 Resonancias poéticas en psicoanálisis.

3.2.1 La noción de resonancia.

En el tercer apartado de “Función y campo...” encontramos que su título comienza con “Las resonancias de la interpretación y el tiempo del sujeto en la técnica psicoanalítica” (Lacan, J., 2005, p. 278). El término resonancia, el cual aparece repetidamente en el texto, lo podemos encontrar también a lo largo de la enseñanza de Lacan en diferentes puntos importantes¹¹. Es un término que

11 Se puede consultar el artículo de Silvia Salman (2004) titulado “Lo singular en la resonancia” en el cual realiza un recorrido por el término resonancia en la enseñanza de Lacan.

consideramos clave para delinear y articular lo que se encuentra en juego en el efecto de la palabra y uno de los resortes de la interpretación analítica cuando ésta posee eficacia terapéutica.

Según una de sus definiciones, resonar es un “fenómeno que se produce al coincidir la frecuencia propia de un sistema mecánico, eléctrico, etc., con la frecuencia de una excitación externa” (RAE). Cuando la frecuencia propia o natural de un sistema es alcanzada por una excitación externa que vibra en la misma frecuencia produce en ese preciso momento un aumento de vibración y una máxima transferencia de energía de un sistema a otro. En el campo de la física, se dice que todo cuerpo o sistema tiene una o varias frecuencias características. Cuando un sistema es excitado a una de esas frecuencias, su vibración es la máxima posible. Cuando ambas frecuencias (la externa y la frecuencia natural del sistema) coinciden se produce el fenómeno de resonancia, se dice entonces que el cuerpo o sistema entra en el estado de resonancia. Todos los cuerpos físicos así como las estructuras mecánicas, como edificios o puentes tienen una o más frecuencias resonantes naturales. Podría resultar desastroso someter esas estructuras al influjo de una fuerza impulsora externa que vibre a una de esas frecuencias. El ejemplo más conocido es cuando la voz de la soprano alcanza la frecuencia natural de la copa de cristal, ésta al entrar en resonancia estalla en pedazos. Por otro lado en sistemas eléctricos y en acústica, las frecuencias que son múltiplos de la frecuencia fundamental se denominan armónicos, y son frecuencias en las cuales el cuerpo o el sistema también puede resonar, aunque en menor amplitud. Este fenómeno se aprecia bien en lo que se denomina curvas de resonancia.

El oído resulta ser un aparato de resonancia complejo. Posee una serie de tubos por donde pasan las vibraciones sonoras y una parte, llamada caracol, compuesta de múltiples resonadores simples. En el capítulo titulado “Lo que entra por la oreja” del *Seminario 10*, Lacan (2006) indaga en ese resonador complejo para pensar su relación con el lenguaje. Y si bien señala que el lenguaje no es vocalización, destaca sin embargo que es más que por una simple relación accidental lo que liga al lenguaje con una sonoridad, la cual no dudará en calificar de “sonoridad instrumental” (p. 296). Dirá que “lo propio de la resonancia es que en ella el aparato predomina. El aparato resuena, y no resuena ante cualquier cosa. (...) solo resuena ante su nota, su frecuencia propia” (p. 297). Existe algo en la forma del aparato que predomina y que lo hace particularmente apto para ligarlo con el lenguaje. Será un instrumento idóneo para la constitución de un vacío, que lo hará adecuado para hacer resonar otro vacío: “el vacío del Otro en cuanto tal” (p. 298).

Como hemos señalado, en un primer movimiento, la poética lacaniana se esfuerza por sacar las nociones gastadas del muro del lenguaje para devolverles su sentido y su potencia operativa, buscando su equivalente en las modernas ciencias del lenguaje y de la información. Esta última, nacida de las necesidades de las telecomunicaciones para la transmisión de múltiples

conversaciones telefónicas por un mismo hilo, se entrecruza con las teorías electromagnéticas y acústicas del campo de la física. Así los términos redundancia, amortiguación y resonancia son tomados por Lacan de esos discursos.

Hemos destacado que uno de los factores que amortigua la eficacia de la palabra y de los conceptos analíticos consiste para Lacan en el uso rutinario del lenguaje o lo que es su equivalente: su entrada en el muro del lenguaje. Por el contrario, lo que potencia y amplifica su efecto es la renovación de sus términos y el retorno a su historia y a sus fundamentos. Lacan (2005) traslada de aquellos discursos la noción central de resonancia para dar cuenta de la experiencia.

Critica a los analistas que se centraban en el análisis de las resistencias, mientras que le atribuye a Freud haber hecho uso de las resistencias del sujeto, pero solo a fines de la “puesta en movimiento de las *resonancias*¹² de la palabra” (p. 280). Los términos e imágenes que utiliza se encuentran en línea con la noción física y acústica de resonancia que hemos comentado.

Podríamos decir también que, desde esta perspectiva, Lacan nos ofrece una definición “musical” del psicoanálisis consistente en “pulsar sobre los múltiples pentagramas de la partitura que la palabra constituye en los registros del lenguaje: de donde proviene la sobredeterminación que no tiene sentido si no es en este orden” (p. 280). Apreciamos en la cita precedente la idea que la palabra vibra en múltiples registros (quedará por dilucidar en nuestro desarrollo a qué registros se refiere), lo que se correspondería, a nuestro modo de ver, a los armónicos que se aprecian en las curvas de resonancia de los sistemas físicos, electromagnéticos y acústicos.

Podemos calibrar entonces, siguiendo la metáfora musical, que el término “interpretar” consiste para esta poética en pulsar las notas de la partitura del sujeto haciendo vibrar (evocando) los sonidos que se activan por medio de su resonancia. Las notas no son sino los significantes y lo que hacen vibrar no son sino otros significantes y los sentidos que éstos evocan por medio de la resonancia.

Que dicha melodía pueda ser interpretada e intervenida por ambos partícipes de la experiencia analítica, es posible también dentro del marco de un esquema comunicacional basado en la intersubjetividad y en una constitución subjetiva transindividual, en la cual “toda palabra llama a una respuesta” (p. 237), incluso el silencio “con tal de que tenga un oyente” (p. 237). Es una comunicación que se da en el marco de una palabra plena, relación que más tarde será formalizada entre el sujeto y el Otro. Como Lacan aclara en una nota añadida posteriormente al texto: “Incluso si habla ‘para las paredes’. Se dirige a ese (gran) Otro cuya teoría hemos reforzado después y que gobierna alguna *époque* en la reiteración del término al que seguimos ateniéndonos en esta fecha: el de intersubjetividad (1966)” (p. 248).

12 Las bastardillas son nuestras.

La sobredeterminación será por lo tanto el resultado de conectar por medio de la resonancia y sus armónicos los múltiples niveles sobre los cuales el psicoanálisis pulsa su nota¹³. La idea del discurso del sujeto en tanto partitura musical, que es “interpretada” por el analizante al mismo tiempo que intervenida por el analista al tocar las diferentes notas de sus múltiples pentagramas, permite esclarecer en mayor medida la noción de resonancia de la palabra, en la función de evocación del lenguaje. Intérprete, partituras, evocaciones en la caja de resonancia del lenguaje del sujeto, serán algunas de las directrices que orientarán la poética de la intervención analítica en esta fase de la enseñanza de Lacan.

En otra de sus acepciones, el término resonancia se define como “sonido producido por repercusión de otro” (RAE). Nos interesa destacar esta definición, ya que no es simplemente un efecto directo de uno sobre otro, sino que cuando el estímulo externo alcanza una propiedad intrínseca del sistema (la frecuencia natural de dicho sistema) sobre el cuál incide, éste entra en el estado de resonancia, es decir repercute (vuelve a percutir). Lacan (2005) indica de la siguiente forma el resorte del éxito de las intervenciones Freud: “para que el mensaje del analista responda a la interrogación profunda del sujeto, es preciso en efecto que el sujeto lo oiga como la respuesta que le es particular” (p. 281). Dicha respuesta que le sea particular es análoga a la frecuencia propia del sistema, de forma que la interpretación que oficia de estímulo y fuente externa pueda hacerla resonar en el sujeto. Pero el mensaje del analista hace de “eco” de dicha respuesta particular, ya que el analista no posee de antemano la frecuencia propia del sujeto a pesar de que la ilusión del sujeto supuesto saber lo haga creer al analizante:

Henos aquí pues al pie del muro, al pie del muro del lenguaje. Estamos allí donde nos corresponde, es decir del mismo lado que el paciente, y es por encima de ese muro, que es el mismo para él y para nosotros, como vamos a intentar responder al eco de su palabra (p. 304).

Como hemos señalado, la noción de resonancia se delinea como concepto central en la primera poética (centralidad que volveremos a reencontrar en la última poética abordada), siendo el resorte de la eficacia terapéutica de la intervención del analista. Para que el mensaje del analista responda a la interrogación profunda del sujeto y que éste la oiga como una respuesta particular es necesario que resuene en él haciendo eco de su propia palabra.

En “Función y campo...” se formula también otra vertiente de la resonancia. La resonancia puede ser tanto lo que opere como resorte de eficacia, como también lo que produzca una caída de la misma por amortiguación en la interpretación de los conceptos y en la clínica. Esto último sucede debido a los malentendidos en que se incurre por la resonancia de los términos en la “ambigüedad

¹³ Nos serviremos más adelante de la poética y estética hindú aportada por Lacan en su texto para esclarecer con mayor precisión los registros del lenguaje en los que se conforman los múltiples pentagramas de la palabra.

de la lengua vulgar” (p. 229). Es decir que en este caso son las resonancias del lenguaje vulgar las que operan sobre los términos analíticos, amortiguándolos. Para Lacan los términos freudianos se encuentran aún demasiado cerca del lenguaje vulgar, por lo que su renovación tendrá el efecto de extrañarlos del mismo. Su difusión en la conciencia común, producto de su vulgarización, “amortiguaría el efecto de nuestra palabra si le diésemos el estilo de las expresiones dirigidas por Freud al hombre de las ratas” (p. 280).

Por otra parte, en la teoría de la información la noción de redundancia se refiere a la existencia de diversos mecanismos que, en la comunicación, permiten asegurar la recepción y el sentido del mensaje. De esta forma por medio de los mecanismos redundantes, sería posible reconstituir un mensaje si fallara algo en su transmisión o si el nivel de ruido del canal de transmisión fuese muy elevado. Sin embargo la traducción que hace Lacan para este concepto en psicoanálisis es: “lo que es redundancia para la información, es precisamente lo que, en la palabra, hace oficio de resonancia” (p. 288).

Una comunicación que fuera en exceso redundante, si bien no transmitiría gran cantidad de información, estaría plena de resonancias. Mientras más redundante sea un mensaje más evoca “notas” de la partitura y sugiere sentidos debido a su capacidad de resonar en múltiples niveles, en cambio mientras más informativo sea “se vuelve impropio para la palabra”(p. 287). Encontramos una idea similar en los poetas, así Huidobro (2009) formula: “El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla” (p. 58). Es decir que la redundancia y la capacidad de evocar múltiples sonidos y sentidos tienen una relación directa. Un ejemplo de redundancia lo tenemos en la repetición, ya sea de una misma palabra o en una frase dicha de una forma diferente. No aporta nueva información al mensaje y sería considerado una redundancia para la teoría de la información donde lo que importa es la correcta recepción del mensaje. Sin embargo en el terreno poético, una repetición de una palabra o de un sonido como sucede en la aliteración, la cual consiste en la repetición de sonidos en palabras contiguas o próximas, podría utilizarse para hacer equivaler los valores sonoros a los valores semánticos de las palabras involucradas. La equivalencia sonora a lo largo de la secuencia, oficia de equivalencia semántica en el eje de las equivalencias. Como señala Jakobson (1981) “la equivalencia de sonido, proyectado en la secuencia como su principio constitutivo, envuelve inevitablemente una equivalencia semántica” (p. 379).

Lacan coloca en primer plano la función del lenguaje en tanto que evocativa, siguiendo unos ecos que resuenan por encima del muro. Mientras más armónicos puedan hacerse resonar en la partitura de un hablante, más posibilidades hay que resuene en alguna de sus frecuencias singulares. Serán por lo tanto como cuerpos resonantes, similares en un punto a los cuerpos resonantes de los términos prestados de la física. “La palabra en efecto es un don de lenguaje, y el lenguaje no es

inmaterial. Es cuerpo sutil, pero es cuerpo.” (p. 289). Tocar esta palabra-cuerpo por medio de hacerla resonar en sus frecuencias y armónicos será entonces la primera forma de concebir la interpretación del analista surgida de esta poética.

3.2.2 Variedades de la resonancia de la palabra en la estética hindú.

Hemos dicho que el término resonancia es utilizado por Lacan para dar cuenta de la eficacia general de la palabra en la interpretación analítica. En “Función y campo...”, al profundizar en su uso, se puede apreciar una variedad de niveles y campos sobre los cuales opera. Si el efecto de resonancia es un fenómeno general, observamos sin embargo que posee diferentes vertientes. Para ilustrar mejor en qué consisten las variedades de la resonancia, en esa vía de retorno a los efectos simbólicos de la palabra, Lacan apela a la tradición estética hindú según los comentarios de Abhinavagupta datados del siglo X sobre el *Dhvanyaloka*. Este último es un texto escrito por Anandavardhana en el siglo IX y expone la teoría poética del *dhvani*. Dicha teoría forma parte de una de las escuelas poéticas de la India, y se refiere al sentido sugerido de las palabras, el cual constituye la esencia y el corazón de su poesía. Lacan también hará una referencia a los *Upanishads*, los textos sagrados de la India. De la estética del *dhvani* y del *Upanishad*, Lacan extrae tres variedades de resonancia, aunque en el texto no resulta tan fácil precisarlas debido a que algunas las explicita con su nombre hindú, ejemplificándolas, otras las enumera, por lo cual sugiere su serie, y otra simplemente queda expuesta por medio de un ejemplo e indicada con una nota al pie referida a un poeta, agregada al texto posteriormente.

Así pues, encontramos la siguiente afirmación: “no cabe pues dudar de que el analista pueda jugar con el poder del símbolo evocándolo de una manera calculada en las *resonancias semánticas*¹⁴ de sus expresiones” (Lacan, J., 2005, p. 283). Esta sería para Lacan la “vía de un retorno al uso de los efectos simbólicos, en una técnica renovada de la interpretación” (p. 283). La resonancia semántica será la primera de las cualidades que se especifica de la resonancia y funcionará haciendo uso del poder del símbolo por medio de la evocación de sentidos. Por otro lado esta última cita destaca la necesidad de la renovación de la técnica interpretativa, renovación que afirmamos será de su poética.

Tomando el paradigma de la estética hindú, el primer tipo de resonancia mencionado por Lacan en el texto se corresponderá con el concepto de *dhvani*¹⁵: “en el hecho de que distingue en él

14 Las bastardillas son nuestras.

15 *Dhvani* es una palabra sánscrita cuya raíz se encuentra asociada a: sonido, eco, resonancia, reverberar, significar, implicar, etc. (Monier-Williams, S.M., 1964, p. 522).

esa propiedad de la palabra de hacer entender lo que no dice” (p. 283). *Dhvani* es en la poesía hindú el sentido sugerido, que no se encuentra presente en la denotación de las palabras usadas o en el sentido léxico de las mismas, sino que es un sentido oculto que se indica y se revela en quién lo puede recibir, pero que a su vez se sitúa en lo que se dice. Según los teóricos de esta corriente estética, el *dhvani* es “el alma de la poesía” (Tapaswi, H., 2012, p. 14). “Aquello no es comprendido por aquellos que tienen el corpus del saber del significado de los diccionarios. Aquello es comprendido solo por aquellos quienes conocen muy bien la esencia de la poesía” (*Dhvanyaloka* citado por Tapaswi, H., 2012, p. 14).

Como en el *dhvani*, un sentido surge allí donde no es evidente, pero resulta evocado por la interpretación. Este primer tipo de resonancia semántica se basa en evocar un sentido por medio de una indicación del mismo, es decir por una sugerencia. El ejemplo que nos ofrece aquí Lacan (2005) del *dhvani*, y que hemos hecho corresponder con el primer tipo de resonancia semántica, es el siguiente:

Una muchacha, dícese, espera a su amante al borde de un río, cuando ve a un brahma que avanza por allí. Va hacia él y exclama con el tono de la más amable acogida: “¡Qué feliz día el de hoy! El perro que en esta orilla os asustaba con sus ladridos ya no estará, pues acaba de devorarlo un león que frecuenta los parajes...!” (p. 283).

Algo tiene que resonar en el sujeto para que ese sentido sea evocado. Debe producirse la resonancia en la cual, como en la frecuencia natural de los cuerpos, algo entra a vibrar en dicho cuerpo. Según Lacan, el sentido explicado no es eficaz mientras el mismo no sea reconocido¹⁶, y para que ello se produzca es evidente que debe entrar en el estado de resonancia en el sujeto. En el ejemplo anterior, la muchacha en su tan amable acogida logra sin embargo hacer resonar los temores del brahma que por allí pasaba, mientras al mismo tiempo se nos devela las intenciones ocultas de la muchacha en su deseo de reencontrarse con el amante. El león que hace aparecer en ausencia “puede tener tantos efectos como el salto que, de estar presente, solo daría una vez” (p. 284).

La “segunda forma de las resonancias del lenguaje” (p. 305) es ilustrada por la frase tomada nuevamente de la estética hindú: “una aldea sobre el Ganges” (p. 305). Lacan lo refiere a un problema clásico planteado a la semántica sobre el enunciado determinativo. Una nota al pie menciona el nombre sánscrito de esta variedad de resonancia: “*laksanalaksana*” (p. 305). En la poesía hindú, el término *laksanalaksana* denota el “significado secundario de una frase” (Grimes, J., 1996, p. 174). Este tipo de resonancia lo refiere también a la esfera de la semántica, y sería por lo

16 “Hablar en efecto de la pérdida del sentido de la acción analítica es tan cierto y tan vano como explicar el síntoma por su sentido, mientras ese sentido no sea reconocido” (Lacan, J., 2005, p. 234).

tanto otra variedad de resonancia semántica, un poco menos ligada a la denotación léxica o literal de las palabras, y un poco más cercana a la metáfora. El *Concise Dictionary of Indian Philosophy* lo explica de la siguiente manera:

Hay tres condiciones esenciales necesarias en el *laksana*; en el contexto, el significado primario debe ser inaplicable; debe existir cierta relación entre el referente primario y el referente actual de la palabra; y el uso popular debe sancionar el sentido implícito o bien debe haber un motivo definido justificando la transferencia de significado (Grimes, J., 1996, p. 174).

De esta forma “una aldea sobre el Ganges” no quiere decir que la aldea esté situada encima del río, sino a orillas del mismo. Aquí se desplaza el significado desde lo literal de la expresión hacia el significado implícito. Transfiere el significado soltando sus amarras de lo literal del “significado primario”, y se embarca hacia las aguas de lo literario. La forma “una aldea sobre el Ganges” abre las esclusas de la ambigüedad de lo poético, sugiriendo sentido por medio del aflojamiento de su referente. Vemos en la definición del *laksanalaksana* múltiples resonancias que hacen olas en el significado primario, el referente actual, el significado implícito, el contexto, la sanción del uso popular, etc.

Por último para la tercera forma de las resonancias del lenguaje Lacan (2005) nos propone un ejemplo y algunas indicaciones. Esta vez la referencia a la que nos conduce es del *Bhrad-âraryaka Upanishad*:

Cuando los Devas, los hombres y los Asuras -leemos en el primer Brâhmana de la quinta lección del Bhrad-âraryaka Upanishad- terminaban su noviciado con Prajapâti, le hicieron este ruego: “Háblanos.”

“Da, dijo Prajapâti, el dios del trueno. ¿Me habéis entendido?” Y los Devas contestaron: “Nos has dicho: *Damyata*, domaos” – con lo cual el texto sagrado quiere decir que los poderes de arriba se someten a la ley de la palabra.

“Da, dijo Prajapâti, el dios del trueno. ¿Me habéis entendido?” Y los hombres respondieron: “Nos has dicho: *Datta*, dad” -con ello el texto sagrado quiere decir que los hombres se reconocen por el don de la palabra.

“Da, dijo Prajapâti, el dios del trueno. ¿Me habéis entendido?” Y los Asuras respondieron: “Nos has dicho: *Dayadhvam*, haced merced” -el texto sagrado quiere decir que los poderes de abajo resuenan en la invocación de la palabra.

Esto es, prosigue el texto, lo que la voz divina hace oír en el trueno: sumisión, don, merced. *Da da da*.

Porque Prajapâti responde a todos: “Me habéis entendido.” (p. 310).

Es hacia el final de la respuesta de los Asuras a Prajapâti donde Lacan anexa su comentario y una nota al pie fechada en 1966: “Ponge escribe esto: *réson* (1966)” (p. 310).

A nuestro juicio es necesario cierto trabajo de elucidación del presente apólogo y luego de su nota adjunta para poder esclarecer las propiedades de la tercera forma de resonancia del lenguaje y por lo tanto del alcance que tiene en la concepción de la interpretación analítica renovada. Lo

primero que se desprende del dicho de Prajapâti “*Da*”, es que el mismo hace resonar algo distinto según quien sea que lo recibe¹⁷. Del final de la cita surge que un sonido lanzado al aire se hace oír primero como una voz (la voz de Prajapâti se hace oír en el eco impersonal del trueno) y luego como una sílaba (“*Da*”). Un sonido impersonal resuena como una voz personal, la del Dios Prajapâti, que toma la forma de sílaba. Sílaba que es recibida a su vez, según una respuesta que es particular a cada quien, por medio de un tipo de resonancia que si bien sigue siendo semántica porque los Devas, los hombres y los Asuras comprenden, integra un componente asemántico (un ruido como el eco de un trueno, una sílaba lanzada al aire). El sonido del trueno, impersonal, asemántico como es, es oído como voz. Luego esa voz se oye como sílaba, también asemántica en sí misma, ya que la sílaba suelta “*Da*” no significa nada, se encuentra cortada de todo significante. Esta voz atribuida a Prajapâti es recibida como la primera sílaba de una palabra que tomará tres formas diversas según quien la escuche y que será completada por quién la oiga: “*Damyata*”, “*Datta*” y “*Dayadhvam*” (“domaos”, “dad” y “haced merced¹⁸” respectivamente). Respondiendo finalmente el Dios del trueno “Me habéis entendido”, con cuyo gesto, Prajapâti sanciona las tres formas de entendimiento. La palabra francesa que utiliza Lacan en esta última referencia es “*entendu*” (Lacan, J., 1966, p. 322) cuya traducción además de “entendido” puede ser “oído” o “escuchado”. Por lo tanto tomaremos esta ambigüedad de significado para pensar la tercera forma de resonancia semántica. El que la oye, escuchará y entenderá en ella algo diferente, en este caso siguiendo las resonancias del sonido y del sentido que se le añadirá luego para integrarla al campo semántico que más se ajuste a cada quien. Por último destaquemos que esta tercera forma se encuentra totalmente desamarrada de un pretendido uso referencial, aunque amarrada luego por sus oyentes al campo de lo semántico en el que ejercen su efecto resonador, una respuesta que le es propia a cada quién. Diferente del *laksanalaksana* y del *dhvani*, la primera un poco más amarrada a la referencia, mientras que la segunda al sentido sugerido.

Por otro lado coincidimos en la lectura que realiza Leonardo Gorostiza (2003) en un artículo llamado “El principio de lo ininterpretable” en el cual subraya la explicación que ofrece Lacan a la respuesta de los Asuras: “ (...) los poderes de abajo resuenan en la invocación de la palabra”.

17 Surge lateralmente aquí el tema de la interpretación inexacta pero que reviste carácter de verdadera, discusión planteada por Edward Glover en su artículo “*The therapeutic effect of inexact interpretation : a contribution to the theory of suggestion*” publicado en octubre de 1931 en *The International of Psycho-Analysis* volumen XII y retomada luego por Lacan (2005) en su texto: “Así es como el problema de los efectos terapéuticos de la interpretación inexacta que ha planteado el señor Edward Glover en un artículo notable lo ha llevado a conclusiones en que la cuestión de la exactitud pasa a segundo término. A saber, que no sólo toda intervención hablada es recibida por el sujeto en función de su estructura, sino que toma en él una función estructurante en razón de su forma (...)” (p. 289).

18 En la versión francesa figura “*faites grâce*” (Lacan, J., 1966, p. 322) que en la versión castellana fue traducida como “haced merced” (Lacan, J., 2005, p. 310). Sin embargo en nuestra opinión, una traducción más familiar a nuestro lenguaje sería “perdonad”, “sed compasivos” o “sed misericordiosos”.

Gorostiza señala que hay allí una alusión, una “resonancia”, a lo que posteriormente Lacan interrogará y que hará al hueso de la práctica analítica. Esto es, cómo es posible “tocar” o transmutar por medio de los poderes de la palabra, los “poderes de abajo”, que en su lectura¹⁹ no son sino los de la pulsión. Luego Gorostiza subraya que en este primer Lacan, el de la “exaltación del poder de lo simbólico”, se puede situar tempranamente un punto de apoyo de lo real en juego. Destaca lo siguiente:

(...) me interesa subrayar esto porque permite ver cómo aún en el seno de la exaltación del poder de lo simbólico – tantas veces criticada a Lacan – es posible situar allí, muy tempranamente, algo así como un punto de apoyo para ese movimiento de auto interrogación con el que Lacan comenzará paulatinamente a asediar lo real que está en juego en la experiencia analítica. Este movimiento – es lo que trataré de situar a continuación – implicará una progresiva puesta en cuestión de los efectos de sentido y una reconsideración de lo que podemos llamar 'los límites del sentido'.

Permítasenos señalar en esta última cita dos puntos que consideramos importantes. El primero en relación al paulatino asedio de lo real que implicará según comenta el autor una progresiva puesta en cuestión de los efectos de sentido. En nuestra lectura, el asedio de lo real, y puesta en cuestión de los efectos de sentido será acompañado con un cambio de poética. El segundo punto que queremos destacar es el tema de los límites del sentido a los que llegará a considerar Lacan en el movimiento de su enseñanza. El primer momento de exaltación de lo simbólico explorará por medio de la resonancia, el alcance de lo simbólico en su relación con el sentido. Transitará luego por un momento posterior de desarrollo dirigido hacia lo real *en* lo simbólico por intermedio de su paso por la lógica-matemática, para desembocar finalmente en el último momento, situándonos hacia el final de su enseñanza, en la cual el asedio de lo real quedará por fuera del campo del sentido. Lo que hará resonar será cada vez más, por medio de un cambio de su poética, otra cosa que el sentido conduciéndonos a explorar otras vertientes de la resonancia. La interpretación ya no apuntará a sugerir el sentido reprimido que falta a la conciencia del sujeto.

Tal vez la clave para dilucidar retroactivamente esa lectura se encuentre en la nota al pie que Lacan añade hacia el final del texto. Allí menciona que Ponge escribe “*réson*” por lo cual, y ante la ausencia de nombrar directamente la tercera y última variante de la resonancia del lenguaje según una palabra sánscrita en línea como venía realizándolo, la nombraremos con dicho neologismo francés: “*réson*”. Tenemos entonces configurados los tres tipos de resonancia semántica del lenguaje: *dhvani*, *laksanalaksana*, y *réson* según como proponemos nombrar esta última.

19 “Entiendo que hay allí una alusión, una ‘resonancia’ de lo que más adelante Lacan decididamente interrogará y que hace al corazón, al hueso, al *Kern* de la práctica analítica, hay una alusión a cómo, con los poderes de la palabra es posible ‘tocar’, transmutar algo de esos ‘poderes de abajo’ que no son sino los de la pulsión.” (Gorostiza, L., 2003).

3.3 Poéticas pongeanas.

3.3.1 Francis Ponge. Influencia en la poética lacaniana.

Francis Ponge (Montpellier, 1899-1988) ha sido un poeta francés contemporáneo de Lacan, cuya obra abordaremos por considerar su influencia un aporte relevante en la enseñanza lacaniana. Pensamos por otra parte, que la influencia de Ponge constituye un punto de bisagra en las poéticas lacanianas. Si bien es con el nombre de poeta con el que Lacan (y el mundo literario en general) se refiere a él, Ponge sin embargo rechazaba frecuentemente que se lo catalogara como tal. Consideraba que clasificarlo de poeta o de cualquier otra categoría semejante, era reducirlo a un lugar común (“muro de lenguaje” en Lacan, “noria” para Ponge) del que constantemente quería salirse.

Ponge señalaba que su forma y su medio de vida (medio en el sentido de medio vital en el que se habita, como el respirar oxígeno) era la escritura. Afirmaba que utilizaba el magma poético del lenguaje pero para poder liberarse de él. Su pretensión inicial era poder “desembocar en fórmulas *claras e impersonales*” (Ponge, F., 2000, p. 49) similares en precisión y complejidad a un objeto de relojería o a una descripción científica.

Fue un escritor que se salía constantemente de las formas fijas de tal o cual tipo de escritura. Al leer a Ponge queda en evidencia su necesidad de salirse de lo que llama “la noria”. La noria es una rueda que gira siempre sobre su eje empujada por la corriente, y es equivalente al “muro del lenguaje” en el sentido lacaniano. Es decir que Ponge tenía muy presente el efecto de “amortiguamiento” del discurso por su uso común.

Su obra varía entre la prosa y el verso según así se lo impusiera el tema a tratar. Su escritura oscila entre la prosa y el poema. Se aprecia en ella una tendencia constante a escapar a las formas poéticas tradicionales, al mismo tiempo que un diálogo constante con la tradición (Rodríguez, A., 2006).

Una de sus obras, la que lo ha hecho saltar a la fama por llamar la atención de personalidades importantes de la época como Camus, Sartre y Picasso, es *Le Parti pris des choses*. Título que se podría traducir como “Partido tomado por las cosas”, “Partido tomado de las cosas” o “De parte de las cosas”, y que consiste en un intento de Ponge por decir lo indecible del mundo “mudo” de los objetos ante el cual, en tanto artista, era sensible. Veamos como testimonia Ponge (2000) esta doble sensibilidad del artista hacia el mundo concreto de los objetos y hacia el otro mundo, concreto también para el autor, de las palabras:

(...) hace falta una sensibilidad. Porque es preciso decir, que hay un número muy grande de personas que son perfectamente insensibles al mundo, al mundo de

los objetos o al mundo de los sentimientos. Pasan, viven, tienen razón, pero no son violentamente alcanzados en su sensibilidad por lo que pasa, por lo que existe (p. 273).

Entonces, esa es una de las actitudes del “Partido de las Cosas”. Esa sensibilidad hacia las cosas como tales, si ustedes quieren. (...)

Así, existe esta sensibilidad hacia el mundo exterior. Y luego, hay otra sensibilidad hacia otro mundo, íntegramente concreto también, concreto de modo raro, pero concreto, que es el lenguaje, las palabras. Creo que hacen falta ambas sensibilidades para ser un artista. Es decir, tener sensibilidad hacia el mundo y tener la sensibilidad hacia su medio de expresión. (p. 275).

La ambición de Ponge apuntaba a prestarle la palabra a los objetos mudos, “una adecuación (...) de la expresión (...) a la perfección propia del objeto” (p. 40). Incluso proponía una forma retórica por objeto y por poema, que cada objeto lograra imponerle al poema una forma retórica particular.

Jorge Monteleone (2000) en un artículo llamado “Ponge, el partisano de las cosas” menciona que para Ponge, el poeta debía convertirse en un aliado o un partisano de los objetos. “Las cosas toman partido y, sobre todo, el poeta toma partido por ellas, adhiere al partido de las cosas. Porque finalmente en esto debía convertirse el poeta para Ponge: en un aliado, un *partisano de los objetos*”.

La primera referencia que Lacan (2005) hace a Ponge se encuentra en la nota al pie en “Función y campo...”, sobre la cual llamamos la atención hacia el final del capítulo anterior. Esa nota dice lo siguiente “Ponge escribe esto: *réson* (1966)” (p. 310). Se adjunta a la respuesta de los Asuras en la cita del *Upanishad*, seguida del comentario que hace Lacan sobre esta respuesta: “el texto sagrado quiere decir que los poderes de abajo resuenan en la invocación de la palabra” (p. 310.).

Gorostiza (2003) señala que esa referencia de Lacan a Ponge, podría ser un recordatorio que Lacan se dejaba a sí mismo para no “desatender lo real” en juego. La pulsión en tanto “muda” bien podría asemejarse al mundo mudo de los objetos de Ponge al que se presta a darle la palabra.

Nótese que dicha nota es un agregado que se encuentra fechado en 1966, es decir diez años después de la publicación de “Función y campo...”. Por nuestra parte consideramos que la nota produce un efecto retroactivo, operando una resignificación del texto, e introduce un nexo que hará de bisagra y dará paso hacia otra poética lacaniana.

3.3.2 Poéticas lógicas. El resonar de los muros.

Las paredes de la ducha sufrieron un estremecimiento precisamente ante esa nota y no otra.
Se sintieron convocadas; no pudieron permanecer impasibles como cualquier pared. (...)
Un hombre habla para personas que se niegan a oírlo.
Suele decirse que le “habla a las paredes”. Acabamos de comprobar que esa metáfora es errónea:
en determinadas circunstancias, las paredes se estremecen al abrir la boca (Ortíz, M., 2017).

Lacan (2005) tomará la referencia a Ponge y a su neologismo *réson* en dos oportunidades a lo largo de su enseñanza. La primera es la que hemos explicitado en el punto anterior, correspondiente al texto “Función y campo...”.

La segunda referencia a Ponge la encontramos en la conferencia pronunciada el 6 de enero de 1972 en la capilla del hospital de Sainte-Anne. Allí Lacan (2013) ofreció algunas charlas dirigida a los residentes de psiquiatría. Algunas de ellas se encuentran publicadas en el libro *Hablo a las Paredes*. El título de ese texto surge de la última charla que se encuentra compilada en el mismo. Hablar a las paredes resuena con los muros. En este caso con los muros de la capilla de Sainte-Anne, pero también con el muro del lenguaje que hemos señalado en “Función y campo...”. *Parler aux murs* (hablar a los muros), equivale a nuestra expresión “hablar a las paredes”. “Es por encima de ese muro, que es el mismo para él y para nosotros, como vamos a intentar responder al eco de su palabra” (Lacan, J., 2005, p. 304). Volvemos a la interrogación de Lacan sobre cómo hacer que la palabra llegue a su destinatario. Se trata de ecos, muros y resonancias. Los muros de la capilla, como bien evoca Lacan en sus charlas, resuenan también con la caverna de Platón, llena de sombras y fantasmas, en la cual de haber sido estructuralista, el filósofo se hubiera percatado que es allí donde nació el lenguaje.

En dicha conferencia Lacan (2013) afirma: “lo que se dirige a los muros tiene la propiedad de repercutir” (p. 123). Nótese cómo esta frase coincide con una de las definiciones que habíamos tomado para la noción de resonancia: “sonido producido por repercusión de otro” (RAE). Agrega: “con respecto a este muro que no es en absoluto una metáfora” (p. 124), señalamiento interesante de Lacan, para pensar que a esta altura de sus desarrollos ya no nos hallamos en el dominio de la metáfora, sino como podemos conjeturar en el dominio de lo real. Lo real del muro del lenguaje. Así mismo, esta indicación resulta sugerente para pensar que las resonancias semánticas, que antes se referían a una poética basada en los ejes de la metáfora y la metonimia en los cuales se repartían los efectos de sentido, ya no resultan suficientes. Lo que repercute, ahora se tendrá que referir también a otros términos para dar cuenta de la palabra analítica que resulte eficaz en este plano. En la presente etapa, a lo que apuntará la poética de la interpretación será otra cosa que a los efectos de sentido. Producirá efectos de verdad, pero en este caso en el sentido de la lógica formal para la cual los valores de verdad se deducirán de sus operaciones y consecuencias lógicas.

El período comprendido entre ambas referencias a Francis Ponge (1966 y 1972) se corresponde en la enseñanza de Lacan de manera bastante aproximada al que Miller (2014) denominó “tercera fase del período simbólico” (p. 207) y que es la etapa del Lacan lógico. Asistimos en dicho intervalo a un esfuerzo de Lacan por formalizar la experiencia analítica según los términos y formulaciones de la lógica-matemática. Como señala Miller, Lacan llega incluso a afirmar que la lógica es “la ciencia de lo real” (p. 207). Esta referencia a la lógica es importante ya que la consideraremos bisagra entre una primera poética y la que se abrirá paso luego. Lo que habíamos señalado para la primera poética abordada se correspondía con la fase designada por Miller como “segunda fase del período simbólico (...) la fase de la estructura lingüística” (p. 206), para la cual “está lo simbólico organizado a partir de dos formas príncipes de la metáfora y de la metonimia” (p. 206).

En *Hablo a las paredes* (Lacan, J., 2013), encontramos la siguiente cita que merece ser reproducida lo más íntegramente posible:

Lo que intentaré cuestionar este año en mi seminario va a girar en torno a la relación del psicoanálisis con la lógica, a la que otorgo mucha importancia. (...)

Llego a esto tanto más fácilmente que no creo en absoluto en el sentido común. Hay sentido, pero no lo hay en común. Probablemente no haya uno solo entre ustedes que me entienda en el mismo sentido²⁰. (...)

El sentido es un pintarrajo añadido a ese objeto *a* con el cual cada uno tiene su ligazón particular.

Esto no tiene nada que ver ni con el sentido ni con la razón. El tema a la orden del día es que muchos piensan en reducirlo a la *réson*. Dénme el gusto, escriban r.é.s.o.n. Es una grafía de Francis Ponge. Siendo un poeta, y siendo lo que es, un gran poeta, no debemos dejar de tomar en cuenta, en esta ocasión, lo que nos dice. Él no es el único. Es un asunto muy importante que, por fuera de este poeta, solo vi formulado seriamente en el nivel de los matemáticos, y es saber que la razón, de la que por el momento nos contentamos con captar que ella parte del aparato gramatical, tiene que ver con algo, no quiero decir intuitivo, ya que sería caer en la pendiente de algo visual, sino con algo resonante.

¿Acaso lo que resuena es el origen de la res, con lo que se hace la realidad? Es una pregunta que concierne a todo lo que se puede extraer del lenguaje a título de lógica. Todos saben que esta no alcanza y que hizo falta desde hace algún tiempo poner en juego la matemática; habrían podido verlo venir desde hace rato, desde Platón precisamente. Aquí entonces se plantea la cuestión de dónde centrar este real al que la interrogación lógica nos lleva a recurrir y que resulta estar en el nivel matemático.

Hay matemáticos que dicen que de ningún modo podemos orientarnos en esa conjunción llamada formalista, en ese punto de conjunción matemático-lógico, que hay algo más allá, a lo que después de todo no hacen más que rendir homenaje todas las referencias intuitivas de las que se creyó poder purificar a las

20 Lacan actuando aquí como Prajapati, el Dios del trueno, dice a sus oyentes que probablemente nadie entienda lo que dice en el mismo sentido. “Da, Da, Da” (Lacan, J., 2005, p. 310).

matemáticas. Se busca más allá a qué réson recurrir para aquello que está en juego, esto es, lo real (p. 101).

Nos hallamos en esta última cita hacia el final de la tercera fase del período simbólico señalada por Miller (2013): la fase de “la estructura lógica” (p. 207), en la cual Lacan se encuentra explorando los límites del campo simbólico cuya expresión formal más pura resulta ser la lógica y la matemática.

Por su parte, es al comienzo de esta etapa donde el estilo de Lacan se torna matemático y formalista, desarrollando la forma lógica purificada y despojada de toda referencia al sentido. El apogeo de esta exploración se refleja en el título de su seminario denominado *La lógica del fantasma* que Lacan dictara entre 1966 (fecha en la que agrega la primera nota sobre la *réson* de Ponge) y 1967. El sentido será un “pintarrajo” que se le viene a añadir al objeto *a*. Lacan hacia el final de la presente búsqueda lógica se encuentra con sus impasses y paradojas, y se dirige entonces hacia otras lógicas, las llamadas lógicas modernas, ya que constata la insuficiencia de la lógica clásica para dar cuenta de su real. Lo real, dirá, se afirma en los “impasses de la lógica” (Lacan, J., 2012b, p. 39). Este camino nos conducirá luego hacia el umbral del tercer momento de la poética lacaniana.

Obsérvese que el período lógico de la enseñanza de Lacan, según la señalada clasificación de Miller, se inaugura y clausura aproximadamente con las respectivas referencias a Ponge. Creemos en consecuencia que dichas referencias al poeta no son casuales y marcan con cada una de ellas un viraje en la poética lacaniana. Debemos incluir y poner en sintonía con esta fase lógica, la ambición de Ponge (2000) de reemplazar un objeto cualquiera del mundo, “por una fórmula lógica (verbal) adecuada” (p. 35). Una tal fórmula se relaciona con lograr una conveniencia, “una adecuación de la expresión (con respecto a sí misma absolutamente perfecta) a la perfección propia del objeto (o de un objeto) considerado” (p. 40). La inicial aspiración poética de Ponge de lograr alcanzar algo del objeto por medio de una fórmula lógica que lo reemplace deberá colocarse en la cuenta de la poética de la interpretación analítica tal como se estructura en el comienzo de esta etapa.

En el recorrido y marcha del trabajo de Ponge se comienza por una pretensión científica y lógica de formular las cosas. Así los términos “teorema”, “razones”, “definiciones”, “leyes” y “fórmulas” demuestran la tendencia de Ponge a orientarse hacia el polo científico y formal de su escritura. La decisión de suspender la emotividad y la subjetividad estará en el centro de sus preocupaciones.

Luego su marcha adquirirá una necesidad expresiva y lírica que se alejará del polo anterior del conocimiento científico, aunque sin abandonarlo del todo. El título de su obra *La rabia de la*

expresión refleja bien ese viraje, en el cual el poeta considerará las fórmulas y las descripciones desde otras perspectivas.

Por último Ponge encontrará en su *réson* poética un equilibrio entre la necesidad científica y lírica de formular las cosas, lo cual lo conducirá a decir que la poesía es la “ciencia suprema” (Rodríguez, A., 2006, p. 117).

3.3.3 Poética en tres dimensiones y sus resonancias lacanianas.

Sin duda la sensibilidad especial de los poetas por las palabras en sus varias dimensiones y resonancias, y en particular en su dimensión concreta es de interés para el psicoanálisis por trabajar con la misma materia prima. Para Ponge las palabras son un mundo concreto, tan denso y real como el mundo exterior de los objetos, comportando para él toda la evidencia y el espesor de las cosas del mundo material.

Profundizando en dicho aspecto materialista de la palabra escrita/leída, discrimina en ella tres dimensiones “concretas”: la visual, la auditiva y la significativa. “Las palabras son concretas de forma rara porque, si lo piensan... al mismo tiempo tienen, supongamos, dos dimensiones, para el ojo y para el oído, y tal vez la tercera es algo así como su significación” (Ponge, F., 2000, p. 276). La palabra en su densidad y espesor se despliega en la dimensión del ojo, del oído y de la significación, tres dimensiones que, reunidas, constituyen para Ponge un verdadero objeto concreto. Son los objetos con los que Ponge trata en su obra, objetos hechos de palabras.

La tercera de las dimensiones, la significación, hace para nuestro escritor a la superioridad de la poesía sobre otras artes. Por otra parte, poder pensar la significación desde esa perspectiva, en tanto concreta, es una novedad para el discurso psicoanalítico. Para Ponge, la dimensión de la significación incluye también una línea histórica y temporal de las significaciones que van adquiriendo las palabras. Las modificaciones sucesivas en el significado de las palabras por las cuales, en la diacronía de su historia, son afectadas y van conformando su espesor, se acumulan y las cargan de múltiples sentidos los cuales de alguna manera se conservan en cada una de ellas. La historia de las significaciones de la palabra, la cual conforma en Ponge un verdadero “materialismo semántico” (Ponge, F., Sollers, P., 1970, p. 162), es la que les otorga ese espesor en la dimensión significativa y por la cual encontramos en un mismo texto varios niveles o estratos de sentido. Traducido a nuestro vocabulario psicoanalítico podríamos referirnos a una verdadera

sobredeterminación de dicha palabra que se va cargando con los sentidos que la misma ha ido adquiriendo a lo largo de la historia del sujeto.

Por ello es que un texto, para Ponge, puede significar al mismo tiempo muchas cosas a la vez, no solo en la sincronía del eje de las equivalencias sino también en su diacronía temporal. Ponge ha dicho que el colmo para un texto sería que cada una de las palabras que lo componen pueda ser tomada en cada una de las acepciones sucesivas que ha tenido a lo largo de su historia. Y si bien lo plantea como un colmo límite a lo que tienden sus textos, puede obtenerse algo así como un espesor de cada vocablo en el interior de un texto. Es decir, retomando nuestra terminología, que en un texto sus vocablos puedan tener resonancias semánticas que evocasen esos múltiples niveles significativos al que Ponge también agrega el registro histórico de significaciones sucesivas en tanto dimensión material y concreta.

La dimensión de la significación en el eje histórico de la palabra puede ser puesta en relación con la misma dimensión para la noción de síntoma psicoanalítico en el primer momento de la enseñanza de Lacan. Lacan (2005) plantea en “Función y campo...” la noción de síntoma como “símbolo de un conflicto difunto más allá de su función en un conflicto presente *no menos simbólico*” (p. 258). En dicha definición aparece la dimensión histórica con la que se carga un síntoma en su espesor simbólico. Lacan afirma también que la verdad del inconsciente puede reencontrarse “en la evolución semántica: y esto responde al *stock* y a las acepciones del vocabulario que me es particular, como al estilo de mi vida y a mi carácter” (p. 249). Queremos resaltar y llamar la atención del lector sobre esta definición que da Lacan de la evolución semántica, y compararla con la descripción ofrece Ponge para la dimensión histórica significativa de la palabra.

Por otro lado si bien en Lacan no encontramos la mención directa a un materialismo semántico, sino que esta idea pertenece a Ponge, podemos relacionar sin embargo dicho materialismo con la resonancia semántica lacaniana. Resonancia de la verdad que se puede reencontrar en esa evolución semántica y en ese “*stock*” de los vocablos que le son particular a cada quien. Podemos interrogarnos también si esos sentidos que resuenan pueden ser ubicados como una propiedad material de los cuerpos resonantes. En física y acústica, de donde surge el término, la noción de resonancia se encuentra ligada a las propiedades materiales de los cuerpos y sus frecuencias propias. Es en el registro evocativo semántico que Lacan propone el cálculo de la interpretación para el primer momento de la poética lacaniana. Los medios de conseguir ese efecto se basan, como hemos dicho, en los tres tipos de resonancia planteada: *dhvani*, *laksanalaksana*, y por último la que hemos llamado *résón*. Esta última la hemos nombrado retroactivamente a partir de la nota que hace referencia a la *résón* de Ponge añadida posteriormente al texto por Lacan.

3.3.4 Réson poética: “la ciencia más perfecta”.

Réson es un neologismo construido con los términos franceses homófonos “*raison*” (razón) y “*résonne*” (resuena), términos que resuenan también en castellano con razón y resonar. Ponge describe también la *réson* como confusión entre “*raisonnement*” (razonamiento) y su homófono “*résonnement*” (resonación) (Ponge, F., Sollers, P., 1970, p. 152). Dicha invención es un punto de maduración al que arriba Ponge en su obra, el cual le permite dar cuenta de su concepción sobre los problemas estéticos de su poética. A su vez lo conduce a conciliar su pretensión científica de formular las cosas con la más alta lírica poética.

La *réson* en Ponge implica más que una simple conciliación entre la razón y la resonancia, consiste también en una forma de conocimiento que ni la ciencia ni la filosofía puede obtener por sí solas. Ponge se refiere a esta forma como conocimiento poético. Trabajando con la etimología de las palabras (la historia de sus significaciones), con la combinatoria de sus raíces y de sus sonidos, con la rigurosidad de la lógica y aún con las razones y razonamientos absurdos, llega a encontrar formas nuevas y originales de formular las cosas. Los hallazgos de la *réson* son los que permiten que el poeta no conciba la escritura poética en oposición a la ciencia, sino por el contrario que vea en ella a la “ciencia más perfecta” (Ponge, F., Sollers, P., 1970, p. 150).

Nos encontramos con una cualidad poética del lenguaje mismo cuando es llevado hacia cierta tensión, hasta cierto forzamiento para salirse del surco de la noria (sentido común) y del ronroneo del lenguaje. El poeta es quien puede ser a la vez sensible al mundo de los objetos y al mundo de las palabras. Ponge (2000), trabajando por momentos como un lógico o un matemático, efectúa una ecuación, una forma matemática de su poética, cuya escritura es: $TPC=TCP$. La traducción de su matema poético será: “TOMAR PARTIDO POR LAS COSAS *igual a* TENER EN CUENTA LAS PALABRAS” (p. 28). Obsérvese no solo la equivalencia de la ecuación, sino también la equivalencia de sus letras, que como en una codificación química, pueden combinarse formando compuestos diferentes.

El mundo mudo de los objetos impactará en la sensibilidad del poeta, quien le podrá prestar la palabra reproduciendo en el otro mundo, el de las palabras, algo de la cualidad de aquellos. Pero estos nuevos objetos (objetos-palabra como los llamará Ponge) serán algo por completo diferente: objetos hechos de palabras, de sonidos significativos. Sin embargo los mismos tendrán algo en común con los objetos del mundo: reconstruidos en su complejidad capturarán algo de la cualidad de éstos últimos. No obstante, para Ponge existe un abismo insalvable entre ambos mundos.

Ya subrayamos la pretensión de Ponge de lograr que la retórica se ajuste al objeto, una retórica por objeto, una forma poética por objeto. Los objetos pueden ser de lo más comunes: una

colilla de cigarrillo, una hierba, un vaso de agua, etc. Encontramos todos ellos en la obra de Ponge, quien logrará extraer, por medio del trabajo del lenguaje, cualidades nuevas que conllevarán formas novedosas de expresión, nuevas retóricas, nuevos poemas. Esto es la base de su ciencia poética, poder extraer cualidades nuevas, renovando el mundo de los objetos “de los temas de obras de arte literario” (p. 27).

La labor del poeta se parece a la del científico en la aspiración de descubrir esa cualidad novedosa del objeto, que se salga de la noria, del sentido establecido de las cosas, incluso si la misma es, como dice Ponge, “antipoética” (p. 260), es decir si va en contra del sentido común de lo que se entiende por poesía:

Hace falta que esa cualidad ingrese, incluso si es reductiva o antipoética, da lo mismo. Mala suerte si eso ya no forma poemas. Los poemas no nos importan; en lo que a mí respecta, he terminado por aceptar que hago poesías; he hecho de todo para que no tuvieran ese aspecto; parece que es más fácil llamar a eso poemas (p. 260).

En este sentido hace falta que las cosas desordenen lo que se estableció sobre ellas para salirse del surco de la noria y encontrar lo nuevo. Para Ponge no hay otra cosa que pueda hacer progresar al espíritu y reconoce en esta labor las marcas o cualidades del espíritu científico que se aproxima en este punto a las del espíritu poético.

3.3.5 *Réson*: entre los impasses del matema y el pintarrajo del sentido. Declive de las poéticas lógicas.

El desarrollo que nos precede y que parte de “Función y campo...” nos permite retomar la cuestión allí planteada sobre el tercer tipo de resonancia del lenguaje en sus relaciones con el real lacaniano. Hemos observado que la primera poética lacaniana, si bien no coloca este real como orientación principal, no lo descuida del todo tampoco, dejándolo indicado. Ello no surge inmediatamente, ni de forma evidente en el texto, a no ser que desarrollemos la referencia al trabajo de Ponge y de su concepto *réson*. Dicha referencia conformará lo que hemos denominado período de transición entre un primer y segundo momento de las poéticas lacanianas. Ese desarrollo nos permitirá realizar una lectura retroactiva del ejemplo de resonancia del lenguaje que trae Lacan de la mano del Dios del trueno.

Hemos mencionado que Lacan conecta con el término *réson* y la referencia a Ponge varios puntos de su enseñanza comenzando por la nota al pie de “Función y Campo...” y retomando la referencia luego, en sus conferencias en Sainte Anne. En la cita de *Hablo a las paredes* lo vemos a Lacan (2013), precedido por Ponge y los matemáticos, orientándose hacia los límites de la lógica y

la matemática formal. Dicha orientación lo enmarca en la búsqueda del real en juego en la experiencia analítica. Para el presente momento de su elaboración, es una orientación hacia lo real cercado *en* y *desde* lo simbólico. Entonces, desde nuestro punto de vista, al agregar la primera referencia a Ponge señala retroactivamente la vertiente real de la resonancia que ya había dejado insinuada de forma temprana. Recuérdese a su vez que en el primer momento de la poética lacaniana el foco estaba puesto en el registro de lo simbólico y sus efectos sobre lo imaginario y en los ejes metafórico y metonímico del lenguaje.

A esta altura de su enseñanza (1972) Lacan ya se encuentra bastante alejado de los efectos de sentido, sentido al que otorga el estatuto desvalorizado de “pintarrajo añadido” (p. 103) al objeto *a*.

El pintarrajo se encuentra en sintonía con la desvalorización que hace Ponge sobre las ideas. Siguiendo esta línea nos preguntamos ¿dónde indagar entonces por los fundamentos de la consistencia de lo simbólico y búsqueda de lo real sino en el discurso lógico-matemático, no sospechado de estar contaminado por las falacias del sentido?

En la cita inicial de *Hablo a las paredes* se repite algo que Ponge y Lacan, cada uno a su manera, vienen cuestionando a lo largo de todo su trabajo y que es el sentido común, o la “noria” como lo llama el poeta. Lacan dirá: “Hay sentido, pero no lo hay en común” (p. 101). Lo cual no quita cierto reconocimiento que realiza, no sin ironía, a lo terapéutico del sentido para cada quién. Es más, Lacan no duda en recomendarle a su audiencia, también en un tono irónico, secretar sentido y esmerarse en ello para lograr cierto efecto terapéutico. En tal trabajo de “secreción saludable” hay por parte de Lacan a la vez una crítica y un reconocimiento a lo terapéutico del sentido. Sentido que aún pudiendo ser terapéutico adormece (Cf. Lacan, J., 2008b). Sin embargo, a través de la interpretación, el trabajo analítico apuntará en este período a otra cosa: a que emerja el objeto *a*, asemántico, al que Lacan endilga a cada quién como un germen en potencia.

Nótese cómo podríamos aproximar esta secreción al conocimiento poético que hemos estudiado en el punto anterior y que Ponge destaca en sus escritos. Ese amasar de significantes, raíces de los vocablos y significaciones en un ir y venir de sentidos, permite tal vez el surgimiento de algo novedoso que Ponge identifica a lo más auténtico de cada quién. No será una idea o un sentido original, sino una combinatoria auténtica de significantes a la que arribará el poeta. En el caso del trabajo analítico será quizás al arribo de un significante nuevo.

Por otro lado, la pregunta analítica que se encuentra en la atmósfera de esta interrogación lacaniana es ¿cómo es posible el surgimiento de este real en la experiencia del análisis en tanto experiencia de lenguaje? Una vez alejado del registro del sentido, Lacan (2013) retoma a Ponge para cuestionar las relaciones entre el psicoanálisis y la lógica. En la cita de *Hablo a las paredes*, plantea que el objeto *a* no tiene que ver ni con la razón ni con el sentido, sino con algo que propone

escribirlo con la grafía de Ponge “*r.é.s.o.n.*” (p. 102). Encontramos aquí explicitada la conexión que establece Lacan de la noción de objeto *a* con el de *réson*.

Lacan llama la atención en cuanto a que esa interrogación la ha visto formulada solamente en Ponge y en los matemáticos. Afirma que la razón a la que por el momento se ha contentado con captar que parte del aparato gramatical, tiene que ver con algo “resonante” (p. 103). Dicha afirmación va al corazón mismo de la razón (y en definitiva al del registro de lo simbólico) en tanto fundamento. La misma partiendo del aparato gramatical, de enunciados y consecuencias lógicas de los mismos, aún rigurosamente formulados, posee una falla radical en sus bases que más bien tiene que ver con algo resonante y no razonante. En el fundamento de la razón hay pues una *réson*.

En esta línea, Lacan formula la siguiente pregunta que tiene a nuestro modo de ver un estatuto de hipótesis la cual se encuentra manejando en este momento de su enseñanza: “¿Acaso lo que resuena es el origen de la *res*, con el que se hace la realidad?” (p. 103). Una pregunta que según nos dice concierne a todo lo que se puede extraer del lenguaje a título de lógica. Luego añade “todos saben que esta no alcanza y que le hizo falta desde hace un tiempo poner en juego la matemática” (p. 103). Su desarrollo pasa a centrar ese real en el nivel matemático. Afirma que hay matemáticos que dicen que de ningún modo podemos orientarnos en esa conjunción lógico-matemática llamada “formalista” (p. 104), y que hay algo más allá. Es importante destacar el “más allá” que endilga a los matemáticos, y que Lacan señala como aquellas referencias intuitivas de las que se creyó purificar a las matemáticas. Lacan, por su parte, ha hecho también un esfuerzo de purificación de la matematización de las formulaciones analíticas.

Si Lacan resalta este punto, es probablemente para indicar que esas mismas referencias intuitivas vuelven a ser introducidas en las matemáticas modernas (y por qué no en el psicoanálisis lacaniano mismo). Es decir que hay un punto en el que algo del orden llamado aquí intuitivo se resiste a ser eliminado de esos discursos. A Lacan no le conviene el término intuitivo ya que le resulta estar demasiado pegado al orden visual (por lo tanto a lo imaginario y al sentido) y prefiere ubicar en el centro de su interrogación el término “resonante”. Volvemos a encontrarnos aquí con la resonancia que es retomada para añadir o desarrollar vertientes de la misma que no fueron exploradas anteriormente en toda su profundidad. Vemos por lo tanto, la complejidad de esta noción la cual Lacan va elaborando en los distintos momentos de su enseñanza. Podríamos decir entonces, siguiendo su desarrollo, que hay un “más allá” de la lógica y de la razón: “se busca más allá a qué *réson* recurrir para aquello que está en juego, esto es, lo real” (p. 104). Haciendo un ejercicio poético la *res* (del latín: cosa) que, en el discurso filosófico se refiere a la sustancia y que Lacan ya ha conectado al objeto *a*, la reencontramos envuelta en la palabra *resonancia*.

Para aproximarnos al tema que se encuentra elaborando aquí Lacan y al que hemos sido conducidos por nuestra *résón* poética pongeana, debemos mencionar brevemente que en la historia de las matemáticas advino a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX lo que se llamó “crisis de los fundamentos” en la cual, como señala el Dr. Eduardo Harada (2005) en su artículo “El cuasi-empirismo en la filosofía de las matemáticas”, la imagen tradicional de las matemáticas (formal e infalible) fue cuestionada a raíz de dicha crisis. El Dr. Harada señala que la “crisis” se originó principalmente debido a dos descubrimientos: primero, el de las geometrías no euclidianas y, segundo, el de la teoría de los conjuntos. El eje de la crisis se centra en que las matemáticas en tanto sistema formal fue considerada históricamente como modelo y fundamento de toda ciencia “exacta”, y que a partir de dichos descubrimientos, su “exactitud” es cuestionada²¹ en sus fundamentos y en su consistencia²² interna dando lugar a profundas consecuencias epistemológicas.

Lo que se encuentra en el centro de las discusiones e incursiones lacanianas por la lógica y la matemática a partir de las crisis de estas ciencias es también, en el terreno de la cultura y del espíritu de época, lo que se ubica en la base de lo J. F. Lyotard (1991) ha llamado “condición posmoderna”, correlativa de una concepción del mundo, tema que retomaremos más adelante en nuestro desarrollo.

Lo vemos a Lacan una y otra vez indagando en las paradojas e impasses del campo lógico y matemático, dominios cuya actividad “consiste justamente en operar desesperadamente, para que el campo del Otro se sostenga como tal” (Lacan, J., 1968-1969, Clase V del 11-12-68).

Desde nuestra perspectiva de análisis, la condición posmoderna implica en el desarrollo de Lacan (1968-1969) incluir la fundamental y radical inconsistencia del campo del Otro y de lo simbólico. En el *Seminario 16* afirmará a propósito del campo del Otro, es decir de lo simbólico:

Este es el mejor modo de probar que no se sostiene —pero probarlo enviándolo a articularse en todos los pisos— pues es a niveles bien diversos que no se sostiene. Lo importante es ver que en tanto que ese campo del Otro es como se dice técnicamente “no consistente” que la enunciación toma el giro de la demanda (...) El interés de ir tan lejos como sea posible en la interrogación de ese campo del Otro como tal, es el de notar allí, que es en una serie de niveles diferentes que se percibe su falla (Clase V del 11-12-68).

Nos interesa destacar aquí que la mencionada crisis se refiere también, al decir de Lyotard (1991), a la crisis del paradigma determinista:

21 L. E. J. Brouwer (1912), fundador de la corriente matemática intuicionista, afirma sobre esta confianza en las matemáticas lo siguiente: “(...) desde comparativamente tiempos recientes ha habido una confianza absoluta en que ningún experimento podría jamás perturbar la exactitud de las leyes de la aritmética y de la geometría; esta confianza es expresada en la afirmación de que las matemáticas es ‘la’ ciencia exacta”.

22 “Es natural entonces, para este propósito de refundación, que la primera condición que se pida a un sistema axiomático es que no dé lugar a contradicciones. Esta condición se llama *consistencia*. Un sistema axiomático es *consistente* si no puede probarse a partir de los axiomas una contradicción, es decir, un enunciado y su negación” (Martínez, G., 2009, p. 36).

Ahora importa subrayar este aspecto, que es decisivo en el actual estado del saber científico. De este último se podría decir paradójicamente que está a la búsqueda de «vías de salida de la crisis», siendo la crisis la del determinismo (p. 43).

La actitud de Lacan (2013) en *Hablo a las paredes* con respecto a lo simbólico, y por lo tanto a la metáfora y metonimia de Jakobson, ya no es la misma que la de “Función y campo...”: “no les puedo decir con qué alegría escribí ‘Función y campo de la palabra y del lenguaje...’”(p. 107).

Es decir que por más esfuerzos desesperados de los discursos de la ciencia (y de Lacan), el Otro no se sostiene en ningún nivel.

Hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, Gottlob Frege, en un esfuerzo monumental, intenta fundamentar rigurosamente la aritmética, y a partir de ella la matemática, basándose en la lógica y en la teoría de conjuntos. Bertrand Russell encuentra en dicha demostración, objetándola, la famosa paradoja que lleva su nombre y comienza a precipitarse desde ese momento la crisis de los fundamentos. Lacan menciona en su texto a Platón para decir que desde allí podrían haber visto venir la insuficiencia de esta lógica²³, pero que sin embargo no dieron ese paso.

Por otro lado las formulaciones de Platón se conectan con la idea de realismo matemático: habría una realidad inobjetable de los objetos matemáticos más allá de las concepciones de la misma y que uno accedería a dicha realidad incuestionable por medio de la formalización de sus leyes. La crisis de los fundamentos cuestiona la realidad última de los objetos matemáticos dando lugar a las corrientes *constructivistas-intuicionistas* en oposición con las corrientes *formalistas-logicistas*.

La pretensión de las corrientes formalistas era reducir las matemáticas a la lógica y poder fundamentar formal y consistentemente desde allí todo el edificio matemático (Montesinos, J., 2000, p. 151). Luitzen E. J. Brouwer, matemático fundador de la corriente *intuicionista* en filosofía de las matemáticas, consideraba erróneas las bases sobre las que durante siglos se fundamentaron las matemáticas, apelando a la necesidad de separar las matemáticas de la lógica. Hacía desprender a esta última de la primera, a la inversa de como se la pretendía hasta ese momento. Objetó rotundamente los fundamentos de las verdades científicas establecidas reduciéndolas a “una cierta infautación del deseo, que vive exclusivamente en la mente” (p. 152). Al decir de Montesinos, en la concepción dinámica de Brouwer sobre las matemáticas, éstas son el producto de la mente humana con todos los defectos que ello conlleva en cuanto a su falibilidad.

Para Brouwer (1912) la “exactitud” de las matemáticas existe solo en el intelecto humano. Por otro lado el concepto de verdad, es reemplazado en esta corriente por el de prueba,

23 “La matemática griega, por ejemplo, muestra muy bien los puntos en los que, aun cuando gracias a los procedimientos llamados exhaustivos tuvo la posibilidad de acercarse a lo que se produjo en el momento del surgimiento del cálculo infinitesimal, sin embargo no lo alcanzó, no franqueó el paso” (Lacan, J., 2013, p. 64).

produciéndose una variación importante respecto de la semántica admitida por la matemática clásica. La misma era una semántica básicamente realista en la cual los enunciados poseían un valor de verdad objetivo. En el intuicionismo en cambio, se insiste en las construcciones mentales matemáticas, “de modo que «existir» es sinónimo de «haberse construido», no de «tener entidad», y al defender que el sentido de un enunciado matemático descansa sobre las construcciones que constituyen su prueba, hace que los enunciados sean entendidos sólo por referencia a algo que cuenta como evidencia en favor de ellos, inclinándose así hacia una semántica *anti-realista*” (González Fernández, W.J., 1985, p. 188).

Compárese esta discusión con la oscilación pendular del movimiento literario postulado por David Lodge (1982). Este autor llamaba movimiento modernista al que, desprendiéndose de la noción de mimesis aristotélica, anticipa la concepción de Saussure sobre la relación arbitraria entre los signos y la realidad. El movimiento modernista postula el arte como actividad autónoma y aspiraría a la condición formal de la música. Por otro lado el movimiento antimodernista aspiraría a la condición de la historia, en la cual la literatura debería tender a comunicar una realidad existente. De esta forma un movimiento realista en matemáticas se correspondería bien con una concepción antimodernista, mientras que el movimiento constructivista de Brouwer sería más afín a un tipo modernista. Una verdadera poética de las matemáticas.

Con la aparición de Gödel y su teorema de *incompletitud*²⁴ el programa formalista demostró ser irrealizable, clausurando el debate entre *formalistas vs. intuicionistas*. Gödel demostró con su teorema la imposibilidad de demostrar la consistencia de un sistema axiomático dentro del propio sistema axiomático en cuestión (Sabaté, F. M., 2011), dando lugar así al desarrollo de nuevos sistemas lógicos como las lógicas polivalentes que incluyan estos impasses.

Fue necesario realizar este breve recorrido por esta verdadera poética de las ciencias formales para entender la cita de Lacan y las referencias que toma del debate de las matemáticas. Como hemos dicho, su interés radica en la exploración de la inconsistencia del Otro en múltiples niveles, incluso en el nivel matemático. La reintroducción de la referencia intuitiva en estos niveles le sirve para pensar el real en juego en la experiencia analítica y explicar cómo por medio de lo simbólico sería posible tocar dicho real: “La verdad en juego en el psicoanálisis es lo que por medio del lenguaje, quiero decir, por la función de la palabra, toca un real” (Lacan, J., 2013, p. 67). En la cita de *Hablo a las paredes* Lacan (2013) traduce dichas referencias intuitivas en términos de *résón* para evitar el sesgo imaginario, y conectarlo con lo real en juego, concluyendo “se busca más allá a qué *résón* recurrir para aquello que está en juego, esto es, lo real” (p. 104).

24 El teorema de *Incompletitud* de Gödel-Rosser enuncia: “Todo sistema axiomático consistente y recursivo para la aritmética tiene enunciados indecidibles. En particular; si los axiomas del sistema son enunciados verdaderos, puede exhibirse un enunciado verdadero y no demostrable dentro del sistema.”(Martinez, G., 2009, p. 32).

3.3.6 Intuición matemática e invención poética.

De lo que debe tratarse ahora es de una iniciación a los métodos del lingüista, del historiador y yo diría que del matemático, para que una nueva generación de practicantes y de investigadores recobre el sentido de la experiencia freudiana y su motor (Lacan, J., 2005, p. 418).

Hemos subrayado que Lacan descarta la palabra intuición por considerarla demasiado cercana a la vertiente de lo visual, y si prefiere retomar el término *résón* para nombrar algo de este orden, es decir de una resonancia que se encuentra en las antípodas de lo visual, es para designar algo que sucede en otro registro que el imaginario. Como destaca Lacan, el término intuición del que se creyó liberar a las matemáticas modernas, vuelve forzosamente a ingresar a las mismas a partir de los desarrollos mencionados en el punto anterior. Se justifica entonces un breve recorrido por esta vertiente del pensamiento matemático, para comprender a qué se refiere el término enigmático de intuición y su relación con la *resón* poética de Ponge. En ello se basará la nueva poética de la interpretación analítica.

El matemático y filósofo de la ciencia Henry Poincaré (1964) afirma que la pura lógica nunca podría conducir a otra cosa que a tautologías, y que no podría crearse nada nuevo. Es decir que con la lógica sola no podría surgir nunca un tema científico novedoso. Para construir la aritmética o la geometría, así como cualquier ciencia es necesario algo más que pura lógica, designando así a ese algo más, con la palabra intuición. Por otra parte Poincaré asigna tanto a la lógica como a la intuición su necesario papel dentro de las matemáticas: la lógica, la única capaz de dar certeza, es el instrumento de la demostración; por otra parte la intuición es el instrumento de la invención.

También la lógica resultará finalmente insuficiente para dar cuenta de lo que se encuentra en la experiencia psicoanalítica. Lo real para Lacan (2012b), se afirmará en los “impases de la lógica” (p. 39). En el nivel del discurso del Otro que estamos trabajando, y en el que Lacan se sumerge, se reencuentra el real propio del psicoanálisis. “Palpamos allí [en el discurso de la lógica], en un dominio que en apariencia es el más seguro, lo que se opone a la íntegra captación del discurso en la exhaustión lógica e introduce en esta un hiato irreductible. Esto es lo que designamos como real” (p. 39).

El determinismo de lo simbólico ya no se sostiene entonces en su consistencia y completud, ni aún en la rigurosidad de los discursos de la lógica y de la matemática.

Por otra parte debemos destacar también, como lo hace Poincaré, el papel de la intuición en las matemáticas en su dimensión de invención y de creación. Es en este punto, en esta dimensión, donde el discurso lógico-matemático se toca con la poesía.

En *Hablo a las paredes*, Lacan (2013) aborda diferentes vertientes del lenguaje y las compara con la estructura del inconsciente. Coloca a la poesía del lado de la invención, mientras que ubica al inconsciente del lado de la gramática y de la repetición (p. 23-24). Y avanzando un poco en su enseñanza, la vertiente de invención cobrará cada vez un papel más preponderante en lo que al *sinthome* se refiere. Lo abordaremos con mayor profundidad más adelante cuando tomemos la obra de James Joyce y nos dirijamos hacia otro momento de la poética lacaniana.

Retomemos por último lo que refiere haber visto Lacan formulado solamente en Ponge y en los matemáticos para fundamentar la razón en algo que tiene que ver con lo resonante.

En unas entrevistas radiofónicas realizadas por Philippe Sollers (y luego publicadas en un libro²⁵), Ponge comenta su método de escritura. Sollers indaga por las razones que han llevado al poeta a decir que la poesía es “la ciencia por excelencia” (Ponge, F., Sollers, P., 1970, p. 146), y las relaciones entre poesía y ciencia al interior de esta novedosa y radicalmente diferente definición de poesía.

Refiriéndose a la obra “El Sena” (Ponge, F., 1999), escrito realizado a pedido para integrar una colección sobre los grandes ríos de Europa, Ponge (Ponge, F., Sollers, P., 1970) relata que para su confección tuvo que acudir a la ciencia y a la lectura de libros científicos relativos a la geografía y al estado líquido de la materia. En particular recurre a un libro de geografía general de Emmanuel de Martonne, destacando que el autor del mismo era un gran escritor. Observa que solo desde hace cierto tiempo tenemos el hábito de no considerar como grandes escritores más que a poetas, o escritores de novelas, pero que sin embargo en tiempos antiguos los hombres de ciencia eran considerados entre los más grandes escritores. No duda en considerar a Emmanuel de Martonne entre los más grandes escritores franceses de fin del siglo XIX y de comienzos del XX, acercando así la ciencia y literatura.

Seguidamente pasa a considerar la función y lugar central de lo que en ciencia se llama “hipótesis”. Asevera que ella depende plenamente del espíritu humano en su funcionamiento más profundo y secreto, es decir, del sueño, de la fantasía y del dormir. Se pregunta cuándo Newton encontró su ley, respondiendo que fue en el momento en que se encontraba recostado bajo un manzano. Obviamente, según Ponge, Newton habría reflexionado mucho sobre el asunto antes de encontrar su formulación, pero fue en el momento preciso de su reposo que dio con ella.

25 Ponge, F., Sollers, P., 1970.

Lo mismo, observa Ponge, parece haberle ocurrido a Arquímedes mientras tomaba un baño, al encontrar el principio que lleva su nombre. Refiere que no es en absoluto en el momento en que se encontraba sentado en su mesa de trabajo cuando Arquímedes encontró la solución.

Es conocida la famosa anécdota sobre Arquímedes referida por primera vez por el romano Marcus Vitruvius Pollio (80 A.C.-15 D.C.) en su libro *IX De Architectura*. Vitruvius refiere que Arquímedes encontró la solución a su problema en el momento en que se encontraba tomando un baño, al observar cómo, mientras se sumergía, el agua caía fuera de la bañera. Cuenta Vitruvius que en ese preciso instante Arquímedes salió de un salto fuera de la tina de baño lleno de alegría y felicidad, y fue corriendo desnudo hasta su hogar gritando en voz alta la famosa expresión griega “¡eureka!”. *Eureka* quiere decir “lo he encontrado”, es decir es un encuentro súbito con una solución, una revelación repentina.

Por lo tanto si aún en ciencia, tanto para el matemático Poincaré, como para el poeta Ponge, debemos acudir a las facultades intuitivas, si la ciencia admite que la función de la hipótesis es importante, entonces Ponge se pregunta: “¿por qué no [aceptar] todo el resto: digamos, en una palabra, las «intuiciones»?” (p. 125). Y luego agrega:

Si es verdad que la ciencia, en la cual el fin no es solamente conocimiento, sino potencia, debe apoyarse para comenzar sobre definiciones sólidas, y por otra parte, confiarse de vez en cuando a la pereza y, en cierta medida, al azar de la contemplación, en tal caso, tal vez mi proyecto no sea algo loco, ni totalmente injustificado (p. 125).

Entonces la función de la hipótesis en ciencia tiene que ver con la posibilidad de creación e invención y, como hemos señalado, Lacan coloca la invención del lado de la poesía. La pregunta siguiente es cómo concibe Ponge la posibilidad de formular esta invención ligada a lo que en ciencia es el nacimiento de la hipótesis. Pues bien, estas definiciones no implican para el poeta hacer desde el inicio tabula rasa de todo conocimiento o hipótesis anterior, sino más bien reunir en un primer momento los conocimientos ya elaborados. Incluso los conocimientos descartados. Ellos contienen elementos nuevos, y si se quiere, una parte de los futuros conocimientos sobre el mismo tema. La pregunta central que Ponge se hace entonces es: “¿Pero cómo lo alcanzo, si lo alcanzo?” (p. 125). Responde:

Amasando con los conocimientos antiguos las acepciones morales y simbólicas, y todas las asociaciones de ideas, la mayor parte del tiempo muy variables y contradictorias, en las cuales esa noción puede o ha podido tener lugar, comprendiendo aquellas consideradas como pueriles, gratuitas y sin interés, ellas preferentemente tal vez, por tener más posibilidades de aportar algún elemento aún no utilizado (p. 125).

En este último punto el poeta coincide con la idea de Poincaré (1905) para la ciencia: el científico que ha descartado una hipótesis debe alegrarse por una oportunidad inesperada de descubrimiento. Para Poincaré si dicha hipótesis no se verifica es debido a que hay algo inesperado y extraordinario sobre ella, y porque el científico se encuentra en posición de encontrar algo desconocido y novedoso. Tal vez sea éste el real de la ciencia, aquél que hace obstáculo al saber. Poincaré se pregunta si debe la hipótesis descartada ser considerada como estéril. Sin embargo responde que debe afirmarse que ha brindado más servicio que una hipótesis que ha demostrado ser verdadera, ya que no solamente ha sido ocasión de formular un experimento decisivo, sino que también sin la hipótesis, ninguna conclusión podría haber sido expresada, ni nada extraordinario ser visto.

3.3.7 Réson poética y resonancia corporal. Hacía una nueva poética lacaniana.

Como fue formulado anteriormente, el tercer tipo de resonancia el cual hemos nombrado *réson* a partir de la nota de Lacan agregada al texto "Función y campo..." en 1966, se encuentra en un nivel que desborda los efectos de la resonancia semántica de los tipos *dhvani* (sentido sugerido) y *laksanalaksana* (sentido secundario, enunciado determinativo del estilo "una aldea sobre el Ganges"). Leemos este desborde a partir de lo nuevo que le aporta al texto de Lacan la referencia a Ponge y a la *réson* de 1966. Dicha referencia retoma la tercera vertiente de la resonancia desde un ángulo por el cual se explicita que la misma no es posible confinar al ámbito netamente semántico. Lacan vuelve sobre ello y, a partir de lo que aporta de novedoso el término *réson*, se trata entonces de una vertiente de las resonancias del lenguaje que opera en niveles que sobrepasan los efectos de sentido y que suma complejidad, pero también operatividad, al modo de concebir la interpretación analítica.

Recordemos que Lacan refiere el tercer tipo de resonancia del lenguaje a la voz del Dios Prajapâti que se hace oír en el eco impersonal del trueno. Hemos dicho sobre esta forma de resonancia que integra un componente asemántico: un ruido como el eco de un trueno, una sílaba cortada lanzada al aire. Esta tercera forma se encuentra desamarrada de un pretendido uso referencial o contextual, aunque amarrada luego por sus oyentes al campo de lo semántico en el que ejerce su efecto resonador, a diferencia del *laksanalaksana* y del *dhvani*, la primera un poco más amarrada a la referencia, mientras que la segunda al sentido sugerido.

Nos interesa destacar ahora, a partir del plus que aporta el concepto de *réson*, esa vertiente asemántica de la resonancia. Retomando la ambigüedad señalada del término francés *entendu*,

“entendido” u “oído” por medio del cual el Dios sanciona la respuesta de sus oyentes, tomaremos ahora la segunda acepción ligada al sonido. Incluso ese sonido impersonal del trueno, no es un simple sonido. Es también, con toda su carga mitológica y de estruendo sonoro, la cólera de Dios, aquella que Lacan señala que falta en el padre de Juanito y que no se anima a encarnar en lo real. Algo que impacta y afecta al cuerpo en lo real, lo estremece y lo hace percutir. La cólera como afecto del cuerpo encarnado en el trueno, y el miedo que conlleva, también como afecto corporal. La frecuencia energética de la cólera que hace resonar el temor en el cuerpo.

En efecto Lacan (2008) retoma en el *Seminario 4* y de manera notoria para esa época de su enseñanza la referencia al Dios del trueno para indicar, siguiendo nuestra lectura, que el padre de Juanito se queda corto en la interpretación en términos basados en los polos de la metáfora y la metonimia, y en el registro de los efectos del significante sobre el significado. El padre no logra por esa vía interpretativa separar a Juanito de la madre, ya que le falta encarnar al Dios del trueno en su aspecto real, y mostrarse afectado por la cólera. Lo dice en términos que creemos muy valiosos citar aquí:

Ahora bien, esta cólera nunca se produce en lo real, el padre nunca se deja llevar por la cólera, y Juanito se lo señala – *Tienes que enfadarte, has de estar celoso*. En suma, le explica el Edipo. Desgraciadamente, el padre nunca está dispuesto a encarnar al dios del trueno (p. 263-264).

Es decir que los poderes de abajo no han resonado en la invocación de la palabra, y la explicación queda en el registro del sentido.

Si los poderes de abajo, que junto con Gorostiza hemos homologado a la pulsión en su aspecto real, deben resonar en la invocación de la palabra, encontramos aquí ya indicada otra vertiente de la interpretación psicoanalítica que impacta en un nivel diferente del lingüístico (metáfora y metonimia). Observamos que Lacan se adelanta aquí a sí mismo, dejando señalado algunos puntos que luego retomará hacia el final de su enseñanza. Por otro lado con la introducción de otros aspectos de la *resón* que señalaremos a continuación, lo vemos a Ponge erigirse como precursor de Lacan en su última enseñanza.

El camino que partió de la intención de arribar a fórmulas lógicas despojadas del pintarrajo del sentido, nos conducirá en el final de esta fase al momento de transición hacia otra nueva poética que vemos surgir en Lacan, más ligada a la *resón* poética pongeana en su aspecto de repercusión corporal que a sus efectos lingüísticos. Hemos visto la *resón* operando en el plano lingüístico en la introducción de efectos de creación poética. También hemos visto a la exploración de Lacan arribar a los impasses y paradojas que hacen desconsistir al Otro en todos los niveles. La insuficiencia del modelo lingüístico basado en la metáfora y la metonimia demostró que se llegaba a la

imposibilidad de dar cuenta abarcativamente de los efectos de la interpretación basándose en el formalismo lógico-matemático. Lacan se verá conducido hacia un agotamiento de la pretensión formalista.

También hemos mencionado que en la marcha pongeana se parte del polo científico de formular las cosas, de fórmulas lógicas, claras e impersonales, y se llega finalmente al concepto de *resón* como equilibrio y armonía entre el polo científico y la vertiente poética.

El pasaje de los *Upanishads* que encontramos en “Función y campo...” es comentado también por Miller (2012) en *La fuga del sentido* de la siguiente manera:

La sal de la historia es que cada uno lo comprende a su manera (...) Tal vez podamos ir un poco más allá y extraer una lección que Lacan no extrae explícitamente al final de su texto. Esto pone de relieve, no solo las leyes de la palabra que exigen sumisión, el don, etcétera, sino también el hecho de que cada uno entiende lo que quiere según lo que es.

¡Eso es! No es el medio decir, es el medio da. Tal vez se vea en esta historia, si se la utiliza de otro modo diferente al de Lacan, lo que ya es una *objeción*²⁶ a la teoría que será desarrollada en “La instancia de la letra...”, teoría que pone el acento en el hecho de que el significado está determinado por el significante. Ahora bien, aquí el significante es el mismo -es *Da*- pero no determina de una manera unívoca el significado. Cada uno escucha el mismo significante según lo que es (p. 384-385).

El comentario de Miller señala, en línea con nuestro desarrollo, que ya se encuentra esbozada en ese pasaje preliminar de “Función y campo...”, si bien de forma bastante compacta y hasta herméticamente cerrada, una objeción a la propia teoría que desarrollará posteriormente Lacan (2005) en “La instancia de la letra...” en la cual estructurará los efectos del lenguaje en el inconsciente según los tropos jakobsonianos. Por último Miller concluye:

Hace falta por lo tanto introducir una *ruptura de la causalidad*²⁷ entre el significante y el significado, *no fascinarse solo con la producción metafórica y metonímica, o con las ecuaciones*²⁸. No es seguro que la relación entre significante y significado pueda ponerse en una ecuación, porque hay justamente ese factor subjetivo que entra a tallar en la producción semántica. Lo que esta historia del *Da* mostraría es el objeto *a*, es decir, precisamente, el factor no significativo que condiciona la relación entre el significante y el significado (p. 385).

Se destaca esa ruptura con las ecuaciones según la distribución del sentido operado por el significante y por las leyes de la metáfora y la metonimia, es decir ruptura de la primera y segunda poética esbozada. Ruptura que no solo es de la causalidad de los efectos del significante determinando el significado, sino también con las pretensiones de encontrar una fórmula lógica-matemática o ecuación en las cuales la cuestión de la subjetividad queda entre paréntesis. Habrá por

26 Las bastardillas son nuestras.

27 Ídem.

28 Ídem.

lo tanto que involucrar otra poética de la interpretación psicoanalítica para lograr dar cuenta de dichas rupturas y hacer frente a las objeciones a las poéticas anteriores. La obra de Ponge será orientadora en la construcción poética alternativa de una nueva forma de concebir la intervención del analista.

En consonancia con la devaluación del sentido encontramos también en Ponge (2000) un declarado desinterés por las ideas y por los sentidos que se producen al combinar las palabras:

Sin duda que no soy muy inteligente: en todo caso, las ideas no son mi fuerte. Siempre he sido decepcionado por ellas. Las opiniones mejor fundadas, los sistemas filosóficos más armoniosos (los mejor contruidos) siempre me parecieron absolutamente frágiles, me causaron desasosiego, melancolía, una penosa sensación de inconsistencia (p. 19).

Dirá que el poeta no trabaja a partir de ideas, sino de palabras. Por otro lado Ponge introduce un nuevo elemento que debemos leer en el registro corporal. Si bien se trata para él de arribar aún a formas claras, “cuasi científicas” (Ponge, F, 1999, p. 44) de formular las cosas por medio del rigor científico y matemático de la combinatoria de palabras y letras, las mismas serán cosas muertas si no están animadas por el gusto de las palabras. El gusto será para Ponge la cualidad distintiva de sus producciones respecto de otros discursos: “Tenemos que situarnos en una posición diferencial con respecto a, por un lado, el periodismo, a la radio, a esa lengua vulgar, impropia (...) y por otro lado a esa lengua académica, clara pero muerta” (p. 139).

Para el poeta, más allá del tipo de obra de lenguaje que se trate (sea prosa, verso, filosofía o poesía) la cualidad principal le viene del gusto que ella revela. Gusto en cuanto a la elección y colocación de los valores verbales (significados en sus múltiples resonancias) y de palabras o sílabas que las constituyen. Serán “sonidos significativos” (Ponge, F., Sollers, P., 1970, p. 148) con los cuales estas obras se realicen. Por eso vemos que en Ponge no se trata tanto de verso o prosa, de poema o artículo, sino de cierta conjugación de todos esos géneros o formas con el gusto personal del artista. Encontramos aquí una referencia directa a lo que las palabras producen como gusto en el cuerpo.

La *réson* incluye por lo tanto una cierta armonía del objeto en tres dimensiones de la palabra con el gusto personal (Rodríguez, A., 2006). La referencia al cuerpo en la forma de gusto, es algo que podríamos ubicar del lado de la frecuencia de resonancia propia de los cuerpos y del objeto *a* en el campo del psicoanálisis. Aunque en este último campo no se trate ciertamente del gusto. Para Ponge, por medio de los objetos-palabra se logrará la máxima transferencia de energía hacia quién pueda ser sensible a ello. El gusto podrá ser excitado y llevado al estado de resonancia por esa continua y concentrada incidencia de objetos-palabra-significativos.

La cualidad principal de la obra literaria será aquella que asegure el “efecto más certero y más durable a la vez sobre los sentidos y sobre el espíritu del hombre” (Ponge, F., Sollers, P., 1970, p. 148). Para Ponge, quien pueda ser sensible a esta lírica poética de “sonidos significativos”, será un lector para la poesía. En esta misma línea podemos formularnos la pregunta si ese “lector para la poesía” tendría un equivalente en psicoanálisis. Algo así como un analizante para el psicoanálisis, que pueda ser sensible a las intervenciones del analista en cierto nivel, un analizante-lector para la interpretación analítica.

Queremos destacar que la interpretación del analista busca también ese efecto máximo, certero y duradero “a la vez sobre los sentidos y sobre el espíritu del hombre”. La referencia a los sentidos es importante ya que destaca la inclusión del cuerpo en el asunto, elemento hasta ahora dejado un poco de lado. En cuanto al efecto durable que para Ponge debe dejar un texto, nos recuerda lo que para la interpretación analítica plantea el psicoanalista Eric Laurent (1999). Se trata, como dice Laurent, que el analista pueda ser alguien que logre decir a un sujeto, en un momento crucial de su vida, algo que permanecerá inolvidable. Para que la interpretación permanezca inolvidable, la misma debe salirse de la noria, del muro de lenguaje, y del efecto amortiguador del mismo. Veamos a la luz de lo expuesto para Ponge, como lo plantea Laurent: “en la medida misma en que el artefacto de las categorías produce categorías olvidables, hay que saber formarse suficientemente para dirigirse al sujeto de manera inolvidable” (p. 16).

Por la inclusión de la lírica de las palabras, por los sonidos significativos, y por el gusto de poder acordar con esas palabras en la sensibilidad, es por lo que Ponge ha denominado a su *réson* como “razón del más alto valor” (Ponge, F., Sollers, P., 1970, p. 157). Para el poeta, la elección de las palabras en un texto no es comandada en absoluto solamente por la razón, sino por ese gusto íntimo mezcla de razón y resonancia. Gusto de los sentidos, gusto físico de los ojos y los oídos, e incluso por un “instinto anterior a ese gusto” (p.148). Sin descuidar el aspecto del sentido, Ponge declara:

Pero como también, en las obras de lenguaje, la significación tiene una importancia muy grande, también en cuanto a la necesidad que las condiciona, a la necesidad que está en su origen, así también en cuanto a la posibilidad de recibir, de acordar, que ellas suponen y esperan por parte del lector o del oyente, es porque el gusto del cual acabo de hablar, gusto físico, gusto de las orejas y de los ojos, de los valores tonales y formales, no se ejercitará por así decir sino sólo por las censuras, es decir que siendo dado eso que es para decir, a hacer entender, a comunicar, el escritor rechazará decirlo de otra manera que de una cierta forma, según tal aspecto, tal timbre, etc., que es justamente la que le impone su gusto, el de sus sentidos. (p. 148).

Señalemos también aquí la importancia del aspecto formal de lo que es dado a decir:

Se trata en suma de un aumento de exigencia, por lo tanto, naturalmente, si esta exigencia es satisfecha, de un aumento de satisfacción y de placer. Quien es sensible a este género de valores es un lector para la poesía (p. 148) .

También se destaca en las citas precedentes el gusto por los valores tonales y formales, pero sin descuidar el sentido o la razón. Todo ello hace a la posibilidad de recibir un texto o acordar con él, así como al máximo efecto que éste pueda lograr sobre el lector. Este aumento de exigencia del texto será el que maximice la satisfacción y el placer que produzca.

La introducción del gusto, de la satisfacción, y del placer nos sirve para pensar ahora lo que sucede en la poética de la interpretación en la fase de la enseñanza de Lacan que estamos considerando. Si ponemos en tensión la introducción de todos esos elementos con el desarrollo de Lacan, vemos que se encuentra en sintonía con el final de esta fase, y que dará lugar al agotamiento de la misma y paso hacia otra poética lacaniana que incidirá también en la conceptualización de la interpretación.

Esquematisando y resumiendo un poco lo hasta aquí trabajado, tenemos una primera poética de la interpretación lacaniana basada en los efectos y resonancias del sentido que se operan sobre los polos metafórico y metonímico. Luego se abandona gradualmente esa poética orientándose hacia una poética ligada a la lógica formal y a la pretensión de alcanzar una fórmula o una ecuación matemática, que como tal se encuentra lejos del pintarrajo del sentido. Agotado y alcanzado los límites de la lógica, Lacan se orientará hacia sus *impasses* y sus *aporías*, en las que se muestra la inconsistencia e incompletud del registro simbólico. Ruptura de la causalidad del significante y significado y puesta en cuestión de la posibilidad de poner en una ecuación los efectos de la interpretación.

En los términos de las vías poéticas alternativas que plantea Lodge (1982), las cuales rompen con el binarismo polar de la poética de Jakobson, podemos ensayar la inscripción de la poética interpretativa del final de esta fase en las vías de la contradicción, en las *aporías* y las paradojas a las que se arriba con la lógica y las fórmulas matemáticas; en la permutación, ya que no es lo mismo desde el punto de vista de la *réson* una disposición de los valores verbales que otra; de la discontinuidad en cuanto a la ruptura de la causalidad significante-significado; y por último de la aleatoriedad en el aspecto que hemos destacado de creación poética, de hipótesis científicas, y del medio *Da* de Prajapâti.

Estas últimas formas poéticas se pueden contrastar y poner en línea con la referencia a Ponge y a su noción de *resón*, operándose un desplazamiento del acento que, partiendo de las fórmulas

lógicas verbales, se orienta hacia sus impasses y sus paradojas. Un resquicio de lo formal que toca un imposible donde se ubicará lo real lacaniano.

3.4 Poéticas joyceanas.

Si bien consideramos que se pueden encontrar en Lacan diversas poéticas a lo largo de su enseñanza, hemos elegido para este apartado la última etapa de su enseñanza para contrastar con las poéticas anteriores, por considerar que en la misma se opera un cambio apreciable con incidencias teóricas y clínicas significativas. Veremos dichas incidencias particularmente en la poética de la interpretación.

Nuevamente encontramos en Lacan la necesidad de renovar los términos de su discurso para reencontrar en ellos su eficacia. Esto marca otra vez una operación poética particular. Al llegar a este punto de su enseñanza se observa una verdadera subversión de algunos conceptos clínicos y teóricos fundamentales: el síntoma es remplazado por el *sinthome*, al mismo tiempo que el sujeto del inconsciente es reemplazado por el *parlêtre*; pero al tomar a un escritor como paradigma del *sinthome*, lo que se manifiesta también es una renovación del interés de Lacan en la escritura y en el arte para abrirse camino. Elige un escritor muy particular, quien supo hacer con su síntoma una obra de arte literaria: James Joyce.

En esta última etapa del pensamiento de Lacan (2011), lo que lo orienta es un intenso deseo de despertar, aún sabiendo que “no hay despertar, pese a la última palabra [del título de la última obra de Joyce *Finnegans Wake*], *Wake*” (p. 161). Despertar será uno de los nombres de lo real, lo que se encuentra fuera de sentido. Lo que queda del lado del sentido será lo que adormece, mientras que lo que queda por fuera de él será lo que despierte.

A esta altura de nuestro desarrollo queda de manifiesto que una de las preocupaciones de Lacan la cual se mantiene constante desde el inicio hasta el final de su enseñanza es, en términos de la primera poética abordada, la pregunta de cómo salirse del muro del lenguaje con su efecto amortiguador de la eficacia de la palabra en la intervención analítica.

En términos del período que abordaremos en la presente sección, podremos formular la misma cuestión como preocupación por la búsqueda del despertar, es decir de lo real, ya que el muro del lenguaje pasará ahora por el efecto adormecedor que poseen la elucubración misma del lenguaje y del sentido. Lo que entre en las redes del lenguaje y del sentido adormecerá y el efecto amortiguamiento pasará también a ser un efecto adormecedor. El principio de placer trabajará con el lenguaje y el sentido para echar sus redes sobre lo que se manifieste con tendencia contraria a la homeostasis.

Lacan despertará en esta etapa al hecho de que el mismo inconsciente será también el responsable del adormecimiento y de la tarea de amortiguar el efecto del despertar producido por el percutir de *lalengua* sobre lo vivo del cuerpo. El significante será concebido en este período como un “aparato de goce” (Lacan, J., 2013, p. 51), y el lenguaje como una elucubración que trabaja a favor del principio del placer. Por ello Lacan se verá llevado a formular la idea de un inconsciente real, un enjambre de S1 solos, preservando de esta forma la instancia del despertar cuya función en la clínica es ineliminable.

La práctica misma del psicoanálisis se verá preñada por la sospecha de promover el adormecimiento, no solo del analizante, sino del analista junto al mismo. En el curso *Piezas sueltas*, justamente en un capítulo intitulado “Despertar”, J. A. Miller (1987) afirma en relación a la práctica del psicoanálisis lo siguiente:

Hay en el análisis, como se sabe desde hace mucho tiempo, una tendencia que conduce a cada uno de los partícipes del par analítico a amodorrarse juntos (...) todo reside en saber si adormecer es un ideal para el psicoanálisis; en esta ocasión, adormecer el síntoma.

Es preciso confesar que un psicoanálisis satisface, comúnmente, el deseo de dormir de un sujeto irritado por lo real del síntoma (p. 118).

La cita precedente admite, en tono de confesión, para el análisis la posibilidad y hasta la tendencia común al adormecimiento.

James Joyce será quién despierte a Lacan de su sueño por medio del uso singularísimo que hace del lenguaje. Joyce estará movido a su vez por el deseo de despertar de la pesadilla de la historia adormecedora. “La historia -dijo Stephen- es una pesadilla de la que intento despertar” (Joyce, J., 2015, p. 47).

Encontraremos también, en el camino hacia una nueva poética, otro muro al que Lacan refiere como no siendo ya metafórico, sino real. Este muro, más real que nunca, será el muro de la castración del lenguaje, y el muro de una pérdida real producto del impacto de *lalengua* en el cuerpo.

3.4.1 James Joyce en la poética lacaniana.

La influencia de James Joyce sobre la enseñanza de Lacan cala profundo en el enriquecimiento de la misma y marca un punto de viraje de su teoría, así como en el estilo mismo del lenguaje de Lacan, el cuál cada vez se acerca más al estilo joyceano.

La influencia de Joyce en Lacan es notoria, ya que no solo le dedica todo un seminario, sino que también se ha podido decir que “se puso a escribir y a hablar en el estilo de *Finnegans Wake*” (Roudinesco, E., 2000, p. 543), acentuando su tendencia a los juegos del lenguaje y haciendo proliferar neologismos, retruécanos, uso de la etimología, analogía, asonancias, equívocos, aliteraciones, palabras valija, inyección de otras lenguas en la suya, retoques gramaticales, etc.; es decir que llevó el manejo del lenguaje joyceano a su propio discurso y enseñanza²⁹, a sus teorizaciones sobre el inconsciente y consecuentemente a la poética interpretativa. De hecho la noción bautizada con la antigua grafía *sinthome* se funda en una operación poética joyceana³⁰:

Esta forma [la del arcaísmo *sinthome*] indica una fecha, la de la inyección de griego en lo que llamo *lalengua* mía, a saber, el francés. En efecto, si me he permitido esta modificación ortográfica, es porque Joyce, en el *Ulysses*, en el primer capítulo, formuló el voto de *helenizar*, de inyectar también la lengua helena (...)
(Lacan, J., 2011, p. 11).

Yendo un poco más allá en la comparación podemos situar puntos en común en ambas trayectorias que parten desde la escolástica (en el sentido de lo que hace escuela) hacia la subversión de la misma en algo nuevo, es decir desde el Padre freudiano hacia la pluralización de los nombres del padre. En efecto, Lacan (2011) sentencia que él es, como Joyce, un “hereje” (p. 15) en el sentido de la palabra en griego antiguo “*haeresis*”, es decir de elección³¹. Lacan asevera que Joyce, como él mismo, eligen el camino por el cual alcanzar su verdad. Y es cierto: tanto Joyce con su arte como Lacan con su enseñanza en el campo analítico han encontrado el camino herético de su verdad.

Precisamente a partir del *Seminario 18* comienza a observarse en Lacan (2009) cierto viraje en su enseñanza a partir de su (re) encuentro con Joyce, de quien no solo dice que no hubiera ganado nada de un psicoanálisis, sino que (afirmación de fuertes implicancias teóricas y clínicas) “iba derechito a lo mejor que puede esperarse del análisis en su fin” (p. 105). Es por esa época que Jacques Aubert solicita a Lacan dar una conferencia sobre el escritor irlandés con motivo de la celebración del V Simposio Internacional sobre Joyce que se celebraba en París, acercándolo nuevamente a la obra joyceana. Esta solicitud tiene el carácter de un encuentro, o más específicamente de un reencuentro, ya que, como Lacan mismo relata había estado en sus años de

29 Por ejemplo el título del *Seminario 22* (Lacan, 1974-1975) es construido al modo *finnegano*, cuya escritura “R.S.I.” al ser leída en voz alta hace aparecer la palabra *hérésie* (herejía).

30 Con la palabra *sinthome*, Lacan rescata una antigua grafía francesa de la palabra síntoma, así como también forja con ella un nuevo concepto para designar una función de anudamiento de sus tres registros: real, simbólico e imaginario. La palabra deriva del griego “syn”: con y “thomé”: escisión. Por otro lado y siguiendo la poética del *Finnegans Wake* joyceana (que estudiaremos luego con mayor detalle), *sinthome* posee resonancias con “saint homme” (hombre santo) y con “Saint Thom” Santo Tomás de Aquino, por la influencia que tuvo este santo en la obra y pensamiento de Joyce. A su vez condensa, como Lacan (2011) mismo lo afirma, *sin* : “pecado” o “primera falta” en inglés (p. 13). Por último “saint home” es hogar santo.

31 Αἵρεσις: *electio, opinio, secta, haeresis, elección, opinión, secta, herejía*. (Escolapios PP., 1859, p. 14).

juventud en presencia de Joyce asistiendo a sus lecturas públicas en París. Ello llevó a Aubert a afirmar que “Lacan haya sido joyceano durante un buen tiempo antes de ser lacaniano” (Aubert, J., 2011, p. 45). Es un reencuentro que, actuando como el segundo tiempo del trauma, resignifica el primero y desencadena múltiples efectos en su enseñanza y estilo.

Sin duda el encuentro con Joyce rozó a Lacan, aunque muchas de sus consecuencias están tal vez aún por extraerse. Creemos que la inmersión de Lacan en el arte joyceano queda todavía por descifrarse en varios aspectos de su alcance para repensar la interpretación analítica. En relación a Joyce, Lacan (2012a) afirma: “(...) no he hecho por el momento más que rozarlo, dado mi embarazo en relación con el arte, en el que Freud se bañaba no sin desdicha” (p. 601).

Consideramos que la poética de la interpretación para cada fase de la enseñanza lacaniana estará en relación al modo de concebir el inconsciente y el síntoma. Joyce será para Lacan una referencia hacia una nueva vía de abordaje del síntoma y del inconsciente, pero también de una poética interpretativa a seguir para su tratamiento. Lacan (2011) formula la pregunta que se encuentra en el centro de esta nueva etapa de indagación clínica: “¿Cómo el arte, el artesanado, puede desbaratar, si puede decirse así, lo que se impone del síntoma?” (p. 23). La palabra arte se encuentra en relación a un saber hacer en tanto artificio. La respuesta que Lacan ofrece es: “Joyce alcanzó con su arte, de manera privilegiada, el cuarto término llamado *sinthome*” (p. 38).

En este período de la enseñanza de Lacan, el “Nombre del Padre” se pluraliza en los “nombres del padre”, pasando a ser una forma, entre otras, de enlazar los tres registros lacanianos: simbólico, real e imaginario. En este sentido la noción “Nombre del Padre” se ve afectada por un cierto efecto de devaluación frente a otras soluciones posibles de enlace. El “Nombre del Padre” pasará a ser un *sinthome*, es decir un caso particular dentro de una teoría de anudamientos y suplencias más general. Así como en física la teoría de la relatividad einsteniana incluye como caso particular la física clásica de Newton, la teoría del *sinthome* incluirá a la del “Nombre del Padre”.

Metáfora y metonimia serán también para esta poética, un caso particular de efectos de lenguaje en la cura analítica. A su vez, como hemos demostrado anteriormente, los ejes de la metáfora y metonimia se mostraron insuficientes para dar cuenta de la amplitud y variedad de los efectos de la interpretación. La poética basada en estos ejes, tomada de Jakobson, no dará cuenta de los nuevos desarrollos que conceptualizan otros fenómenos de la clínica. Estos últimos se encontrarán acordes a otro tipo de poéticas más ligadas a la literatura de vanguardia, alguna de las cuales hemos revisado con la *résón* y la lógica, y en cuya cima máxima encontraremos ahora la obra *Finnegans Wake* de James Joyce (2016b).

Siguiendo los criterios de David Lodge (1982) anteriormente expuestos, podemos considerar a la poética de Joyce, a partir de su última obra *Finnegans Wake*, como posmodernista. Recordemos

que Lodge afirmaba que el posmodernismo retomaba la crítica modernista al realismo tradicional, pero tratando de trascender al mismo tiempo al modernismo, el cual sostenía aún, por medio de la experimentación formal, una promesa de significado, o al menos de *un* significado:

‘¿Dónde está la figura en el tapiz? ¿O es que solo hay...tapiz?’ Gran parte de la escritura posmodernista sugiere que la experiencia es solo tapiz, y que cualquier patrón de sentido que reconozcamos en él es apenas una ficción ilusoria y consoladora (p.15).

Mario Teruggi (1995) dirá que *Finnegans Wake* es una trabazón del saber humano en una malla tetradimensional en la que asoman el sentido y el sinsentido. Nosotros consideramos que por medio de la multiplicación deliberada e irrisoria de sentidos en todas direcciones, Joyce logra con su arte arribar al sin-sentido tocando un real. Agotar el sentido por la vía de su exceso, parodiándolo y burlándose de él, se encuadra dentro de uno de los procedimientos poéticos alternativos del posmodernismo postulados por Lodge. Estos procedimientos logran escapar notoriamente al binarismo de la metáfora y la metonimia formulados por Jakobson.

Finnegans Wake es el gran tapiz que entregó Joyce al mundo literario como testimonio de su arte y de un cambio de época que rozará a todo lo que se escribió después de él. Su alcance llegará al psicoanálisis lacaniano para dar paso a la formulación de un nuevo modo de concebir el tapiz del inconsciente y de los procedimientos interpretativos para llegar a él.

3.4.2 La obra de Joyce en el marco de la literatura y de la historia contemporánea.

“Considero este libro [el *Ulises* de Joyce] como la expresión literaria de mayor importancia que se haya dado en la época actual, se trata de un libro ante el cual estamos en deuda y del que ninguno de nosotros se puede sustraer” (Eliot, T. S., 2006, p. 58).

Como nos recuerda Lacan (2012a) aunándose con Freud, el artista le abre el camino al psicoanalista y siempre lo precede en su materia. Muchas veces es el artista quien logra captar los movimientos en el discurso universal llevándolos al relieve de su obra e iluminándolos con su arte: el artista operando como sismógrafo de su época. Joyce supo captar el movimiento del discurso de su época, lo que llevó a Edmund Wilson (2013) a afirmar que “Joyce es realmente el gran poeta de

una fase nueva de la conciencia humana” (p. 366). El artista nos muestra por medio de su escritura esos cambios de una manera cuyo alcance poético no puede ser expresada de otra forma que por su arte.

Joyce hace de lo trivial, del hombre común, el material con que va tejiendo su obra, hilo tras hilo, trama tras trama, logrando hacer vibrar en sus páginas a todo un pueblo y una época. En una nota al pie adjunta a un artículo de Joyce (2016a) sobre Daniel Defoe, leemos el siguiente comentario de Richard Ellmann³²: “Robinson Crusoe resume a un pueblo y una época al igual que Bloom³³” (p. 341).

El recorrido de la obra de Joyce parte de la “*Summa* para llegar al *Finnegans Wake*, parte del cosmos ordenado de la escolástica para conseguir formar en el lenguaje la imagen de un universo en expansión” (Eco, U., 2013, p. 14). Su obra misma es, como lo ha afirmado Umberto Eco (2013), un recorrido por la historia de las poéticas contemporáneas; desde la lírica y el verso en sus primeros escritos y poemas hacia una disolución total del lenguaje tal como se conocía hasta entonces en su *Finnegans Wake*.

El gran cambio que se produce con la crisis de la modernidad es captado por el artista en su obra de forma magistral: la desilusión por las utopías y la caída de los paradigmas estables del mundo como un todo. La utopía del progreso permanente con sus mejoras constantes se desinfla y revela su ser de puro semblante.

Lacan coincide con Joyce en su descreencia en el idealizado progreso. Al respecto Joyce (2016a) escribe:

El progreso tan pregonado de este siglo consiste en gran parte en una maraña de máquinas cuyo objetivo es precisamente el de reunir a toda prisa los elementos dispersos de lo útil y del saber y de redistribuirlos a todo miembro de la colectividad que esté en condiciones de pagar una tenue tasa (p. 378).

Para Joyce todo esto sucede a costa de las facultades espirituales del hombre. Se pregunta a propósito del famoso progreso: “¿O entonces es preciso llegar a esta conclusión de que el materialismo actual, que desciende en línea recta del renacimiento, atrofia las facultades espirituales del hombre, les impide el desarrollo, les lima la agudeza?” (p. 379). Para Joyce el hombre moderno tiene una epidermis en vez de un alma, “el poder sensorio de su organismo se ha desarrollado enormemente pero se ha desarrollado en perjuicio de la facultad espiritual” (p. 382).

Grandes cambios se suceden en la época en la que escribe Joyce: de la física clásica se pasa a la relatividad general y a la física cuántica, del triunfo de la razón y de la conciencia al del inconsciente y de las teorías del caos. Es interesante y significativo que la palabra “quark” se haya

32 Richard Ellmann se ha consagrado como el biógrafo de referencia de James Joyce.

33 Bloom es uno de los personajes principales de *Ulises* de Joyce.

incorporado al discurso de la ciencia y haya sido tomada justamente del *Finnegans Wake* de Joyce (2016b): “-¡Tres quarks por Muster Mark! Seguro que no tiene demasiado de barca y seguro lo que tiene está bien fuera de marca” (p. 383). La letra de su escritura traspasó los límites del campo literario para instalarse como hito en otro discurso: el de la física cuántica. Por otro lado el sonido con sus ecos de sentido rompe las tablas de los discursos para insertarse en las grietas de otros discursos. Murray Gell-Mann (2003), premio Nobel de física en 1969, aunque en este caso trabajando como un verdadero poeta nos relata este acontecimiento:

En 1963, cuando bauticé con el nombre de «quark» a los constituyentes elementales de los nucleones, partí de un sonido que no se escribía de esa forma, algo parecido a «cuorc». Entonces, en una de mis lecturas ocasionales de *Finnegans Wake*, de James Joyce, descubrí la palabra «quark» en la frase «Tres quarks para Muster Mark». Dado que «quark» (que se aplica más que nada al grito de una gaviota) estaba para rimar con «Mark», tenía que buscar alguna excusa para pronunciarlo como «cuorc». Pero el libro narra los sueños de un tabernero llamado Humphrey Chimpden Earwicker. Las palabras del texto suelen proceder simultáneamente de varias fuentes, como las «palabras híbridas» en *A través del espejo*, de Lewis Carroll. De vez en cuando aparecen frases parcialmente determinadas por la jerga de los bares. Razoné, por tanto, que tal vez una de las fuentes de la expresión «Tres quarks para Muster Mark» podría ser «Tres cuartos para Mister Mark» (cuarto en inglés es quart) en cuyo caso la pronunciación «cuorc» no estaría totalmente injustificada. En cualquier caso, el número tres encajaba perfectamente con el número de quarks presentes en la naturaleza (p. 198).

Resulta notorio leer a este físico obrando como poeta, cómo el sonido lo impacta, reverbera y hace eco con su propia escritura.

En la modernidad, el discurso de la ciencia impera claramente sobre los demás discursos, lo que ha llevado a maximizar el pragmatismo de lo útil y ha desembocado en un agotamiento de la eficacia de la retórica y de la poesía. En este sentido podemos decir que nos hemos vuelto más prosaicos y menos poéticos. Varios poetas han entrevistado este movimiento afirmando que la retórica antigua no funciona más, y que ya no es posible conmover o convencer según los modos de esa retórica. Ponge (Ponge, F., Sollers, P., 1970) dirá:

(...) habíamos entendido (bueno, fue como si hubiéramos entendido) que la vieja retórica no funcionaba más. Ya no era más, evidentemente, capaz de conmover o de convencer de acuerdo con los modos de la retórica antigua, de acuerdo con sus figuras (p. 89).

Este no es un problema que concierna solamente a la literatura, pues como hemos señalado interesa de lleno al psicoanálisis y particularmente al arte y poética de la interpretación. Cuando en el capítulo 2.2 pusimos de relieve la preocupación que planteaba Miller (2016) con la pregunta:

“¿por qué el psicoanálisis tiende a devenir prosaico?” (p. 25) y planteaba una pregunta para pensar la eficacia del mismo: “¿qué hay que hacer para reavivar en él (...) el fuego de la lengua poética?” (p. 25), hicimos hincapié sobre todo en algunos factores que amortiguaban el efecto de la palabra analítica: la vulgarización de sus términos en el lenguaje común, y su uso rutinario. Mencionamos también el culto de la utilidad directa promovido por el peso imperante de la ciencia, por lo cual el discurso se volvía prosaico en detrimento de lo poético.

Joyce, artista a la altura de su época, supo vislumbrar bien el cambio que se estaba produciendo. Wilson (2013) afirma lo siguiente:

Las convenciones del lírico romántico, de la prosa «estética» *fin de siècle*, aun las del naturalismo estético de Flaubert, ya no pueden para Joyce acomodarse a la realidad de la experiencia. (...) Pero al lograr esto, Joyce dejó de escribir en verso. (...) el verso como medio literario va a usarse cada vez menos y para fines cada vez más especiales, y que puede estar llamado a caer en desuso. Y me parece que la evolución literaria de Joyce confirma de modo sorprendente esta opinión. Su obra en prosa tiene tal intensidad artística, tal definitiva belleza de apariencia y forma, que le hacen comparable a los grandes poetas más que al común de los grandes novelistas (p. 55).

¿Qué se puede entrever aquí sino nuevamente la confirmación de la insuficiencia de las poéticas y retóricas clásicas, las rupturas de lo literario con las formas anteriores, y en definitiva la insuficiencia de la buena forma de la metáfora y metonimia? Modos característicos de la posmodernidad que trascienden los recursos metafóricos y metonímicos “esenciales al pensamiento dicotómico” (Cerrato, L., 2007, p. 18). Joyce rompe definitivamente con este modelo tradicional de concebir lo poético.

Por todo lo anteriormente expuesto, queda en evidencia que, para poder situar correctamente la obra de Joyce es importante comprender el marco en que se producen todos estos cambios en la cultura moderna. El siglo XIX, del cual Freud es también hijo, descansaba con plena confianza en el cientificismo. Una confianza desmesurada en el progreso de la ciencia y de la técnica que derramaría en un bienestar generalizado. Esta confianza se apoyaba, entre otras cosas, en un modelo demasiado rígido de la ciencia natural, en la cual algunos conceptos de la física clásica se consideraban adquiridos de una vez y para siempre. El gran amo de la ciencia, al cual Lacan (2013b) llamó “amo moderno” (p. 32), fue desplazando otros discursos (teología, religión, etc.), su inducción sobre la opinión general, o discurso común, logró sedimentar esa misma confianza en bases supuestamente sólidas desde las cuales poder orientarse en las coordenadas del mundo. El ordenador pasó a ser el saber ubicado en el lugar del amo: “(...) el paso del discurso del amo antiguo hasta el del amo moderno, que llamamos capitalista es una modificación en el lugar del saber” (p. 32).

Pilares como las nociones de espacio, tiempo, materia y causalidad eran considerados puntos estables adquiridos de una vez y para siempre. La física moderna con la teoría de la relatividad y la teoría cuántica hizo explotar en pedazos esa estabilidad conceptual decimonónica, contribuyendo a su disolución.

Heisenberg (1959), quien formuló el principio, nunca mejor nombrado, de incertidumbre, afirmó que esta disolución se llevó a cabo en dos etapas distintas. La primera fase se debió a la teoría de la relatividad, según la cual los conceptos de espacio y tiempo debían ser cambiados, mientras que la segunda etapa requirió replantear el concepto de materia. Según Heisenberg estos cambios, a diferencia del desarrollo clásico de la ciencia, tienen un carácter absolutamente rupturista, con solución de continuidad. Dirá: “el cambio en el concepto de realidad que se manifiesta en la teoría de los cuanta no es una simple continuación del pasado; parece ser una verdadera ruptura en la estructura de la ciencia moderna” (p. 17). Como destaca el científico, la violenta reacción en cuanto a las nuevas ideas solo puede entenderse cuando se advierte que los fundamentos de la física han comenzado a vacilar, y esta vacilación ha provocado el temor ante la posibilidad de que la ciencia se quede sin cimientos. Ya hemos descrito la “crisis de los fundamentos” operada dentro de las matemáticas, uno de los pilares de la ciencia. Ahora vemos el otro pilar, el de la física, comenzar a desvanecerse y a volverse más incierto.

La hiancia que se abre a partir de todos estos cambios llevó también a Niels Bohr, premio Nobel de física en 1922 y creador del modelo clásico del átomo, a formular la siguiente pregunta “¿es posible que la naturaleza sea tan *absurda*³⁴ como se nos aparece a nosotros en estos experimentos atómicos?” (p. 28). Nótese las resonancias de esta última pregunta con el planteo de la literatura posmodernista que realiza Lodge, en el cual todo lo que se reconozca como patrón de sentido no pasa a ser más que algo ilusorio y fútil en el tapiz de la experiencia, y cómo la dificultad del lector posmodernista no radicaba en la oscuridad de sus textos sino en la incertidumbre que resultaba ser endémica.

Por último las nociones de causa y efecto, así como la noción aristotélica de tercero excluido, fundante de los pilares de la lógica clásica, demuestran ser inaplicables en la teoría cuántica. El físico concluye:

Pero este conocimiento lleva en sí la incertidumbre introducida por la interacción entre el núcleo y el resto del mundo. Si quisiéramos saber por qué la partícula alfa fue emitida en ese preciso momento tendríamos que conocer la estructura microscópica del mundo entero, incluyéndonos nosotros mismos, y ello es imposible. Por consiguiente, los argumentos de Kant en favor del carácter *a priori* de la ley de causalidad ya no se aplican (p. 69).

34 Las bastardillas son nuestras.

El cambio de época aún se encuentra en marcha y refleja una tensión no resuelta. Esta tensión que hemos referido entre la escolástica y lo que la subvierte, o entre el antimodernismo-modernismo por un lado y el posmodernismo por el otro, es también lo que muchos críticos han destacado entre la formación medieval de Joyce y su actitud contemporánea. La tesis de Umberto Eco (2013) sobre *Las poéticas de Joyce* se funda en las influencias medievalistas que Joyce conservó durante toda su obra por lo cual:

se verifica la oposición más vasta y radical entre el hombre medieval, nostálgico de un mundo definido en el que podía vivir encontrando señales claras de dirección, y el hombre contemporáneo que advierte la exigencia de fundar un nuevo hábitat, pero sin conseguir encontrar todavía sus reglas estatutarias, mucho más ambiguas y difíciles, con la desazón constante de la nostalgia de una infancia perdida (p. 14-15).

Sin duda la ruptura con la concepción del universo y de la realidad clásicas requiere una lenta reacomodación del lenguaje común. Joyce supo captar el sismo que se estaba operando en su época, plasmando esa sensibilidad en sus obras, y en particular en la última de ellas: *Finnegans Wake*, en la cual se puede percibir en el lenguaje mismo y en su poética esa disolución que se operaba del tiempo, del espacio y de la causalidad. En dicha obra, se trata de un sueño en el cual el tiempo parece dilatarse siguiendo una circularidad viconiana y una trayectoria no lineal con grandes intervalos vacíos. Siguiendo el modelo onírico, Mario Teruggi (1995) describe el uso temporal que realiza el artista: “Los sueños, aun los que nos parecen muy largos, son sumamente breves en el tiempo real del durmiente, y por ello en la secuencia finneganiana el tiempo total ‘soñado’ es casi insignificante” (p. 52).

La trama de *Finnegans Wake* es difusa, entrecortada y deshilachada, muy semejante a las nubes probabilísticas de la física cuántica. Joyce (2016b) capta como nadie el temblor de la ciencia y de la razón clásica, en una trayectoria que va desde el cosmos ordenado a un verdadero “caosmos” (p. 118). Eco (2013) acierta en este punto al referirse a que todos estos cambios se encuentran aludidos en *Finnegans Wake* en una explosión vertiginosa de todo su material lingüístico. La forma inédita de trabajar este material de la palabra según reglas novedosas, se realiza entonces, bajo un fondo común a la cultura contemporánea:

(...) nos encontramos ante una imagen del mundo que ya no es la de antes y que está transformándose ante nuestros ojos, poniendo en desacuerdo la imaginación y la inteligencia, los sentidos y la razón, las formas de la fantasía y las fórmulas de la lógica (p. 151).

La reflexión de Lacan sobre los progresos de la ciencia sobre lo real, pone también de relieve esa dialéctica de oposiciones entre la imaginación y las fórmulas matemáticas, así como

entre la intuición y las conquistas de lógica. Lo hemos demostrado hacia el final del momento de transición de sus anteriores poéticas, en las que llega al límite de la lógica y a sus impasses. A partir de allí su paso progresa hacia los nuevos horizontes que le abre la obra joyceana.

3.4.3 Poéticas del *Finnegans Wake*.

Finnegans Wake es la obra última de Joyce (2016b), en la cual estuvo trabajando durante 17 años hasta la fecha de su publicación en 1939. Como dirá Eco (2013), si parecía que *Ulises* había subvertido más allá de todo límite la técnica de la novela, *Finnegans Wake* rebasa ese límite más allá de los umbrales de lo imaginable. Si *Ulises* había dado pruebas de todas las posibilidades del lenguaje, *Finnegans Wake* lo lleva más allá de todo límite de ductilidad y de comunicabilidad. Joyce dirá que se encuentra en el límite o al final del idioma inglés (Ellmann, R., 1982). Si *Ulises* resultaba el intento más atrevido de dar una fisonomía al caos, *Finnegans Wake* se autodefine como *chaosmos* y *Microchasm* y “constituye el documento de inestabilidad formal y ambigüedad semántica más aterrador del que jamás se haya tenido noticia” (Eco, U., 2013, p. 118).

Joyce mantuvo en suspenso el título final de su obra, llamándola durante todos esos años de trabajo *Work in Progress*, es decir “Trabajo en Progreso”. Este suspenso, es parte de un enigma calculado por el autor, quien mantuvo el título en estricto secreto acorde a un plan ya trazado de antemano.

Joyce concibió el libro como el sueño de un héroe legendario irlandés llamado Finn MacCumhal, quien yaciendo a orillas del río Liffey ve pasar la historia pasada, presente y futura de Irlanda y de toda la humanidad fluyendo a través de su mente, como si fueran restos flotantes a través del río de la vida (Ellmann,R., 1982).

Como hemos mencionado anteriormente la trama es difusa y deshilachada, pero en esa nube difusa de probabilidades, se contornea una falta de índole sexual cometida por el protagonista: el tabernero H.C.E. cuyas iniciales se refieren a *Humphrey Chimpden Earwicker*. Esa falta o pecado, que lleva la marca en el “sin” del *sinthome* lacaniano, encuentra resonancias en el pecado original de la doctrina cristiana cometido por Adán, y a partir del cual se produjo la caída del hombre. En la obra se alude también a una caída del tabernero que lo deja inconsciente y quien, considerado muerto, luego es reanimado en su propio funeral al caer unas gotas de whisky en su boca.

La caída en el pecado del padre, es representada por la del tabernero. Joyce nos vuelve a traer la imagen del Dios del trueno, solo que esta vez se trata de un dios ridículo y venido a menos. Ahora la voz del trueno consiste en el sonido de la caída del tabernero H.C.E. desde un muro. Si el primer

Dios del trueno lacaniano inspiraba un respeto solemne a los *devas*, a los hombres y a los *asuras*; si su encarnación debería haber inspirado a Juanito la cólera y el temor de Dios; en *Finnegans Wake* este dios es un pobre borracho que mueve a la risa y al canto alegre de los ebrios. Es muy interesante que Teruggi (1995) mencione en su ensayo sobre *Finnegans Wake* que es muy posible que Joyce se inspirase también en el “*Da da da iti. Damyata datta dayadhvamiti*” (p. 133) emitido por el Dios del trueno en el *Brihadaranyaka Upanishad*.

Joyce da a entender por medio de la repetición de las iniciales del nombre del protagonista que este personaje tiene que ver con la historia de la humanidad. Las letras iniciales del protagonista aparecen repetidas en múltiples ocasiones, una de las cuales es *Here Comes Everybody* (“Aquí vienen todos”) (Joyce, J. 2016b, p. 32), con lo cual queda indicado que podría tratarse de la historia de toda la humanidad, repetida cíclica e innumerablemente por todos y cada uno de los seres humanos.

La falta inicial o el pecado que comete el protagonista con sus resonancias al pecado original cristiano, es también en Lacan una falla. Falla que se generaliza a partir de la enunciación del “no hay relación sexual” lacaniana, y que los seres humanos se encuentran, como dice el título de una obra de teatro de Joyce, *Exiliados* de la posibilidad de escribirla.

La poética de *Finnegans Wake*, es realmente única en su modo de tratamiento del lenguaje. La obra resulta ser al decir de Eco (2013) “antes que nada un tratado de poética completo” (p. 9) y realiza el anhelo de Joyce: que fuese posible con solo abrir una página suya, decir de qué libro se trata (Ellmann, R. 1982).

Finnegans Wake es una enorme caja de resonancias donde los significados se multiplican y ramifican formando una verdadera red polisémica. Joyce lo logra usando múltiples recursos, y en múltiples niveles de lenguaje. Rompe las palabras en sus raíces y las compone en nuevas entremezclándolas en retruécanos, equívocos de todo tipo, y juegos de palabras plurilingües. Su título mismo es un buen ejemplo de su poética, con las ambigüedades de su escritura. *Finnegans Wake* es el funeral de Finnegan, a la vez que la ausencia del apóstrofe (“’s”) indica el de todos los Finnegan o héroes de la historia. También *wake* es el despertar, o el resurgir de los Finnegans. Y siguiendo una estructura circular, indica el fin y el recommienzo: *fin - again* (de nuevo, otra vez). El cálculo que hace Joyce es el de un verdadero científico moderno operando con el lenguaje, el que trabaja con nubes de probabilidades y la teoría del caos (*chaosmos*).

Teruggi (1995) afirma que en la novela final de Joyce, todo tiene significado, y hasta aquello que pareciera insignificante o irrelevante adquiere por eso mismo la significación de inútil o absurdo. Nos interesa el hecho poético en el que Joyce juega con el sentido, multiplicándolo en todas direcciones hasta el punto que se toca con el sin sentido. Todo esto lo hace con un tono

humorístico y burlesco. En la biografía sobre Joyce de Richard Ellmann (1982) se relata dicha actitud de Joyce con respecto a los procedimientos lingüísticos y estilísticos utilizados en su última creación.

El interés de Lacan por Joyce, y en particular por su última obra, coincide también con una serie de afirmaciones novedosas sobre la interpretación psicoanalítica en la que leemos un cambio de poética. Dichas afirmaciones van decididamente en contra del sentido adormecedor y apunta a lo que resuena en el significante en tanto ecos, juegos de palabra y equívocos.

Lacan (2011) afirma en el seminario sobre Joyce lo siguiente: “(...) a fin de cuentas solo tenemos eso, el equívoco, como arma contra el *sinthome*” (p. 17). Afirmación fuerte, ya que si solo tenemos el equívoco como arma contra el *sinthome*, es necesario explorar su alcance y potencia en el desarrollo de un análisis.

De hecho Lacan plantea dos etapas en las curas analíticas, una en la que el analista es como el rinoceronte: hace más o menos cualquier cosa, y una segunda etapa que consiste en jugar con el equívoco nada menos que para “liberar el *sinthome*” (p. 18).

Afirma también que: “(...) la interpretación opera *únicamente* por el *equívoco*. Es preciso que haya algo *en*³⁵ el significante que resuene” (p. 18). Destacamos los términos “únicamente” y “equívoco”. Vemos retornar también el término resonancia que debe aplicarse *en* el significante. En la primera poética abordada en este estudio, el significante hacía resonar el sentido, o luego con la *réson* de Ponge se armonizaba razón, sentido y resonancia y, hacia el final de dicha poética, le agregábamos el gusto, es decir algo relacionado al cuerpo. Vemos ahora deslizarse el punto de aplicación de la resonancia al significante mismo. Algo *en* el significante debe resonar.

Aparece en Lacan una definición de pulsión basada en los ecos del decir en el cuerpo: “ (...) las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir” (p. 18). Vemos una relación entre este modo “único” de la interpretación por el equívoco, y la definición de pulsión, a la que añadiremos también la relación con la novedosa concepción del inconsciente real al que ya hemos aludido.

En “La tercera” Lacan (2001) compara al síntoma con un pez el cual, viniendo de lo real, se alimenta de sentido con su boca voraz, con lo cual o bien prolifera o bien revienta. Lacan afirma que lo mejor sería que reventara y se pregunta cómo hacerlo. Aparece luego en dicho texto una serie de afirmaciones sobre la interpretación las cuales apuntan al juego de palabras y al equívoco para hacer reventar al pez del síntoma. Dirá: “La interpretación, dije, no es interpretación de sentido, sino juego con el equívoco” (p. 88). Y luego:

35 Las bastardillas son nuestras.

(...) de lo que es menester para tratar un síntoma, cuando dije que la interpretación siempre debe ser (...) el *ready-made*, Marcel Duchamp – a ver si con esto pescan algo. Nuestra interpretación debe apuntar a lo esencial que hay en el juego de palabras para no ser la que nutre al síntoma de sentido (p. 94).

El *ready-made* de Duchamp, consiste fundamentalmente en un objeto no estético “ya hecho o confeccionado” (*ready-made*) perteneciente a lo cotidiano, que es sacado de su contexto o “extrañado” del mismo, y puesto en un contexto especial, como por ejemplo el famoso urinario colocado en un museo, con el título “Fuente” y firmado por el artista. Aplicado a la interpretación nos conduce a la idea de algo que se saca de contexto, una frase, una palabra para extrañarla del mismo y a aplicarla a otro contexto que anonada y extraña el sentido original. Podría pensarse el equívoco como una vía de operar ese extrañamiento convirtiendo la palabra o frase en un *ready-made* interpretativo.

A continuación exploraremos en mayor detalle algunos aspectos de la poética de *Finnegans Wake* y su relación con esta forma “única” de la interpretación por el equívoco y los juegos de palabra.

3.4.3.1 Poéticas del sueño: despertar de los ecos de *lalangue*.

Que la historia de la lengua y de las instituciones y las resonancias, atestiguadas o no en la memoria, de la literatura y de las significaciones implicadas en las obras de arte, sean necesarias para la inteligencia del texto de nuestra experiencia, es un hecho del que Freud, por haber tomado él mismo allí su inspiración, sus procedimientos de pensamiento y sus armas técnicas, da testimonio tan abrumadoramente que se lo puede palpar con sólo hojear las páginas de su obra. Pero no juzgó superfluo poner esa condición a toda institución de una enseñanza del psicoanálisis (Lacan, J. 2005, p. 417).

Según Teruggi (1995), Joyce estaba muy interesado en los sueños y se encontraba al tanto de las principales publicaciones de Freud y Jung de aquella época. Sin embargo es conocido el desdén de Joyce hacia el psicoanálisis (punto que resuena en la actitud un tanto desencantada del último Lacan³⁶) y su descreencia en las ciencias. Su encuentro con la obra de Giambattista Vico, en particular con la *Ciencia Nueva*, estimulaba su imaginación de artista cosa que no le sucedía con las lecturas de Freud y Jung. “«¿Usted cree en la *Scienza Nuova*?» , le preguntan en una entrevista, y él contesta: «no creo en ninguna ciencia, pero cuando leo a Vico siento mi imaginación estimulada, algo que no me ocurre cuando leo a Freud o a Jung»” (Eco, U., 2013, p.13). Sin embargo ese

36 Este cambio de ánimo se testimonia en *Hablo a las paredes*: “ (...) no les puedo decir con qué alegría escribí ‘Función y campo de la palabra y del lenguaje...’” (Lacan, J., 2013, p. 107).

desdén hacia el psicoanálisis, no le impidió hacer uso del mismo para sus fines estéticos. *Finnegans Wake* se encuentra realizado según una lógica onírica y una poética del sueño construida por Joyce tomando partes de los desarrollos freudianos sobre el tema.

Si *Ulises* es un libro sobre el día y la vigilia, *Finnegans Wake* lo es sobre la noche y el sueño. Nunca se había hecho algo similar en literatura. Para Joyce el libro requería un lenguaje especial que se adecuase a esa estética onírica, ya que el lenguaje de la vigilia le parecía inadecuado para la construcción de una obra sobre el sueño.

Joyce quiso “poner a dormir el lenguaje” (Ellmann, R. 1982, p. 546), esto es, no solo relatar algo sobre el sueño, sino recrear el mismo proceso del sueño *en* el lenguaje. Dejó escrito en una carta: “Al escribir sobre la noche, no podía realmente, sentí que realmente no podía, usar las palabras en sus conexiones ordinarias”(p. 546). El lenguaje ordinario, el lenguaje común, no le alcanza para dar cuenta de su concepción sobre el sueño, y debe dar un paso más allá. Procederá a una controlada destrucción y trituración del lenguaje según la lógica onírica que concibe. Sin embargo como Joyce mismo aclara, al retornar la mañana les devolverá su querido idioma inglés. La destrucción no será para siempre. Teruggi (1995) afirma que después de Joyce la mañana aún no ha llegado...

Este será tal vez uno de los sentidos de la frase por la cual Lacan afirma, comentando un texto de Sollers, que Joyce escribió de un modo tal que la “lengua inglesa no existe más” (Lacan, J., 2011, p. 11).

El procedimiento fundamental que utiliza Joyce en su obra es la descomposición de las palabras en sus raíces significativas, para luego recombinarlas, fundirlas y asociarlas de forma tal que liberen y multipliquen sus significados. Por ello la última obra del irlandés se encuentra plagada de neologismos lingüísticos. Joyce le dijo a Edmond Jaloux que su novela sería escrita “para acomodarse a la estética del sueño, donde las formas se prolongan y se multiplican, las visiones pasan de lo trivial a lo apocalíptico, donde el cerebro usa las raíces de los vocablos para hacer con ellas otros capaces de nombrar sus fantasmas, sus alegorías, sus alusiones” (Ellmann, R., 1982, p. 546).

El escritor utiliza los mecanismos de desplazamiento y condensación descritos por Freud, como procedimientos estéticos de su prosa, por medio de los cuales logra sus fines artísticos. En *Finnegans Wake*, Joyce los hace operar sobre las palabras. Dichos procedimientos cuando son aplicados sobre las palabras, Freud los refiere al mecanismo del trabajo del sueño, al placer de los juegos de palabras en los niños y a las psicosis, en las cuales el enfermo trata a las palabras como cosas. En el texto “Lo inconsciente”, Freud (1992) anota: “También el trabajo del sueño, ocasionalmente, trata a las palabras como cosas, y así crea frases o neologismos «esquizofrénicos»

muy similares” (p. 196). Lo que en Freud es ocasional, Joyce lo lleva al paroxismo, haciendo de ese procedimiento la ley de su escritura.

En *La Interpretación de los sueños* (Freud, S., 2008) y en particular en los sueños presentados en el apartado sobre “El trabajo de condensación” (p. 287), donde Freud se refiere al mecanismo de condensación aplicado a las palabras, encontramos varios ejemplos de palabras que se asemejan mucho a las que se hallan en *Finnegans Wake*. Freud apunta allí:

El trabajo de condensación del sueño se muestra con la máxima evidencia cuando ha escogido como objetos palabras y nombres. Las palabras son manejadas por el sueño con la misma frecuencia que las cosas, y experimentan idénticas urdimbres que las representaciones-cosa del mundo (p. 302).

Otro de los puntos que resaltan en la obra de Joyce es su aspecto cómico, burlesco y socarrón. También para Freud las palabras creadas en los sueños ofrecen resultados similares: “Cómicas y raras creaciones léxicas son el resultado de tales sueños” (p. 302). En esa vertiente cuyo resultado es la comicidad, el procedimiento poético de construcción de neologismos en *Finnegans Wake* se parece bastante al mencionado por Freud para los vocablos nuevos surgidos en los sueños y a los mecanismos de formación del chiste:

La misma descomposición y recomposición de las sílabas – una verdadera química de las sílabas – nos sirve en la vigilia para gran número de bromas (...). El primer lector y crítico de este libro me hizo la objeción, que probablemente repetirán los subsiguientes, de que «el soñante aparece a menudo demasiado chistoso» (...) En la realidad de vigilia, yo apenas merezco el atributo de «chistoso»; si mis sueños parecen tales, ello no se debe a mi persona, sino a las peculiares condiciones psicológicas bajo las cuales se forma el sueño, y está en íntima relación con la teoría de lo chistoso y de lo cómico. El sueño se vuelve chistoso porque tiene bloqueado el camino más directo e inmediato para la expresión de sus pensamientos: se ve forzado a ser chistoso (p. 304).

Lejos de la metáfora y la metonimia, Lacan (2012a) desarrolla una nueva concepción del inconsciente, una que hace pie en las piezas sueltas de las partículas del lenguaje: “Cuando el *esp* de un *laps*³⁷, o sea, puesto que no escribo sino en francés, el espacio de un lapsus, ya no tiene ningún alcance de sentido (o interpretación), solo entonces uno está seguro de estar en el inconsciente” (p. 599). Vemos un tipo de “química de las sílabas” al estilo “*Da Da Da*” del Dios del trueno, sílabas que en su descomposición, desprenden sentidos tornándose ambiguas, y que pueden volver a recombinarse o fusionarse en compuestos nuevos de palabras. Ya hemos mencionado que el vocablo *sinthome*, además de ser un arcaísmo y una inyección de lengua helénica en el francés, es también un compuesto de sílabas, que emite sentido en varias y múltiples direcciones. Son como líneas de fuga en la perspectiva del sentido.

37 Las bastardillas son nuestras.

En esta misma vertiente Lacan (2011), estimulado por Joyce³⁸, observa que éste le impone al lenguaje en tanto estructura un “quiebre, una descomposición, que hace que ya no haya identidad fonatoria” (p. 94). Afirma que por medio de la escritura joyceana:

la palabra se descompone imponiéndose como tal, a saber, en una deformación de la que resulta ambiguo saber si se trata de liberarse del parásito palabrero del que hablaba hace poco o, por el contrario, de dejarse invadir por las propiedades de orden esencialmente fonémico de la palabra, por la polifonía de la palabra (p. 94).

Creemos ver en esta indagación sobre la obra joyceana una propiedad en la que se efectúa, como en el sueño, la química silábica de descomposiciones y recomposiciones, y que describe bien el funcionamiento del inconsciente real y de la noción de *lalengua*. La misma palabra neológica “*lalengua*” es también un compuesto de este tipo creado por Lacan para nombrar un nuevo campo de indagación del inconsciente.

Las innovaciones en esta forma de concebir el inconsciente, cuyas operaciones otorga un aspecto chistoso a sus creaciones, conlleva una modificación consecuente de la poética de la interpretación analítica. La interpretación será concebida entonces según el modelo del *witz*: “Es de otra resonancia que se trata de fundar sobre el chiste” (Lacan, J., 2008, p. 169-170). Vemos reaparecer en relación con la poética de la interpretación la noción de resonancia, que en esta oportunidad se fundará en la química particular del inconsciente en la cual las palabras son tratadas como cosas.

La obra joyceana opera en varios registros del significante, de la escritura y de *lalengua*, ya que el autor utiliza los sonidos de las palabras, pero también la escritura impresa. Parafraseando a Freud podríamos decir que opera como en el sueño o en la esquizofrenia, tomando también la escritura como cosa. Realizando mínimos retoques en la grafía de las palabras, logra inyectar nuevas capas y niveles de significado que se vienen a combinar con los sonidos de su lectura en voz alta. Teruggi (1995) observa en su ensayo sobre *Finnegans Wake*, que Joyce utilizó en su obra una verdadera técnica de puntillismo literario: “el único ejemplo que tenemos de puntillismo literario” (p. 31), por medio de pequeños retoques sobre las palabras visibles. “Pintaba con letras dentro del armazón del sonido, con los dos sentidos que operan en el sueño, las orejas siempre abiertas y los ojos en movimiento rápido, las imágenes proyectadas sobre la cortina de los párpados” (p. 31). Nos parece sumamente interesante desde la perspectiva onírica, esta última observación de Teruggi, por

38 Así como la obra de Vico estimulaba la imaginación de Joyce (más que el psicoanálisis), encontramos a Lacan (2011) siendo a su vez estimulado por Joyce y su arte: “Me he interesado mucho en Joyce todo este tiempo, y les diré por qué Joyce es estimulante” (p. 118).

sugerir que el mecanismo de la figuración del sueño pueda estar aquí subrogado por la escritura que se lee visualmente.

En una carta enviada a Harriet Shaw Weaver el 24 de noviembre de 1926, Joyce (1966) escribe en relación a la construcción de *Finnegans Wake*: “Una gran parte de cada existencia humana transcurre en un estado que no puede hacerse sensible mediante el lenguaje de la vigilia, una gramática preestablecida y una trama lineal” (p. 7396). De esta forma nos permite entrever su concepción del funcionamiento del lenguaje a través de los distintos estados de la conciencia y del sueño. Anotemos algunos puntos a tener en cuenta desde esta manera de tratar el lenguaje onírico: una gramática que no es la convencional, y una trama que no es lineal.

En *Finnegans Wake* asistimos a una gramática alterada y no convencional, una trama difusa en múltiples niveles o capas, y un tratamiento del tiempo narrativo que rompe constantemente con lo lineal del argumento, abriéndose en infinidad de direcciones, todas igualmente válidas. Teruggi (1995) refiere que su carencia de centro y proliferación de digresiones la convierte en una verdadera “pieza anárquica” (p. 44).

La mejor definición estructural del libro se encuentra en la obra misma pues allí se autodefine como “grafía proteiforme es un polihedron de escritura” (Joyce, J., 2016b, p. 107). Para Joyce ningún individuo es tan inusual y ninguna situación es tan distinta que no pueda hacer eco de cualquier otro individuo y situación (Ellmann, R., 1982). El macrocosmos resuena con el microcosmos (y aquí le sirve a Joyce ser medievalista³⁹), cualquier situación puede representar cualquier otra y, en el nivel específico del lenguaje, cualquier palabra puede aludir a cualquier otra en una red de relaciones e implicaciones recíprocas. Como afirma Eco (2013) en su ensayo *Las poéticas de Joyce*, esta última cualidad se encuentra en la base de las epifanías joyceanas:

Este es el mecanismo que permite las epifanías, mediante las cuales algo se convierte en el símbolo viviente de algo más, y crea una red continua de referencias. Cualquier persona o acontecimiento constituye una cifra que se refiere a otra. Se genera así el entramado de alusiones del *Ulises* y el sistema de retruécanos del *Finnegans Wake*. Cada palabra contiene cualquier otra porque el lenguaje es un mundo que se refleja a sí mismo (p. 24).

Esta gran plasticidad y capacidad de estirar el lenguaje, asemeja al lenguaje del sueño el cual puede representar las ideas latentes utilizando gran economía y cantidad de recursos.

El tiempo deja de ser lineal y uniforme, para entrelazarse, estirarse, acortarse para volver a empezar cíclicamente, así como la vivencia onírica del soñante. Joyce dirá que los verdaderos protagonistas de su obra son el tiempo, el río y la montaña (Ellmann, R., 1982).

39 Alano de Lille escribe en el siglo XII: “[0579A] Omnis mundi creatura, Quasi liber, et pictura Nobis est, et speculum.” “[579A] Toda criatura del mundo, es para nosotros como un libro, como un cuadro, también como un espejo.” (Lille, A., 2009, p.151-153).

3.4.3.2 La poética del *Pun*.

“Tú eres Pedro [Petros=Roca], y sobre esta roca [petra=roca] edificaré mi Iglesia, y el poder de la muerte no prevalecerá contra ella” (Mateo 16:18-19).

“Et moi, je te déclare: Tu es Pierre, et sur cette pierre j'édifierai mon Eglise, contre laquelle la mort elle-même ne pourra rien” (Mateo 16:18-19).

Poner a dormir el lenguaje, escribir sobre la noche, y que esto sea recreado en la formalidad de la obra, implicaba para Joyce una técnica radical de manejo del lenguaje y de la escritura. Ya hemos mencionado que Joyce consideraba inapropiado para su fin la utilización de las palabras de forma ordinaria y siguiendo sus conexiones habituales. Hemos dicho a su vez que en la escritura sobre el sueño, Joyce libera a las palabras de su sujeción gramatical y ortográfica, haciéndolas estallar en múltiples ecos de sonido y sentido que resuenan en toda la obra. En esos ecos se deja también de manifiesto las múltiples sujeciones plurilingües del idioma inglés a las que ya hemos aludido y a las que nos referiremos en un apartado posterior. En la amalgama en la que se despliega el lenguaje del sueño *finnegano*, todo puede conmutarse, cada cosa puede ser su opuesto y cada palabra puede vincularse con las demás por la vía de los ecos y de una violencia ejercida al lenguaje. Ecos que son también resonancias y asonancias que conectan en el nivel del sonido o del sentido cualquier cosa con cualquier otra cosa.

El *pun*, el retruécano y los juegos de palabras, serán otro de los resortes de este proceso. El *pun* es definido por el diccionario inglés como juego de palabras, en el cual se explotan los múltiples significados de las palabras o palabras que suenan parecidas pero que poseen significados distintos según se reagrupen de formas diferentes alterando el orden de las mismas. El lenguaje del sueño también hará uso de los *pun*. Un ilustrativo ejemplo de este mecanismo lo encontramos en *La interpretación del los sueños* (Freud, S., 2008):

El más bello ejemplo de interpretación de sueños que nos ha legado la Antigüedad se basa en un juego de palabras. Artemidoro cuenta [libro IV, cap. 24] : «Paréceme, empero, que también Aristandro dio a Alejandro de Macedonia una feliz interpretación cuando este, habiendo rodeado y puesto sitio a Tiro [Τυρος], y sintiéndose disgustado y decepcionado por el tiempo que duraba, soñó que veía a un sátiro [σάτυρος] danzar sobre su escudo; Aristandro se encontraba, casualmente, próximo a Tiro, en el séquito del monarca que guerreaba en Siria. Descomponiendo la palabra "sátiro" en σά y τυρος, hizo que el rey redoblara su empeño de sitiar la ciudad y adueñarse de ella» (σά Τυρος= Tuya es Tiro) (p. 121).

Joyce funda su técnica radical sobre esta roca. En la obra joyceana hay una utilización frecuente del *pun*, pero es en *Finnegans Wake* donde se hace de ello toda una poética del lenguaje. Allí vemos florecer el *pun* en una verdadera muestra paroxística de esta técnica, lo que da a Joyce una gran libertad en el uso del lenguaje y que, como vimos en el punto anterior, se aproxima para él a lo que sucede durante el sueño.

Veremos que su técnica del retruécano es llevada a una nueva forma y a un uso exhaustivo, pues Joyce crea, para hacer sus *puns*, palabras compuestas o palabras valija que pueden condensar, no una ni dos, sino varias raíces de vocablos a la vez, lo que le suma también otro grado de libertad al uso que hace del lenguaje. Si bien en esto lleva al límite la técnica de Lewis Carroll (2004) en el uso de sus palabras valija (*portmanteau*), las cuales son definidas por Carroll como “dos significados que envuelven a la misma palabra” (p. 90), en el uso idiosincrásico que realiza Joyce, una misma palabra puede significar mucho más que dos significados y en diferentes idiomas a la vez.

Joyce, como buen medievalista⁴⁰, funda su catedral última sobre la roca sólida y modelo de la Iglesia de San Pedro: en un *pun*, un juego de palabras. Refutando la acusación acerca de la vulgaridad de la utilización del *pun* en su obra, Joyce le responde a su amigo Frank Budgen (1972) “La Santa Iglesia Católica Apostólica Romana fue erigida sobre un *pun*. Eso debería ser suficientemente bueno para mí” (p. 347).

En el Evangelio de Mateo, escrito originalmente en griego, se relata que Jesús dirigiéndose a Simón (Pedro), en un juego de palabras, le dice “Tú eres Pedro (*Petros*=Roca), y sobre esta roca (*petra*=roca) edificaré mi Iglesia” (16:18). Juego de palabras levemente forzado en griego ya que “Petro” es la masculinización de “*petra*” (“roca”), con su ortografía final retocada, pero manteniendo su raíz. En arameo “*Kêfa*” o “Cefas” significa “roca” que es el nombre que le da Jesús a su discípulo Simón. Es así como Joyce funda su *Finnegans Wake* en el peso y autoridad de las Sagradas Escrituras, en las cuales la Iglesia Católica se erige sobre un *pun* instituyente. Al mismo tiempo este Padre de la Iglesia (Pedro) se llama originalmente Simón, siendo Simón el nombre del padre de Stephen, ambos personajes de las diversas obras de Joyce.

Esta nos parece ser también la piedra en la que Lacan fundará la nueva concepción del inconsciente: el inconsciente real. A fundar también sobre el *pun*, sobre el *witz*, y sobre el lapsus que pasará a ser un desliz en el campo de *lalengua*. Un inconsciente basado en los ecos de *lalangue*. El inconsciente freudiano pasará a ser un intérprete, un inconsciente religioso, a constituirse sobre la exégesis del primero. Exégesis a leer sobre las Sagradas Escrituras. El cambio en la manera de

40 “El medieval (y Joyce) hace del *pun* un instrumento de revelación metafísica: ver en la palabra «cadáver» la contracción de «*caro data vermibus*» [carne dada a los gusanos] implica que el lenguaje incorpora verdades ontológicas, cf. Noon (1957: 144-145) y Marshall McLuhan (1953)” (Eco, U., 2013, p. 161).

concebir el inconsciente, erigido en la poética del *pun* joyceano, dará lugar a una consecuente poética de la interpretación. La misma estará, cada vez más en Lacan, orientada hacia el equívoco y juego de palabras.

Ante una nueva objeción hecha por Budgen en cuanto a si el método del *pun* no era demasiado trivial, Joyce le respondió: “Sí. Algunos medios que uso son triviales y otros son cuadriviales” (Ellmann, R., 1982, p. 546). Vemos en la respuesta a su amigo, un buen ejemplo de la forma de operar joyceana con los juegos de palabras, respondiendo con un *pun* que disloca y modifica, con toda eficacia, el sentido común. Otro ejemplo ilustrativo por medio del cual Joyce juega con el sentido a través de sus *pun* se aprecia muy bien en el siguiente relato: “He visto hoy en el diario que un hombre de nombre Icicle se casó. Eso debe hacer de él una bicicleta (*bicycle*). Incluso podría convertirlo en un triciclo (*tricycle*)” (p. 557).

3.4.3.3 *Lalengua de Babel y las poéticas del un-desliz.*

“La caída

(;bababadalgaragtaarronnkonnbronntuonoontuontruenntrovarrhounawnskantooohooohooohooordenettrttu
rnuk!) de un por entonces murestricto viejo salmonete (...)” (Joyce, J., 2016b, p. 3).

Si en la primera poética lacaniana abordada en el presente estudio la voz del Dios del trueno resonaba de manera semántica, mientras que en la segunda poética *résonaba* en los sonidos, en los sentidos y en el ser de cada quién (*Da Da Da!*), aquí la voz del trueno se desliza entre varios idiomas y retazos de idiomas tronando y balbuceando en todos ellos. El gran polisílabo de 100 letras del epígrafe precedente condensa en muchos idiomas el nombre del trueno y es seguido de la caída del personaje. Con lo cual se abre también una nueva vertiente poética lacaniana del inconsciente y de la interpretación, que se añade a lo trabajado sobre el sueño, el *witz*, y el *pun*. El hecho de que el nombre del trueno se siga de la caída del héroe, indica el lugar de ese Dios del trueno en la obra de Joyce, e insinúa el correspondiente lugar en la poética lacaniana.

En su ensayo temprano “El estudio de las lenguas”, Joyce (2016a) encuentra en el lenguaje las marcas de la historia de la dominación humana, principalmente realizada *en y por* el lenguaje de los pueblos. Esas frases “afectivas solitarias, espontáneas” (p. 58) que se manifiestan en expresiones de dolor o alegría reflejan, para el escritor, la pervivencia de las lenguas dominadas y sofocadas por la lengua hegemónica. Cuando la lengua se pone a dormir, despiertan en ella los ecos y los acontecimientos de lenguas pasadas, propias o foráneas, a lo que agregaríamos, compartidas o privadas. Ya hemos mencionado lo que destaca Lacan a propósito del arcaísmo *sinthome* y su

autorización a utilizarlo a partir de Joyce y de su *helenización* del lenguaje francés. Su introducción indicaba para Lacan (2011) una fecha precisa, aquella en que se produce un acontecimiento de lenguaje: “la inyección de griego en lo que llamo *lalengua* mía, a saber, el francés” (p. 11) y que deja su marca y su cifra en la historia del uso de la lengua.

Lo que Joyce también hace en *Finnegans Wake* es liberar en la lengua inglesa, destruyéndola, a las lenguas oprimidas por la hegemonía de la lengua dominante. Lo consigue aflojando sus ataduras por la libertad que encuentra en los mecanismos del sueño y en el debilitamiento de la censura. Liberándolas por este procedimiento poético del yugo de su opresión y sometimiento, abre así la celda en la que se confinan los ecos oprimidos que perviven en su seno. Nos topamos aquí con un hecho poético interesante para pensar lo que ocurre en el campo psicoanalítico con los ecos de *lalangue* cuando se liberan del yugo de la elaboración del lenguaje.

Por lo tanto no existe más el idioma inglés en tanto lengua autosuficiente o autónoma y, haciendo estallar el narcisismo de dicha lengua, Joyce demuestra que, no menos que cualquier otro idioma, está hecho de trozos y fragmentos de otros idiomas que aún perviven en él. Y no solo de otros idiomas, sino también de retazos de voces pasadas que perduran en él. Joyce ya entreveía claramente este punto en la lengua shakespeareana, que era por otra parte su lengua materna: “Además, es pasmoso que el latín esté como Shakespeare en boca de todos, sin que parezcan, en lo más mínimo, reconocer el hecho” (Joyce, J., 2016a, p. 59). Consideramos esta última cita una bella referencia a lo que podría ser el último inconsciente lacaniano: piezas sueltas hechas de ecos de *lalengua*, retazos de voces y deslices idiomáticos.

Joyce destruye el inglés en el sentido que hemos descrito, triturando sus frases y palabras, pero sobre todo haciendo emerger e inyectando ecos de otras lenguas. Como refiere Teruggi (1995), Joyce ha devuelto a la humanidad un inglés transfigurado y la mañana aún no ha llegado todavía, esa mañana a la que Joyce prometió devolverle su lengua inglesa. Su última obra hace explotar el inglés llevándolo hasta sus confines, en una poliglosa impresionante cuyos ecos se hacen escuchar en una gran cantidad de vocablos en múltiples idiomas. Ese plurilingüismo es el rasgo más conocido (y también el más sobresaliente) de *Finnegans Wake*. Teruggi menciona que la aspiración de hacer apátrida el idioma inglés va acompañada del deseo de establecer un “gran sistema lingüístico de vasos comunicantes y membranas osmóticas para que las palabras pudieran pasar de lenguaje a lenguaje hasta la conformación de una *panglosa*, o sea una lengua no ya ‘trífida’ sino ‘multífida’ ” (p. 120). Esta *panglosa* simboliza, según Teruggi, la aspiración de acercarse al hombre y a través de él a Dios, pues como bien nos recuerda el autor, Joyce conocía la Biblia al dedillo. Para Teruggi, dicha aspiración podría estar inspirada en la Primera Epístola de San Pablo a los

Corintios: “Pues el que habla en lenguas no habla a los hombres sino a Dios. En efecto, nadie le entiende: dice en espíritu cosas misteriosas” (p. 120).

Consideramos de gran interés dicha lectura, aunque también pensamos que esa *panglosa* podría tener a su vez fundamentos en las ideas y aspiraciones de Vico (1995), tan nombrado y aludido en *Finnegans Wake*. Este autor consideraba necesario que hubiese en la naturaleza de las cosas humanas una lengua mental común a todas las naciones. Con esa lengua común, que sería la lengua de su *Ciencia Nueva*, se podría formar “un vocabulario mental común a todas las distintas lenguas articuladas, muertas y vivas” (p. 124). Joyce realiza de alguna manera en su obra esta aspiración de Vico, pero lo hace en la búsqueda de su estética propia. Por ello respondía que no creía en ninguna ciencia, pero que la lectura de Vico estimulaba su imaginación.

La cantidad de idiomas que intervienen en el texto *finnegano* son aproximadamente cincuenta, siendo las principales voces foráneas el latín, alemán, francés, italiano, gaélico y holandés, así como las lenguas escandinavas consideradas en su conjunto (Teruggi, M., 1995).

Laura Cerrato (2007) en un artículo publicado en su libro *Beckett el primer siglo*, titulado “Joyce y Beckett” analiza las poéticas de ambos autores irlandeses colocándolos a la vanguardia de las nuevas poéticas del siglo XX. Al respecto afirma:

Joyce y Beckett ven en Dante al creador de una lengua y una tradición que soslaya el “latín oficial”, como ellos aspiraban a hacerlo con el inglés oficial, en favor de un vernáculo, que para los escritores irlandeses no es el gaélico, sino más bien una lengua compuesta de toda una tradición de por sí ya mixta (inglés y gaélico) enriquecida por sus aportes idiolécticos. Se trata de una zona abismal donde el escritor juega con el lenguaje, sus aporías e incertidumbres, en el caso Beckett, así como Joyce jugaba con el lenguaje y su proliferación (p. 45).

La obra se encuentra plagada de ecos y resonancias, donde las palabras se combinan por sus sonidos o por sus sentidos según la conveniencia del autor. Al mismo tiempo se inyectan vocablos y raíces de otras lenguas que resuenan de forma plurilingüe haciendo vibrar otros sentidos. Los ecos del sonido reverberan en una polifonía plurilingüe, encendiendo sentidos que resuenan en las diferentes lenguas. “Night! Night! My ho head halls” (Joyce, J., 1966b, p. 215) (“Noche! Noche! Oh mi cabeza reverbera” “Hall” en alemán es eco, sonido, resonar, reverberar).

Retomando la frase bíblica de la Epístola de San Pablo que nos trae Teruggi, podríamos traducir en términos lacanianos que con la poliglosa, Joyce logra alcanzar, sino a Dios, por lo menos algo de lo real. Esta es la idea que creemos pesquisar en Lacan para el *sinthome* de Joyce pero que luego se generaliza al repensar el inconsciente en tanto real. Observemos que al final de su enseñanza, Lacan comienza a utilizar todo tipo de homofonías y paronomasias lingüísticas y

translingüísticas, que también se expresan en retoques de la ortografía y de la gramática tanto de los títulos de sus seminarios como en el curso de los mismos.

Homenaje a Joyce: en el *Seminario 20* titulado *Encore (Aún)* en el que se escucha también el eco de *En corps* (En cuerpo) vemos operar la homofonía lingüística. Luego el *Seminario 21* titulado *Les non dupes errent* (Los no incautos yerran) donde escuchamos también *Les noms du père* (Los nombres del padre). El *Seminario 22* titulado con las iniciales de los tres registros lacanianos *R.S.I.* y que al pronunciarlas en francés “*er es i*” hace resonar la palabra *hérésie* (herejía). El *Seminario 23* cuyo título *Le Sinthome* (El Sinthome) utiliza los retoques tipográficos, la inyección de griego en el francés, el rescate de un arcaísmo y la polifonía fragmentada de sus sílabas que sugiere sentido abriéndose en múltiples direcciones. Por último, y en el que nos vamos a enfocar un poco más en detalle, tenemos al *Seminario 24* cuyo título *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre* (Lo no sabido que sabe de la una equivocación se ala a morra) que no solo resuena en el mismo idioma⁴¹ sino que desliza en varias direcciones y da un traspíe (*une bévue*) hacia el alemán *unbewusste* (inconsciente).

En el presente punto de nuestro trabajo, podemos tener desde una nueva perspectiva, una aproximación más precisa a lo que sucede en la enseñanza de Lacan. Esto permitirá por la vía joyceana, obtener una mayor elucidación de sus más recientes elaboraciones, así como una cierta lectura lacaniana de la última obra joyceana para captar lo que ocurre en el inconsciente real; efectuando aquí un verdadero *ricorso* viquiano.

Lacan (2008) abre su *Seminario 24* con ese juego de palabras del *une-bévue* que desliza en *unbewusste*, señalando que es una buena manera de traducir el inconsciente o al menos tan buena como cualquier otra. Aclara que desde el lado del sentido la palabra inconsciente mueve al equívoco con inconsciencia, y que el inconsciente no tiene nada que ver con la inconsciencia. Su relación será más bien parecida a la de una superficie de tipo topológica: “El consciente y el inconsciente se comunican y están sostenidos ambos por un mundo tórico” (p. 43). Prefiere la traducción de *une-bévue* que en francés es “un-desliz”, “un-tropezio” o “una-equivocación” y aclara que esta traducción pone en evidencia algunas cosas. Podemos preguntarnos entonces: ¿cuáles serán las cosas que quedan en evidencia a partir de esta forma de traducción *unbewusste/une-bévue/un-desliz/inconsciente*? La pregunta nos parece fecunda ya que consideramos que se vislumbra allí la forma de trabajar del inconsciente real, “hecho de *lalengua*” (Lacan, J., 2012c, p. 166).

Poner de relieve la función del un-desliz como algo específico del campo de *lalengua*, alejándolo de cualquier idea de inconsciencia, deja entrever la constitución de la textura del

41 “...*l'insu que sait*...el sin-saber...lo no-sabido...el no-saber que sabe...*l'insu que sait*...*l'insuksé*...*l'insuccès*...¿el fracaso?... el fracaso de *l'Une-bévue*, del *Unbewuste*... ¿del inconsciente?... (...) del “un-traspíe”..., del “un-desliz”...(...) *c'est la mourre*, es la mor... *c'est l'amour*...(...) ¿es el amor?” (Lacan, J., 2008, p. 189).

inconsciente real en tanto siendo un enjambre hecho de ecos y de juegos de palabra que deslizan de uno hacia otro. Con esto Lacan intenta introducir algo que va más lejos, según él, que el inconsciente.

Creemos que aún queda por explorarse los alcances teóricos y clínicos de las últimas consideraciones. Para traer aquí un ejemplo clínico notorio que nos viene desde Freud (1992b) y que Lacan no ha dejado pasar, consideraremos la función del un-desliz en el caso de la formación de un fetiche:

El caso más asombroso pareció el de un joven que había elevado a la condición fetichista cierto «brillo en la nariz». Se obtuvo un esclarecimiento sorprendente al averiguar que el paciente había sido criado en Inglaterra pero luego se estableció en Alemania, donde olvidó casi por completo su lengua materna. Ese fetiche, que provenía de su primera infancia, no debía leerse en alemán, sino en inglés: el «brillo {Glanz} en la nariz» era en verdad una «mirada en la nariz» {«glance», «mirada»}; en consecuencia, el fetiche era la nariz, a la que por lo demás él prestaba a voluntad esa particular luz brillante que otros no podían percibir (p. 147).

Vemos en este caso de formación del fetiche, cómo se constituye el mismo a partir de cierto brillo de la nariz, que en alemán es *Glanz auf der Nase (Brillo sobre la Nariz)* que debía “leerse” en inglés y no en alemán como *glance on the nose* (mirada sobre la nariz). No solo la palabra alemana *glanz* es homófona a la inglesa *glance* sino que la frase entera es similar al oído, trastocándose solamente el sentido de la primera palabra. *Lalengua* materna del paciente no solo se ha conservado en su lengua actual, sino que comporta una importante fijación para su condición particular de goce. Lo sorprendente es que su “traducción” en el sentido lacaniano (a la manera del *un-desliz*) opera una modificación en dicha condición, deslizándola y fijándola en un cierto brillo en vez de lo que debería corresponder, según Freud, a la nariz como tal. Por otro lado la nariz en tanto sustituto de una ausencia: el pene que no hay. En el texto Freud aclara que el paciente “prestaba a voluntad” ese brillo particular. Nos interrogamos a qué se refiere con los términos “a voluntad”: ¿es algo de la voluntad, cosa que queda a nuestro entender un tanto enigmático, o constituye una determinación significativa que lo fija según este desliz translingüístico particular? Por otro lado no puede no mencionarse la similitud de este ejemplo y de sus mecanismos con lo que encontramos en abundancia en *Finnegans Wake* como procedimiento poético.

3.4.3.4 Ahogar el pescado. Poéticas que alcanzan el *non-sense*.

La captación que hace Joyce de la afectación de *lalengua*, manifiesta en todo lo que hemos desarrollado, y que tiene que ver con ecos de numerosas lenguas, con combinaciones de fragmentos de vocablos, con la polifonía del significante y de sus raíces, de su etimología, de la unión del sentido y el sonido, desbrozan el camino de Lacan para replantear el nuevo punto de vista del síntoma, del inconsciente y de la poética de la interpretación.

Se perfila la idea de un uso que se puede hacer del *sinthome*, el cual tiene que ver con la labor del artesano. Artesano en el sentido del uso artesanal que alguien pueda hacer de lo más propio, un uso que conlleva un saber hacer allí con eso. Uso que a su vez está relacionado con una manipulación y no con un saber articulado a la manera de la cadena significante S1-S2.

En el *Seminario 23*, justamente en el capítulo intitulado “Del uso lógico del *sinthome* o Freud con Joyce” encontramos la afirmación de Lacan (2011) en la cual por medio del uso del *sinthome* se llega a poder “alcanzar su real, al cabo de lo cual él [el síntoma] apaga su sed” (p. 15).

Miller (2013) destaca que la noción de uso se opone a la de desciframiento:

Nótese que, tanto en los esbozos de teoría que propone como en su práctica, Lacan conduce a una depreciación de la verdad, a la idea de que apuntar a la verdad del síntoma es alimentarlo (...) El síntoma es una entidad voraz que bebe la verdad, si me permiten, una entidad voraz que bebe el vino de la verdad, de la significación (p. 21).

Al resaltar la vertiente del uso y oponerla a la de desciframiento, dejando a esta última del lado de la verdad y del sentido, Miller señala el cambio dado consecuentemente en la forma de concebir la interpretación:

(...) si esta apunta a enunciar una verdad, pues bien, alimenta el síntoma. Cuando Lacan, en las conferencias que dio en los Estados Unidos en el mismo año del seminario *El sinthome* (...) nos dice que la interpretación no debe ser teórica, ni sugestiva, ni imperativa, y que no está hecha para ser comprendida, sino para hacer olas, en el fondo quiere decir que no debe ser alimenticia, que no debe alimentar el síntoma (...) (p.22)

Lacan (2011) señala que Joyce alcanzó con su arte y a “ojo de buen cubero” (p. 15) apagar la sed de su síntoma, logrando lo mejor a lo que se puede llegar al final de un análisis. Llamó a esto “la buena manera” (p. 15).

Todas estas metáforas sobre la sed y la voracidad del síntoma nos remiten nuevamente al texto *La Tercera* (Lacan, J., 2001) el cual abordamos en un capítulo anterior. Allí señalábamos que Lacan presenta al síntoma como un pez voraz cuya boca solo se cierra si se le da de comer sentido; y da luego dos posibilidades: o bien se lo hace proliferar, o bien, revienta. Proliferar es que crezca y se desarrolle por la vía alimenticia: “Creced y multiplicaos, dijo el Señor” anota Lacan (p. 84). Por otra parte reventar, a diferencia de hacerlo pasar hambre, remite a la idea de una alimentación

excesiva que lleve al colapso. Lo mejor, anota Lacan, sería hacer que lo real del síntoma reventara, y apunta que a ello debería dirigirse nuestro esfuerzo.

La pregunta que nos formulamos con Lacan es ¿cómo hacerlo reventar entonces?

Destacamos a su vez la afirmación de Lacan según la cual la interpretación no es interpretación de sentido sino que opera por medio del equívoco y juego de palabras, logrando de esa manera hacer reventar al pez del síntoma. En dicho texto afirma también que la interpretación obra con “*lalengua*” (p. 88). Por otro lado señala “No porque el inconsciente esté estructurado como un lenguaje, deja *lalengua* de tener que jugar contra su gozo, puesto que está hecha de ese mismo gozo” (p. 89). Entendemos entonces que este jugar (*jouer*) en contra de su gozar (*jouir*), por medio del equívoco es lo que logra realizar Joyce, y lo que extingue la voracidad del pez sintomal.

Nos interesa explorar ahora en términos de poética cómo es que se logra por esa vía hacerlo reventar.

Existe la expresión francesa “*noyer le poisson*” la cual significa literalmente “ahogar el pescado”. Nos llamó la atención la utilización de la misma en Ponge (1970) y nos quedó resonando. Creemos que podemos hacer un uso de ella en esta sección para pensarla en Joyce. La expresión proviene del oficio de la pesca: “los pescadores la utilizaron para describir la maniobra que consiste, una vez atrapado el pez, en sacarlo e ingresarlo alternativamente al agua a fin de agotarlo para que termine no oponiendo ninguna resistencia” (<https://www.lingq.com/lesson/noyer-le-poisson-856881/>). Significa también, ya en otro plano, “crear confusión, embrollar las cosas para eludir una pregunta (...) Ahogar (a alguien) bajo un flujo de palabras para aturdirlo” (<https://www.lingq.com/lesson/noyer-le-poisson-856881/>).

Aturdir al pescado nos remite con sus ecos de sonido al título del texto de Lacan (2012a) *L'Étourdit*, que se ha traducido como “El Atolondradicho” haciendo uso de un procedimiento típicamente joyceano de juegos de palabra. Los traductores del texto al castellano aclaran en una nota al pie:

Al traducir el título del presente escrito con el neologismo “*atolondradicho*”, intentamos dar cuenta del efecto de sentido que Lacan produce al añadir una “*muda*” al final de la palabra *l'étourdi* (el atolondrado), que equivoca homofónicamente con *les tours dits* (las vueltas dichas). [N. de los T.] (p. 520).

La palabra francesa *étourdit* es a su vez una conjugación del verbo *étourdir* el cual significa “aturdir” o “atontar” (<http://www.wordreference.com/fres/etourdit>). Arriesgaríamos a traducir también el título del escrito jugando con las palabras, como lo hace Joyce o Lacan, como “El Aturdido”, lo cual podría ofrecernos una vía para ahogar al pez bajo un flujo de juegos de palabras

y equívocos los cuales, por su multiplicación de sentidos al infinito, lograsen hacerlo estallar agotándolo.

Así como en la física electromagnética elaborada por James Clerk Maxwell (aludida directamente por Joyce en *Finnegans Wake*⁴²) la idea de los campos de fuerza adquirieron el mismo grado de realidad que los cuerpos en la teoría de Newton (Heisenberg, W., 1959, p. 75), podemos concebir a *Finnegans Wake* como la demostración de este mismo principio en campos de sentido infinitos propagándose en líneas de fuga. Actuando como las fuerzas electromagnéticas por medio de inducciones recíprocas, logra encender multiplicidad de sentidos y alusiones, incluso excediendo el mismo cálculo inicial de su autor.

Los retoques de las palabras que resuenan logran polarizar y condensar puntos de sentido que se encienden y concentran en el campo infinito de la significación. Eco (2013) observa lo siguiente:

Finnegans Wake ostenta la orgullosa pretensión de doblegar el lenguaje a expresarlo «todo», y con ese fin emplea, del lenguaje, todos esos términos y esos referentes que, comprometidos con cualquier doctrina, cualquier sistema, cualquier depósito de significados, pueden exhibir y hacer coexistir cualquier afirmación sobre el mundo, unificándolas todas gracias al tejido de conexión de un lenguaje capaz, a esas alturas, de poner en relación cualquier cosa, de establecer los cortocircuitos más imprevisibles, de ligar al mismo tiempo, por violencia etimológica, los referentes más dispares (p. 167).

Es evidente que estos retoques, modificaciones en las grafías de las palabras, que deben leerse al mismo tiempo que pronunciarse en voz alta, quiebran la linealidad de la prosa e incluso de las palabras. Dan lugar a una poética fragmentaria insospechada para la literatura de su época.

Es también a nuestro modo de ver a lo que se refiere Beckett cuando señala que la última obra de Joyce “parece más bien que se tratara de una apoteosis de la palabra” (Cerrato, L., 2007, p. 47).

Miller señala que se da en Lacan un giro por el cual se cuestiona si el orden del significante es primario (Miller, J.A., 2013, p. 29). La respuesta que da Lacan es que el significante como orden, como sistema es una “elucubración de saber sobre *lalengua*” (Lacan, J., 2012c, p. 167). Lacan llega a enunciar incluso que “el lenguaje, en primer lugar, no existe” (p. 167) (recuérdese también aquí los dichos de Sollers sobre Joyce citados por Lacan en el *Seminario 23*⁴³), que es más bien lo que se procura un saber respecto de la función de *lalengua*. Creemos que este es el principal aporte que Joyce le hace a Lacan y al psicoanálisis, al haber mostrado su mecanismo a la máxima potencia en *Finnegans Wake*. Porque dicha obra, al igual que el inconsciente mismo es un saber, una habilidad, un arreglárselas, un *savoir-faire-avec* (saber hacer con) *lalengua*.

42 “(...) but Not Here Yet (Maxwell, clark)” (Joyce, J., 1966b, p. 130) (“ (...) pero No Aquí Aún (Maxwell, empleado”).

43 “Sin duda Joyce debía escribir en inglés, pero, como señaló en *Tel Quel* (...) Philippe Sollers, él escribió en inglés de un modo tal que la lengua inglesa no existe más” (Lacan, J., 2011, p. 11).

Lalengua que afecta a todo ser hablante y cuyos afectos⁴⁴ permanecen enigmáticos empuja al trabajo elucubrador del inconsciente. Y todo lo que se sabe hacer con ella, rebasa lo que puede darse cuenta en nombre del lenguaje. Por eso Joyce es innovador en este sentido, pues siendo *Finnegans Wake*, algo que queda en los márgenes de la *litteratura* (*litter*=basura), como una “pieza suelta” (Miller, J.A, 2013) de la misma, demuestra lo que se puede hacer y saber hacer, no en nombre del lenguaje, sino en nombre de *lalengua* como tal. Demuestra una poética totalmente diferente a lo que se puede hacer con la poética de la metáfora y la metonimia. Y es este aporte el que abre radicalmente la posibilidad de elaborar otra poética en Lacan, otro *savoir faire* de la interpretación, con algo que afecta a todo ser hablante, y que consiste en la incidencia de *lalengua* en el cuerpo.

Eidelberg (2011) señala en esta línea la imprescindibilidad para esta época, regida por el *slogan* de mercado *Impossible is nothing* que ostenta una conocida marca deportiva, de una poética que avance decididamente hacia lo imposible. Una retórica basada en el dislocamiento de los ejes paradigmático y sintagmático del lenguaje, para lo cual los tropos clásicos de metáfora y metonimia se quedan cortos. Un tipo de poética más ligada a los juegos de palabras, equívocos, ironías, repetición de sonidos y palabras, paradojas, cortes, fragmentaciones y escansiones de la sintaxis. Que pueda reintroducir lo imposible, interfiriendo así el equívoco del *slogan* deportivo, en tanto resto fecundo de lo real. *Finnegans Wake* se erige como monumento de época que orienta hacia esos otros tipos de poéticas y que su autor supo captar magistralmente.

Al respecto Laura Cerrato (2007) afirma:

si el mundo postmoderno puede ser descrito mediante los fenómenos de destemporalización, destotalización y designificación, veremos que todos estos rasgos se corresponden en la escritura con la discontinuidad, la fragmentación, la aleatoriedad, la contradicción, la permutación, el exceso y el cortocircuito (p. 25).

Reconocemos en dichos rasgos los medios alternativos de composición que describen lo que Lodge (1982) proponía para la escritura posmodernista. La misma hacía caer toda ficción de sentido ilusoria y consoladora sugiriendo que la experiencia es sólo tapiz, sin que se pueda reconocer en ella un patrón que no participe de esa ilusión.

Lo que sostiene al inconsciente estructurado como un lenguaje es *lalengua* como tal. Hay en ello un cuestionamiento del esquema interpretativo S1-S2 basado en el modelo lingüístico de la comunicación⁴⁵, a partir de repensar *lalengue* con respecto al lenguaje y que lleva a Lacan a proceder como Joyce: “*Lalengua* es lo que hace rato me permitió mudar a mi S2 en una pregunta, diciendo: ¿es *dos*, de veras, se trata de *ellos* en el lenguaje? (*est-ce bien d’eux qu’il s’agit dans le*

44 “*Lalengua* nos afecta primero por todos los efectos que encierra y que son afectos” (Lacan, J., 2012c, p. 168).

45 “En otras palabras, que el lenguaje no es solamente comunicación, es un hecho que se impone a través del discurso analítico” (Lacan, J. 2012c, p. 168).

langage?)” (Lacan, J. 2012c, p. 168). En vez de S2 como añadido a S1, el cual le aporta el efecto de sentido de la interpretación en tanto desciframiento o verdad, Lacan juega joyceanamente con la homofonía que hay en francés entre *deux* (dos) y *d’eux* (de ellos), es decir con el equívoco homofónico, como el juego de palabras que se produce donde sonido y sentido se unen topológicamente.

Estamos de lleno aquí en otra poética que tiene el estatuto de fundar otra idea de inconsciente, síntoma e interpretación con la cual poder leer y tratar los fenómenos clínicos. La operatoria de la que se trata es del anonadamiento del sentido, por medio del cual se pueda apagar la sed del síntoma, o hacer reventar al pez. Anonadar, haciendo estallar y reduciendo por tanto a la nada el sentido: *noyer le poisson*. Quizás sea conveniente como dice Miller (2014, p.135) en su curso sobre *El ultimísimo Lacan*, siguiendo a Lacan en este desarrollo, entrecomillar e inventar un neologismo para designar lo que sería algo que corresponda a la interpretación del lado del Uno. Esto es, pensar en un nuevo término para designar lo que corresponda a la interpretación en términos de esta nueva poética.

Coincidimos con Miller (2013) de que es por ello que *Finnegans Wake* tiene la fama de ilegible, pues no está hecho para comunicar, o más bien la función de comunicación (S1-S2) no es lo que se encuentra en primer plano. Lo que se encuentra en primer plano es el juego con *lalengua*, por el cual Joyce deja al descubierto esta función de juego/goce (*jouer/jouir*) de *lalangue*. Si hay algo que “comunica” paradójicamente, es justamente eso. De lo que Joyce ofrece testimonio es del ruido zumbante⁴⁶ (fundante) de ese enjambre⁴⁷ que es *lalengua* y de cuáles son las operaciones que se producen en ese nivel.

4. Conclusiones.

“Yo creo que hay más verdad en el decir del arte que en cualquier bla-bla”
(Lacan, J., 2008, p.92).

A lo largo del presente trabajo hemos considerado la noción de poética como función específica del lenguaje tal como lo plantea Lacan (2005) para la función que maneja especialmente el psicoanalista. En su desarrollo recorrimos algunos momentos en la enseñanza de Lacan en los que tratamos de explorar la poética lacaniana a la que cada uno dio lugar. Los momentos así considerados, se encuentran acompañados de una cierta forma de concebir conceptos clínicos

46 “(...) el asunto es saber si es cualquiera, alza vuelo un S1, que como bien dice el francés es un *essaim*, un enjambre signifiante, un enjambre zumbante” (Lacan, J. 2012c, p. 172).

47 “*Essaim* (enjambre) es cuasi-homofónico en francés con S1” (Lacan, J. 2012C, p. 172).

fundamentales, los cuales no son estáticos sino abiertos a revisión. En nuestra exploración nos hemos centrado fundamentalmente en las nociones de inconsciente, síntoma y particularmente en los modos de interpretar a que dan lugar las mismas, para estudiar las poéticas que rigen dichos modos en cada uno de los momentos señalados. Hemos visto que Lacan toma para cada momento aportes de diferentes tradiciones poéticas y literarias para contribuir a edificar sus nociones. De esta forma vemos proceder a Lacan con la convicción enunciada por él referida a que el artista le abre camino al psicoanalista llevándole siempre la delantera.

Siguiendo algunos criterios planteados por David Lodge (1982) para conceptualizar los movimientos y estilos de escritura, podemos inferir que se observa en Lacan una poética que realiza un recorrido similar, la cual se mueve desde un estilo modernista hacia uno posmodernista. Es decir la que, liberándose de un pretendido realismo, parte desde la promesa de encontrar un sentido determinado por el significante hacia la musicalidad del significante en tanto juego de *lalengua* que lo disuelve. Un recorrido que va desde la historia hasta la pesadilla de la misma. Una historia de la que pretende liberarse para lograr algún destello de despertar o alcanzar alguna punta de real. Desde la estructura del lenguaje siguiendo el modelo de la lingüística hacia una *lingüistería* (Lacan, J., 2012c, p. 24) la cual toma distancia de la primera. Desde una aspiración a la ciencia, hasta un abandono de la misma en favor de la poesía. Desde el punto de capitón hacia el canturreo y ambigüedad de la poesía:

La metáfora y la metonimia no tienen alcance para la interpretación sino en tanto que son capaces de desempeñar función de otra cosa y esa otra cosa de la que desempeñan función es eso por lo que se unen estrechamente el sonido y el sentido. Es sin embargo en la medida que una interpretación justa extingue un síntoma que la verdad se especifica por ser poética (Lacan, J. 2008, p. 169).

En nuestro recorrido hemos partido desde una poética de la metáfora y la metonimia, pasando luego por una *résón* que tiene en cuenta la lógica, sus paradojas e impasses, hasta arribar finalmente al equívoco, los juegos de palabras y los *pun* que anonadan el sentido haciendo reventar el pez del síntoma. Podríamos decir que la poética de la interpretación en la enseñanza lacaniana, parte desde el significante determinando el sentido hasta llegar a cierta musicalidad de la palabra como juego de *lalengua* para disolverlo; desde un lenguaje que determina la estructura del inconsciente a uno que se desliza entre las homofonías, los traspies y equívocos de *lalengua* siguiendo la poética del *witz*. Hemos elegido tres autores de los cuales Lacan se sirve acordes a cada poética analizada: Jakobson, Ponge y Joyce.

La noción de resonancia recorre también su trayecto acompañando el movimiento de la teoría: resonancia semántica, *résón* pongeana, y resonancia a fundar sobre el *witz*.

“¡*Da Da Da!*” hace oír el Dios del trueno que infunde temor y respeto al comienzo, hasta un
¡*Ba Ba Ba!* cuyo sonido es al final una estrepitosa caída, jocosa y burlesca.

5. Bibliografía.

- Angenot, M., Bessière, J., Fokkema, D., Kushner, D., (1993). *Teoría Literaria*. México: Siglo XXI editores.
- Aubert, J. (2011). Lacan en joycien. *La Cause Freudienne*, 79, 43-48.
- Attie, J. (2000). Raison et réson. *Ornicar? Digital*, 140. Recuperado de <http://www.wapol.org/ornicar/articles/jat0201.htm>
- Barthes, R. (1994) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Beckett, S. (2008) *Proust y otros ensayos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Boletín de la Federación Internacional de Bibliotecas del Campo Freudiano. (2005) *Colofón*, 25.
- Brouwer, L.E.J. (1913) Intuitionism and Formalism. *Bull. Amer. Math. Soc*, 20(2), 81-96.
- Budgen, F. (1972) *James Joyce and the making of 'Ulysses', and other writings*. London: Oxford University Press.
- Carrroll, L. (2004) *Al través del espejo*. Córdoba: Ediciones del Sur.
- Cerrato, L. (2007) *Beckett: El primer siglo*. Buenos Aires: Colihue.
- Ducrot, O., Todorov, T. (2005) *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. México: Siglo XXI.
- Eco, U. (2013) *Las poéticas de Joyce*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Eidelberg, A. (2014) *letras. poéticas. lecturas lacanianas*. Buenos Aires: Tres Haches.
- Eidelberg, A. (2012): Poética de la intervención analítica, en *Scilicet. El orden simbólico en el siglo XXI*. Buenos Aires: Grama.
- Eliot, T. S. (2006) Ulises, orden y mito. *Revista Casa del tiempo*, 89, 58-59.
- Ellmann, R. (1982) *James Joyce*. New York: Oxford University Press.
- Escolapios PP. (1859) *Diccionario Manual Griego-Latino-Español*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de las Escuelas Pias.
- Freud, S.(2008) *Obras Completas. Volumen IV*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S.(1992) *Obras Completas. Volumen XIV*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S.(1991) *Obras Completas. Volumen XV*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S.(1979) *Obras Completas. Volumen XIX*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S.(1992b) *Obras Completas. Volumen XXI*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Fokkema, D.W., Ibsch, E. (1992) *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Gell-Mann, M. (2003) *El quark y el jaguar*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Gherovici, P. (2016) *Lacan, psychoanalysis, and comedy*. New York: Cambridge University Press.
- González Fernández, W. J. (1985) Matemática intuicionista y lenguaje. *Anuario Filosófico*, 18(2), 175-189.
- González Pérez, A. (1977) *Aristóteles, Horacio, Boileau Poéticas*. Madrid: Editora Nacional.
- Gorostiza, L. (2003) El principio de lo ininterpretable. Recuperado de http://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=publicaciones&SubSec=on_line&File=on_line/Leonardo-Gorostiza/2003/El-principio-de-lo-ininterpretable.html#notas
- Grimes, J. (1996) *A concise Dictionary of Indian Philosophy*. New York: State University of New York Press, Albany.
- Harada Olivares, E. (2005) *El cuasi-empirismo en la filosofía de las matemáticas*. *Revista Elementos*, 12(59). Recuperado de <http://www.elementos.buap.mx/num59/htm/15.htm>
- Heidegger, M. (1990) *De camino al habla*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Heisenberg, W. (1959) *Física y Filosofía*. Buenos Aires: Ediciones La Isla.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., Baptista Lucio, M. (2010). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill.
- Huidobro, V. (2009) *Manifiestos*. Santiago de Chile: Mago Editores.
- Huret, J. (1998) Entrevista con Mallarmé sobre la evolución literaria. *Biblioteca de México*, 47, 7-10.
- Jakobson, R. (1981) *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Jakobson, R., Halle, M. (1973) *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ayuso.
- Joyce, J. (1966) *The Letters of James Joyce*. London: Farber&Farber Limited.
- Joyce, J. (1966b) *Finnegans Wake*. New York: Viking Press.
- Joyce, J. (2016a) *Escritos críticos y afines*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Joyce, J. (2016b) *Finnegans Wake*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Joyce, J. (2015) *Ulises*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Kripper, A. (2015) *LA NOCIÓN DE RESONANCIA EN LACAN: ANTES DE LA DOCTRINA DEL SIGNIFICANTE*. VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXII Jornadas de Investigación Décimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <https://www.aacademica.org/000-015/779>

- Laurent, E. (1999) *Pluralización actual de las clínicas y su orientación hacia el síntoma*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/279309298/Pluralizacion-Actual-de-Las-Clinicas-y-Orientacion-Hacia-El-Sintoma-Eric-Laurent>
- Lacan, J. (2001) *Intervenciones y textos 2*. Buenos Aires: Manantial.
- Lacan, J. (2005) *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1966) *Ecrits*. París: Editions du Seuil.
- Lacan, J. (2013) *Hablo a las paredes*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2012a) *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1981) *Seminario 1: Los escritos técnicos de Freud 1953-1954*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2008) *Seminario 4*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2006) *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1968-1969) *Seminario 16: De un Otro al otro*. Inédito.
- Lacan, J. (2013b) *El Seminario de Jacques Lacan: libro 17: el reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2009) *Seminario 18: De un discurso que no fuera del semblante*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2012b) *Seminario 19: ...o peor*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2012c) *Seminario 20: aún*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1974-1975) *Seminario 22: R.S.I.* Inédito.
- Lacan, J. (2011) *El Seminario 23: el sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2008b) *El fracaso del Un-desliz es el amor*. México: Ortega y Ortiz editores.
- Lacan, J. (1977-1978) *Seminario 25*. Inédito.
- Lille, A. (2009) Dos poemas del maestro Alano de Lille (1114/1129-1203). *Revista Española de Filosofía Medieval*, 16, p. 151-158.
- Lodge, D. (1982) *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth and Twentieth Century Literature*. London: Routledge & Kegan Paul Books.
- Lodge, D. (1982) *Modernismo, Antimodernismo, Posmodernismo*. Traducción Carolina Fernández. Inédito.
- Lyotard, J.F. (1991), *La condición postmoderna*. Buenos Aires: R.E.I.
- Magnavacca, S. (2005) *Léxico técnico de filosofía medieval*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Martinez, G., Piñeiro, G. (2009) *Gödel (para todos)*. Buenos Aires: Koothrapali.
- Miller, J. A. (2009) *De la naturaleza de los semblantes*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.A. (1987) *Matemas I*. Buenos Aires: Manantial.
- Miller, J. A. (1998) *Los signos del goce*. Buenos Aires: Paidós.

- Miller, J. A. (2012) *La fuga del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J. A. (2013) *Piezas sueltas*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J. A. (2014) *El Ultimísimo Lacan*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J. A. (2016) *Un esfuerzo de poesía*. Buenos Aires: Paidós.
- Monier-Williams, S.M. (1964) *A Sanskrit-English Dictionary*. Londres: Oxford University Press.
- Monteleone, J. (29 de octubre de 2000) Francis Ponge: la poderosa transparencia de las cosas. Clarín, Suplemento *Cultura y Nación*.
- Montesinos, J. (2000) Brouwer y el intuicionismo. *Las matemáticas del siglo XXI*, 43-44, 151-154.
- Muñoz Razo, C. (1998) *Cómo elaborar y asesorar una investigación de tesis*. México: Prentice-Hall Hispanoamericana.
- Nabokov, V. (1983) *Curso de literatura europea*. Barcelona: Bruguera.
- Ortiz, M. (2017) *Cuadernos de Lengua y Literatura X*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Paz, O. (2003) *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Poincaré, H. (1964) *El valor de la ciencia*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Poincaré, H. (1905) *Science and Hypothesis*. New York: The Walter Scott Publishing Co.
- Ponge, F., Sollers, P. (1970) *Entretiens*. París: Gallimard / Seuil.
- Ponge, F. (2000) *Métodos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ponge, F. (1999) *Oeuvres complètes*. París: Gallimard.
- Resnick, R., Halliday, D., Krane, K. (1993) *Física Vol 1*. México: Grupo Patria Cultural.
- Rodriguez, A. (2006) *Modernite et paradoxe lyrique : Max Jacob, Francis Ponge Antonio Rodriguez*. Paris: J-M. Place.
- Roudinesco, E. (2000) *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Sabaté, F.M. (2011), La polémica intuicionismo-formalismo en los años 20. Principio de Tercio Excluido. *Cuaderno de Materiales*, 23, 557-574. Recuperado de <http://www.filosofia.net/materiales/pdf23/CDM35.pdf>
- Salman, S. (10 agosto 2004) Lo singular en la resonancia. *Virtualia*, 3(10). Recuperado de <http://virtualia.eol.org.ar/010/default.asp?notas/ssalman-01.html>
- Saussure, F. (2007) *Curso de lingüística general: tomo I*. Buenos Aires: Losada.
- Sollers, P. (1975) Joyce and Co. *Tel Quel*, 64, 3-13.
- Tapaswi, H. (2012) *Introduction to Dhvani theory in Kannada Literature*. Recuperado de https://www.academia.edu/2503766/Introduction_to_Dhvani_Theory
- Tinianov, I. (1975) *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Teruggi, M. (1995) *El Finnegans Wake por dentro*. Buenos Aires: Tres Haches.

- Todorov, T. (2004) *Poética estructuralista*. Buenos Aires: Losada.
- Todorov, T. (2011) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vasilachis de Gialdino, I. (2006) *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Vico, G. (1995) *Ciencia nueva*. Madrid: 1995.
- Vitruvius Pollio, M. *De Architectura, Libro IX*. Recuperado de http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Vitruvius/9*.html
- Wilson, E. (2013) *James Joyce*. Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial España.

6. Citas en idioma original.

“There are three essential conditions necessary in a laksanā; in the context, the primary meaning must be inapplicable; there must exist some relation between the primary and the actual referent of the word; and either popular usage must sanction the implied sense or else there must be a definite motive justifying the transfer of meaning” (Grimes, J., 1996, p. 174). Traducción nuestra.

“soul of poetry” (Tapaswi, H., 2012, p. 14). Traducción nuestra.

“That is not realized by those who have the corpus knowledge in dictionary meanings. That realizes only for those who know the essence of the poetry very well!” (Tapaswi, H., 2012, p. 14). Traducción nuestra.

“Materialisme sémantique” (Ponge, F., Sollers, P., 1970, p. 162). Traducción nuestra.

“La poésie est alors la science la plus parfaite” (Ponge, F., Sollers, P., 1970, p. 150). Traducción nuestra.

“(…) pourquoi pas tout le reste: disons, d’un mot, les « intuitions » ?” (Ponge, F., Sollers, P., 1970, p. 125). Traducción nuestra.

“S’il est vrai que la science, dont la fin n’est pas seulement connaissance, mais puissance, doive s’appuyer pour commencer sur de solides définitions, et d’autre part, se confier parfois à la paresse et, dans une certaine mesure, au hasard de la contemplation, alors, peut-être mon entreprise n’est-elle pas folle, ni totalement injustifiée” (Ibíd.). Traducción nuestra.

“Mais comment y parviens-je, si j’y parviens?” (Ibíd.). Traducción nuestra.

“En repétrissant avec les connaissances anciennes les acceptions morales et symboliques, et toutes les associations d’idées, la plupart du temps très variées et contradictoires, auxquelles cette notion peut ou a pu donner lieu, y compris celles habituellement considérées comme puérides, gratuites et sans intérêt, celles-là mêmes de préférence peut-être, parce que ayant de chance d’apporter quelque élément non encore utilisé” (Ibíd.). Traducción nuestra.

“Nous avons à nous situer en position différentielle par rapport *d’une part* au journalisme, à la radio, à cette langue vulgaire, malpropre (...) et *d’autre part* à cette langue académique, claire mais morte” (Ponge, F., 1999, p.139). Traducción nuestra.

“(…) effet le plus certain et le plus durable à la fois sur les sens et sur l’esprit de l’homme” (Ponge, F., Sollers, P., 1970, p. 148). Traducción nuestra.

“Mais comme aussi, dans les œuvres de langage, la signification a une importance fort grande, aussi bien quant au besoin qui les conditionne, à la nécessité qui est à leur origine, que quant à la possibilité d'accueil, d'accord, qu'elles supposent et attendent de la part du lecteur ou de l'auditeur, c'est pourquoi le goût dont je viens de parler, goût physique, goût des oreilles et des yeux, des valeurs tonales et formelles, ne s'exercera-t-il pour ainsi dire que par des censures, c'est-à-dire qu'étant donné ce qui est à dire, à faire entendre, à communiquer, l'écrivain refusera de le dire autrement que d'une certaine façon, selon telle allure, tel timbre, etc., qui est justement celle qui lui impose son goût, celui de ses sens” (Ponge, F., Sollers, P., 1970, p. 148). Traducción nuestra.

“Il s'agit, en somme, ici, d'un surcroît d'exigence, et donc, naturellement, si cette exigence est satisfaite, d'un surcroît de satisfaction et de volupté. Qui est sensible à ce genre de valeurs est un lecteur pour la poésie” (Ibíd.). Traducción nuestra.

“(…) on avait compris (enfin, c'était comme si on l'avait compris) que la rhétorique ancienne ne fonctionnait plus. Il n'était plus, évidemment, possible d'émouvoir ou de convaincre selon les modes de la rhétorique ancienne, selon ses figures” (Ibíd., p. 148). Traducción nuestra.

“(…) i have put the language to sleep” (Ellmann, R., 1982, p. 546). Traducción nuestra.

“(…) to suit the esthetic of the dream, where the forms prolong and multiply themselves, where the visions pass from the trivial to the apocalyptic, where the brain uses the roots of vocables to make others from them which will be capable of naming its phantasms, its allegories, its allusions” (Ibíd.). Traducción nuestra.

“One great part of every human existence is passed in a state which cannot be rendered sensible by the use of wideawake language, cutanddry grammar and goahead plot” (Joyce, J., 1966, p. 7396). Traducción nuestra.

“Yes. Some of the means I use are trivial— and some are quadrivial” (Ellmann, R., 1982, p. 546). Traducción nuestra.

“I see in the paper today that a man by the name of Icicle got married. That must make him a bicycle. It might even make him a tricycle (Ibíd., p. 557). Traducción nuestra.