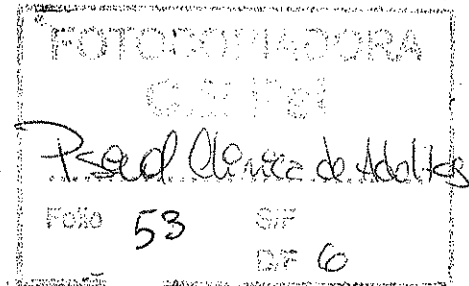


Jacques-Alain Miller



INTRODUCCIÓN
A LA CLÍNICA LACANIANA

Conferencias en España

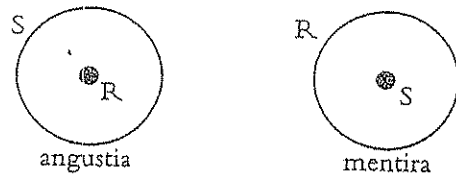
" Lacan con Joyce (1996)

Escuela Lacaniana de Psicoanálisis



2. La variedad de la verdad: se entiende muy bien a través del S_1-S_2 y efectos de sentido. Es el esquema mismo del *après-coup*. Pero el carácter variable de la verdad implica un estatuto simbólico del síntoma. Situar el síntoma como real implica tomar bajo la palabra «síntoma», a la vez «fantasma» y «fijación». Puede decirse que la palabra *sinthome* se refiere a la conexión de fantasma y fijación.
3. El síntoma como real: cuando Lacan acuña esta fórmula, lo hace en un contexto en que ha distinguido de una maneja muy fina dos incidencias de lo real: lo simbólicamente real y lo realmente simbólico.

Lo simbólicamente real es la presencia de lo real dentro de lo simbólico. Cuando Lacan dice: «Eso es la angustia», es lo real en tanto que aparece en lo simbólico. Al contrario, lo realmente simbólico es lo simbólico presente dentro de lo real. «Eso es mentira»: se entiende que es mentira si lo real está totalmente separado del sentido.



Quando Lacan nos dice el síntoma es real, ¿de que esquema se trata exactamente, de la angustia o de la mentira? En cierto modo, hay algo del síntoma que se localiza entre angustia y mentira, es decir, entre algo que miente y algo que no puede engañar, vieja definición que Lacan daba de la angustia. Algo circula entre lo que engaña siempre y lo que no engaña jamás. Pero Lacan, al proponer que el síntoma sea la única cosa verdaderamente real, es decir, que conserve un sentido en lo real, lo ubica más bien del lado mentira.

El síntoma miente, la angustia no.

Barcelona, 2 de diciembre de 1996. Este seminario se realizó al día siguiente del que tuvo lugar, en dos partes, en las III Jornadas de la EEP-Catalunya, publicado en *Freudiana*, n.º 19. Publicado en *Uno por Uno* n.º 45. Transcripción de Myriam Chang.

El texto de Jacques Lacan *Joyce, el síntoma* fue transcrito a partir de unas grabaciones. Al releerlo —conviene recordar que es un texto, no un escrito de Lacan—, recordé que aquella mañana fuimos Judith y yo a buscar al doctor Lacan a la rue de Lille para llevarlo a la Sorbona. No estaba de muy buen humor, como se señala en la primera frase: «Hoy no estoy en mi mejor forma». Había como cierta pesadez. En el grande, y bastante feo, anfiteatro de la Sorbona, lleno de especialistas en Joyce, había una atmósfera de incompreensión. No reaccionaban ante nada. Hacía un frío de noviembre. Era el 16 de junio, pero parecía noviembre. Era algo muy frío, vacío. El hecho de no entender se hacía evidente. Pasados los años, algo de ese «no entender» aún perdura para nosotros; pero no es un «no entender» frío, es un «no entender» con simpatía, con interés.

El estudio de este texto necesita, primero, todo un trabajo para pensar la posibilidad del trabajo. En términos generales, el período que empieza con la cuestión de los nudos necesita otra economía de lectura que el resto de la obra de Lacan. Hay pocos escritos en este período, y son precisamente los escritos de Lacan lo que en general permite eliminar las ambigüedades puntuales de su expresión oral. Aquí falta eso. Esta otra economía de lectura la he caracterizado como problemática, aunque habría podido decir «aporética». Trabaja con contradicciones y nos lleva a ellas. Con anterioridad, Lacan había podido decir que, a su juicio, un escrito no debe dejar más salida que entrar en él. En este período, entrar se hace difícil, y no se ve la salida. En este período hay algo del «No hay salida», del *pas de sortie* francés. No digo que sea un *pas*

passé: digo que «No hay salida». Es el tema de Lacan, tema al que llega rápidamente, hasta negar el despertar como final del análisis. La fórmula empleada por Lacan es «No hay despertar», mientras que todas sus diversas formulaciones anteriores sobre el final del análisis no eran sino modalidades del despertar. Este período, en cambio, no autoriza esta noción, y hay que ver por qué. Cuando estamos en el nivel del sujeto que es siempre feliz, la noción del despertar se desvanece, no tiene su anterior pertinencia.

Hay que buscar una manera de trabajar. Lacan tenía como trescientos libros sobre Joyce, y el señor Jacques Aubert le llevaba más cada semana: la biblioteca crecía a ojos vistas. Lacan buscaba algo en que apoyarse. Nunca he tenido la idea de convocar un seminario de un año sobre este texto, quizá por el recuerdo de aquella atmósfera de pesadez y frialdad que era todo lo contrario de cualquier gaya ciencia. Pero, ¿por qué no? Una manera de abordar Joyce sería, por ejemplo, tomar *Finnegans Wake*, leer una página, una sola página, y estudiarla bien. Otra posibilidad sería tomar otros escritores que puedan articularse con Joyce, y hacer un «Joyce con [...]». Podría estudiarse a Rabelais, una página de Rabelais, por lo menos. Hay una amplia tradición literaria sobre juegos de palabras, que quizá no esté tan presente en España, pero que lo está bastante en la literatura francesa.

Pero volvamos a nuestro texto. Hay dos maneras de tomarlo. Se puede buscar lo esencial, lo que Rabelais llamaba la «médula sustancial», en el nivel conceptual, teórico: quizás en este texto sean cuatro o cinco frases. ○ se puede, por el contrario, decir que todo significa; en este caso, aconsejaría numerar los párrafos, uno por uno, y hacer significar cada cosa, incluyendo el «Hoy no estoy en mi mejor forma». Es una apuesta a la larga.

Tomemos, por ejemplo, ese «Hoy no estoy en mi mejor forma, por toda clase de razones». Para mí, puede interpretarse que presenta *Finnegans Wake* de esta manera: poner «fin» a la obra por no poder hacer algo mejor. Es acorde, además, con lo que Lacan dice más adelante de Joyce: si viviese, «sería centenario, y no es lo habitual —no es lo habitual proseguir la vida tanto tiempo—». Estas frases pueden tomarse como alusiones de Lacan a su propia edad y a su propio esfuerzo por poner fin a su trabajo, preocupación que desembocará, al poco tiempo, en dar a su seminario el título «El momento de concluir». Lacan interroga ya *Finnegans Wake* como el momento de concluir en Joy-

ce. Esto nos ayuda a entender el carácter de testamento que Lacan le atribuye. En cierto modo, su propia reflexión aporética sobre los nudos tiene un carácter de testamento. Lacan busca su propio *Finnegans Wake*.

Dice que esta obra está situada como una conclusión, como un término. Dice algo más: «El sueño que él lega, puesto como un término, ¿un término a qué?». «Puesto como un término, ¿un término a qué?», es una pregunta que podría ofrecerles. De eso se trata.

EL NÚCLEO TRAUMÁTICO

Primero hay que preguntarse por qué Lacan terminó estudiando *Finnegans Wake*. Es algo que tiene apariencia de final, pero también de inicio. Para Lacan, el encuentro con Joyce es un recuerdo de juventud, que él mismo señala en el texto; la obra de Joyce anuda la vejez de Lacan con su juventud. Y a Lacan siempre le ha interesado la inversión que se produce cuando el síntoma da lugar a la creación. Es algo que ya está presente en su tesis, en el caso Aimée. La literatura, los efectos de creación, han acompañado siempre la clínica de Lacan, desde *La carta robada*, a *Hamlet*, a *Antígona*...

Joyce, por supuesto, es muy distinto de Dupin, Hamlet o Antígona. Lacan siempre centró su interés en el personaje, pero en *Finnegans Wake* los personajes se desvanecen. Los hay, pero no hay un personaje central, y finalmente es el autor mismo quien se convierte en el problema, la relación del autor con la obra, el uso de la obra que hace el autor.

Creo que sobre la cuestión del término puesto a la escritura no hay ninguna duda. Es el término «que se le pone a la literatura»: con *Finnegans Wake*, Joyce ha pensado, ha soñado, ponerle un término a la literatura; por lo menos, así lo considera Lacan. En *Joyce, el síntoma*, lo dice claramente: despertar a la literatura —*la reveiller*— es firmar que quería su fin, *la reveiller serait signer qu'il en voulait la fin*. Lacan interpreta el *wake* del título, el *awakening*, como un deseo de Joyce de hacer despertar a la literatura, al sueño literario; un despertar que hubiese significado su fin por haberla despertado a algo de su estructura, de su verdad, de su real, más allá de los fantasmas, de la idealización. Sería como un atravesamiento del fantasma literario, en dirección a lo

real de la literatura, que es la pura relación con la lengua. En la literatura este real queda velado por lo imaginario: los personajes, el relato, el inicio, el final, todos los semblantes aristotélicos de la poética, ya sean imaginarios o simbólicos.

Lacan califica esas vacilaciones de «reflejos», califica *Finnegans Wake* de «sueño» cuando, en el escrito *Joyce, el síntoma*, dice que le quita el aliento —*il coupe l'haleine*— al sueño. La literatura es un sueño, y a ese sueño Joyce le quita el oxígeno, el resuello, en la medida en que retira el velo fantasmático y no permite ya la figuración del sueño. Pero, a la vez, la idea de un despertar que terminará con la literatura es un sueño, algo que no se produce, pues el anudamiento de las dimensiones por parte de la literatura prosigue, y los hombres continúan escribiendo y leyendo literatura.

Si se opondrá el *Sinn a die Bedeutung*, la «literatura» de Joyce está del lado de la *Bedeutung*:

SINN // BEDEUTUNG → FIJACIÓN REAL

reconduce, más bien, hasta la fijación real, hasta lo que hay de más real en la relación con la lengua, hasta lo más puro, que es también lo más sucio de la articulación entre el sentido y el sonido. Es el rigor más puro, la raíz misma de la relación con la lengua y es, a la vez, lo más sucio, porque convoca todo el jaleo, el batiburrillo de la cultura, de todas las lenguas, de todos los saberes. Y Joyce demuestra, o por lo menos da a entender que —si no para nosotros, los lectores, por lo menos para él— de esta pura relación con la lengua deriva directamente un goce, sin pasar por lo imaginario, el semblante, la imagen, la representación, la *Vorstellung*, la articulación simbólica, la demostración, todo lo aristotélico de lo estético, la compasión, el suspense, la catarsis. Nadie lee *Finnegans Wake* para saber qué va a pasar en la página siguiente. El aparato aristotélico se sostiene sin nada de lo que para Aristóteles es fundamental en el interés que ponemos en la obra de arte. Convoquemos la *Poética*: ¿qué diría Aristóteles, uno de los autores favoritos de Lacan, de Joyce? ¿Qué hace exactamente Joyce con el lenguaje? ¿Cuál es el dispositivo joyceano? Realiza una operación específica, cuyo punto nodal es la homofonía, y estaría bien caracterizarla. De la misma ma-

nera que Raymond Roussel ha podido escribir su texto *Cómo he escrito algunos de mis libros*, comentado por Michel Foucault, estaría bien inventar un «Cómo ha escrito Joyce *Finnegans Wake*». ¿Cuál es el procedimiento o los procedimientos? Eso ya se ha estudiado, por supuesto, pero buscamos una fórmula más reducida de la que se ha dado.

A Lacan, fue Jacques Aubert quien lo guió, casi a modo de Virgilio, y quien lo condujo al infierno joyceano. Jacques Aubert es un hombre encantador, suave; pero para mí, debido a la constancia con la que cada semana le llevaba más y más libros que leer, en su relación con Lacan adquiriría un aire mefistotélico. A Lacan le sirvió de disculpa para hablar de Joyce. Es un gran *locus* común, un *topos* de la retórica: nunca habría hablado de este texto de no haber sido por la insistencia de sus amigos.

Así pues, Jacques Aubert lo hace a Lacan las veces de Virgilio, y además es una figura protectora: protege al orador de la venganza de los dioses por su osadía de presentarse ante el Otro y tocar algo del significativo. Siempre hay algo de peligroso en eso. Es como ofrecer una disculpa: «No ha sido culpa mía, sino de Jacques Aubert». Jacques Aubert con Lacan, es una paradoja de dos hombres, lo cual siempre es una situación ridícula. Llama la atención que sea Jacques Aubert y Jacques Lacan, precisamente cuando estamos ante un texto que señala el extraño interés de Joyce por el hecho de llamarse Ernest, según el título de la obra teatral de Oscar Wilde. Y si Lacan ha escrito algo referido a Jones como biógrafo de Freud, no veo que nada se oponga en el texto mismo a que pensemos que había algún fenómeno de Eco entre Jacques Aubert y Jacques Lacan. Puede ser divertido. Es algo como para esdrújulo, tratándose de la nominación en Joyce y del nombre propio.

En el nombre propio de Jacques Aubert hay un S_1 y un S_2 Jacques selecciona dentro de los Aubert, Aubert dentro de los Jacques. Llamar a Jacques cuando los dos estaban juntos producía un equívoco, salvo que el enunciador no tratara de Jacques al uno o al otro. Una misma palabra —si se puede decir «palabra» para referirse a un nombre— con el mismo sonido, pero no la misma *Bedeutung*, no la misma referencia.

El nombre propio es una selección, pero nunca es suficiente. Los americanos pueden poner al hijo el mismo nombre que el padre, pero deben ponerle además *Junior* y después una cifra. Siempre se complementa el nombre. Lacan propone complementar a Joyce con el síntoma como hay un «hombre de los lobos», etcétera.

Hay algo en el nombre propio que convoca siempre un complemento. Nunca es suficientemente propio. En mi caso, por ejemplo, tienen más un nombre propio con mi nombre, Jacques-Alain, que con mi apellido, mi nombre de familia. Además, hay una descomposición fonética que tiene sentido completo, dado que *Alain* es homofónico con *a l'un*. Es el nombre Jacques-Alain el que funciona como el verdadero nombre propio.

Para hacer eco a este texto, he tomado la cuarta lección del conjunto publicado en *Ornicar?* bajo el título *Hacia un significante nuevo*. Lacan dice: «El sujeto es totalmente impotente para justificar y se produce significativo, se produce S_1 y es tanto más impotente para justificar que este significativo Uno le representa para otro significativo». Todos los efectos de sentido pasan a través de eso.

Se trata verdaderamente de la articulación entre S_1 y S_2 . Esta articulación es la condición de los efectos de sentido. Tiene siempre algo de arbitrario. El sujeto no lo puede justificar. Y los efectos de sentido se taponan inmediatamente, produciendo un *impasse*. La astucia del hombre es colmar todo eso con la poesía, que es a la vez efecto de sentido y efecto de agujero.

La idea de colmar algo con un agujero no es en absoluto inconcebible. Se refiere a que la poesía multiplica las resonancias de una palabra, pero a la vez lo vacía de un sentido claro y unívoco, explota las reservas metonímicas de la lengua.

Un poco más adelante, en la página 23, dice que en el psicoanálisis la gente viene a hablar y habla de las cosas de su infancia. Parece que el psicoanálisis orienta a la gente hacia sus recuerdos de infancia. Verdaderamente, a eso es a lo que parece que apunta Freud en la conferencia XXIII, al referirse al lugar de lo infantil. Y es en este punto donde Lacan lanza su pregunta: ¿por qué la gente se orienta hacia el parentesco, hacia la parentela, la *Bedeutung* infantil, el fantasma, la fijación de goce de la vivencia infantil, y no se orienta más bien hacia ser como un poeta? En lugar de volverse memoriosa, ¿por qué la gente no se vuelve poeta?

Y aunque no sea del todo seguro que Joyce sea un poeta, hay algo en él, precisamente, que en cierto modo hacer ver que hay por lo menos un dispositivo propiamente joyceano —no precisamente puesto en orden—, que la poesía en psicoanálisis tiene algo de joyceanismo, del joyceanismo de *Finnegans Wake*, al menos.

Cuando Lacan señala que Freud «se imagina que lo verdadero es el núcleo traumático» es para contradecirlo en este punto: este supuesto núcleo, que es la clave en la conferencia XXIII, no tiene existencia. «Lo único que hay [...] es el aprendizaje, al que el sujeto ha sido sometido, de que una lengua entra en otra». ¿Qué quiere decir? Que el verdadero núcleo traumático no es la seducción, ni la amenaza de las castración, ni la observación del coito, no es la transformación del estatuto de todo eso en fantasma, no es Edipo y castración. El verdadero núcleo traumático es la relación con la lengua. Es lo que Joyce pone en evidencia. Nadie puede leer a Joyce diciendo: vamos a dar cuenta de este texto mediante las imágenes infantiles de Joyce. Al contrario, Joyce manifiesta cuál es el verdadero núcleo traumático para cada uno de nosotros: la relación con la lengua.

Así pues, el verdadero núcleo traumático es la relación con la lengua. Esta tesis me parece congruente con la idea de Lacan, en lugar de volverse memorioso, por qué no volverse poeta, por más discutible que sea que Joyce es poeta y por más que se pueda decir que, en cierto modo, es lo contrario del poeta, pues hace que lo que escribe resuene, precisamente, de una manera que mata el sentido. Hay que distinguir lo que dice Lacan.

Creo que si Joyce ha logrado traumatizar a la universidad es por haber sabido elaborar el trauma recibido de la relación con la lengua. Su dispositivo prohíbe ya sumar el saber; al contrario, lo fragmenta. No se puede descubrir en Joyce ningún significante amo capaz de instaurar un orden.

Quizá la única cosa que queda sea el autor. Quizás a la Universidad le convenga porque, como autor, impone su presencia en el momento mismo en que volatiliza la suma de saber. Por eso los universitarios quieren recomponerla, sea en su detrimento o en su beneficio, pero a su costa.

El tema de la biografía está presente en este texto que me ha traído recuerdos biográficos; Lacan dice cosas muy precisas de este «bios» presente en el recuerdo. El destino se forja a partir de la casualidad de los encuentros, y se forja porque hablamos de ellos y les damos un sentido *après-coup*. Así, tenemos un destino más que un desarrollo. Mientras que en Freud lo esencial es el desarrollo en tanto que programación ya escrita, el tema que aparece en Lacan es más bien el destino. Es posible construir una dialéctica entre desarrollo y destino.

Freud, en la conferencia XXIII, opone la constitución y la vivencia, eso que ya está y lo que ocurre por azar. Según Lacan, la verdad de la constitución es la familia. Creemos que decimos lo que queremos, pero es lo que quisieron los demás. Nuestra familia nos habla. Somos hablados, y de eso hacemos una trama. Cuando Lacan dice «la familia», dice «el deseo de los padres», pero dice más bien «la lengua en la familia». El deseo del Otro, de los padres y demás, ¿cómo se dice? No se comunica por la operación del Espíritu Santo; se comunica, se vehicula, se impone, se marca por «la lengua de familia». Me parece imposible no estudiar aquí el tema del bilingüismo. El propio Joyce está ya en una situación de bilingüismo, el gaélico y el inglés. Su manera de hacer explotar la lengua inglesa se puede pensar como una venganza contra la lengua del amo. El bilingüismo instala siempre la división entre el amo y el esclavo. Lo digo en Cataluña. Hubo en un tiempo la proclividad, entre los catalanes, a analizarse en París, con analistas para quienes el castellano tampoco era una lengua materna. Pero no profundizaré demasiado en eso.

En Lacan encontramos el cómo pasar de la casualidad a la necesidad, en el sentido lógico, para trazar un destino. Es curioso que el castellano no diferencie entre la necesidad, en el sentido lógico, y lo que en francés es el *besoin*. Una lengua en la que no se hace esta diferencia parece borrar lo propio de lo lógico. Para un francés resulta equívoco que haya la misma palabra para *nécessité* y *besoin*. Entre lo biológico y lo lógico, algo se aplasta.

EL DISPOSITIVO JOYCEANO

Lacan toca también el tema de la biografía de Freud. Aparece dicho como por casualidad, pero responde a una arquitectura muy fina y tiene muchos ecos internos.

Dice que Freud ha tenido el cuidado de confiar su biografía a Ernest Jones precisamente para que sea —voy a decirlo así— una biografía sin inconsciente, una biografía que no parece escrita por un psicoanalista. En aquellos días había una especie de moda de las biografías de inspiración analítica, y hay muy poco de eso en la biografía de Jones; es más bien muy formal y distante, hagiográfica, sin el *agenbite of inwit*, sin la mordedura del inconsciente. El *inwit*, o «chiste interno», para calificar

el inconsciente es una expresión admirable y sería un título admirable. Freud, finalmente, había elegido «desabonar» su biografía del inconsciente.

Algo más sobre el nombre propio: Lacan piensa darle con *Joyce, el síntoma* su verdadero nombre propio.

El nombre propio, generalmente, borra el *Sinn*, no tiene *Sinn*, y está todo a favor de la *Bedeutung*. Se dice «Antoni Vicens», por ejemplo, pero si cada uno tuviese un número, podría decirse «Número 23». El nombre propio es puro índice. Y hay siempre un malestar cuando se empieza a dar sentido al nombre propio. En la escuela, se suelen hacer juegos sobre el nombre propio. Normalmente es pura *Bedeutung*. El estatuto de palabra de los nombres propios no es seguro, y se hacen diccionarios de la lengua, y diccionarios de nombres propios aparte. Se puede concluir que son dos dimensiones diferentes.

Lacan no deja de señalar que hacer descender el nombre propio a nombre común es lo que puede ocurrirle al analista en las asociaciones de los pacientes, y ocurre también con algunos objetos. Por ejemplo, la *poubelle* es un nombre propio: se llamaba así el Prefecto de París que inventó ese instrumento, y así se immortalizó. Lacan habría querido dar el nombre de Flacelière, el Director de la Escuela Normal Superior que lo expulsó, a lo que en francés se llama *une serpillière*, una bayeta. Hubiera sido hacer de un nombre propio un nombre común.

En cierto modo, el nombre más propio es el insulto, en tanto que es el insulto lo que apunta a algo de lo real en el Otro. El odio trata de cernir al Otro, no en tanto que Otro, ni tampoco como sujeto, sino como objeto de desecho. A través del grito de insulto, de la jaculatoria del insulto, el sujeto se encuentra rechazado en su real, en cuanto a su real. *Joyce, el síntoma* tiene algo de insulto; por lo menos, trata de desviar al sujeto en cuanto a su real.

Lacan recuerda que Joyce deseó immortalizar su nombre, hacerse un nombre e immortalizarlo haciéndose un lugar en la memoria universal. Lacan lo refiere a la carencia paterna de la que padecía Joyce: habría llegado, con su nombre propio, a hacer una clase de Nombre-del-Padre. La perspectiva de ocupar para siempre la memoria de los hombres con un Nombre-del-Padre artificial, hecho a partir de su nombre propio, se debe a la falta de un punto de almohadillado normal, común. Se puede interpretar todo Joyce, entonces, a partir del cómo colmar el punto de almohadillado que faltaba. En la idea de ocupar eternamente la

memoria de la gente ve, una versión de la asíntota schreberiana. Lo inquietante es que su nombre puede ser eco o despertar ecos de significaciones para la humanidad.

Lo curioso es que Lacan diga: «Seguramente Joyce se habría reconocido en ese nombre que yo le pongo». ¿Qué quiere decir? ¿Qué habría aceptado ser designado en su ser por su obra, porque «Joyce, el síntoma» es un poco «Joyce-Finnegans Wake»? Es su «Tú eres eso». Quizá Joyce hubiera aceptado reconocerse en un síntoma, en la medida en que ha perturbado la literatura y la cultura. Habrá otras hipótesis, seguramente. Es curioso decir que Joyce se habría reconocido en ese nombre. ¿De qué dimensión de reconocimiento se trata? Joyce sabía que le faltaba algo a su nombre, eso sí, y su obra lo complementa. Además, más allá de la obra, está su aspiración.

Volvamos al punto central, el dispositivo joyceano.

Normalmente, toda palabra contiene un equívoco o varios equívocos posibles, con un poco de forzamiento e incluso sin él. A partir de un mismo sonido, una multiplicidad de sentidos son posibles. Es un principio: a partir de un sonido, distintos sentidos son posibles. La escritura sirve normalmente para saber de qué sentido se trata cuando hay una homofonía total, es el fenómeno normal que ahora tan bien conocemos: el significante a un lado, el sentido al otro. Primero viene la palabra oral: se hace un depósito, y ahí entra la letra. A la vez, lo escrito constituye un orden distinto de lo oral. Si Lacan dijo: «La letra es secundaria» fue para decir lo contrario de lo que decían los filósofos que hablaban de la primariedad de la letra. Pero precisamente Joyce no es el caso, es lo contrario de tratar una escritura de lo fonético. En Joyce, lo que hay es un movimiento de retorno, de retroacción, que hace volver sobre la cadena significante al significante mismo. Es un artificio, porque no hay punto de almohadillado.

No sé si en España, al igual que en Francia, en la escuela secundaria se practicó esta diversión: se toma un texto en latín y hay que traducirlo de manera macarrónica a partir de las resonancias de las palabras. Marca la posibilidad de pensar el sonido para hacer un zumo de sentidos varios, mezclados. Un zumo de sentidos mezclados: «Cada mañana, tómese un zumo de sentidos mezclados». Eso es lo que Joyce explota. Recomponer la *Symptombildung*, la formación del síntoma, en Joyce no es nada fácil. Primero, hace algo como en los juegos del colegio, una cosa macarrónica. Pero en un segundo tiempo hace entrar en

el sonido inicial de la palabra los ecos mismos de esta palabra. Puede tomarse una palabra y demostrar cómo fabricar estos términos: Lacan lo hace en francés con la frase la *pourriture dont l'homme pourspère*, que ha sido traducido con talento «la podredumbre de la cual el hombre prodrespera». El neologismo *pourspère* se obtiene desde *prospère*, «prosperidad», integrando algo de *pourrir*, «pudrir», y con un eco de *espère*.

El camino es el siguiente: a partir de una palabra, obtener otras que tengan con la primera un parentesco fónico y posibles efectos de sentido y volver atrás para modificar la primera condensando las palabras. El resultado es un significante de neologismo puro. En *après-coup*: así es como escribe Joyce. El nivel anterior podría ser un nivel poético, el de hacer resonancias. Él escribe un paso más adelante: lo que vuelve sobre el S_1 inicial es todo el enjambre. Que no hace desaparecer metafóricamente al S_1 como *sa garbe* hace desaparecer a Booz. Al contrario, ese primer significante se conserva, y los otros vienen a superponerse en una condensación. El enjambre modifica el S_1 , lo trocea, le hace agujeros, hace entrar otros significantes y lo que se obtiene es, en efecto, esta mezcla extraña, la *Befriedigung* señalada por Freud a propósito del síntoma, esa cosa heterogénea, esos curiosos neologismos. La operación no es metafórica, pero tampoco metonímica. Comprime varios significantes, algo al estilo del escultor César. No sé muy bien a qué compararlo. Tiene algo de cubismo, de cubismo literario.

Entonces, en el momento en que el lector tendría que sentarse con el texto y estar tranquilo para poder soñar un poco, entra Joyce en lo más íntimo de la cogitación y mata todos los efectos literarios. Es un *coup de souffle* en el sueño y a la vez remite al lector a una lectura distinta, casi inversa, de lo que se llama lectura.

Es como si la línea misma del significante volviera un momento sobre ella misma, y produjera un significante sintomático nuevo, en lugar de desarrollarse entre significante y significado. Por eso hay algo metonímico, pero no es como en la alusión, en la cual hay un sentido pero no se puede captar cuál: en Joyce se trata de una súper metonimia, y decir que hay un sentido es imposible. Hay posibilidad de múltiples desciframientos, se pueden construir varias métricas y está la idea de tener todas las métricas.

Es como una escritura de la resonancia. El eco semántico vuelve sobre el significante. Se trata más bien de desfiguraciones fonéticas de un

material significante, conectadas a nuevos sentidos. A la vez, cuando una palabra de un verso hace vibrar la lengua, hay algo en la vibración misma que lo fija, como si las ondas sonoras invisibles se pudieran fotografiar como las de las explosiones a nivel micromaterial, hay algo así.

El método joyceano de vinculación es del significante con el significante y, si bien es metonímico, la producción de sentido no es discriminante. Lo que Lacan pone en cuestión es que *Finnegans Wake* pueda hacer gozar a cualquiera como puede hacerlo la literatura. Tal vez sólo el cuerpo de Joyce haya gozado de su escritura. Es un dispositivo que se debería concebir en dos tiempos. Joyce ha conquistado un tiempo más allá de lo usual. Entra en el momento de la lectura misma, y por eso se vuelve ilegible. Por esa razón, *Finnegans Wake* obliga a inventar una cosa distinta de la lectura, es una cosa distinta de la lectura u otra modalidad de la lectura. No se lee, pero se puede estudiar. No es solamente el sentido lo que moviliza Joyce, sino también varios saberes: el saber de varias lenguas y los saberes de la enorme biblioteca que se necesita para buscar de dónde vienen las cosas. Hasta tal punto quería modificar la relación con el sujeto supuesto al saber. A partir de un significante, Joyce moviliza el saber supuesto a dicho significante, es decir, esa *s* minúscula que es a la vez sentido y saber, o sentidos y saberes. Lo moviliza por asociación, y lo hace pasar al nivel expuesto, como si pudiese explicitar todos los ecos de un significante. Da un esbozo de este todo. Por esta razón destruye el sujeto supuesto al saber y el espacio mismo de la interpretación. Y, a la vez, se recompone para su propio beneficio, para volverse sujeto supuesto al saber y que todos los lectores especialistas lo estudien.

Joyce se opone a todo medio-decir; el suyo es, por el contrario, un súper-decir, en absoluto alusivo. La poesía hace uso de alusiones de toda clase. La poesía china, en lugar de describir algo largamente, se contenta con una frase: el viento en el árbol. No dice casi nada. Vacía, deja un vacío. Joyce, en cambio, llena de material: llenar de material cierto vacío de sentido no me parece que sea alusivo. No, aquí no hay poesía de ninguna manera.

Hay que ver cuál es la interpretación de Joyce. Los lectores de Joyce, ¿qué hacen? Llevan a cabo cierta computación, una enumeración, pero esencialmente buscan de dónde ha sacado Joyce eso que ha escrito. En este sentido, la *Bedeutung* es el conjunto del saber pero, en otro

sentido, es la cadena misma la que ha escrito negro sobre blanco y es lo único que se puede describir. Consideremos la tentativa de traducir *Finnegans Wake*: tiene un sentido la traducción que se apoya más en el inglés que en otras lenguas pero, en lo ideal, incluye su propia traducción. Como es una mezcla de lenguas, no es traducible, no se puede pasar a otra lengua, no se puede descifrar. En este sentido incluye su propia *Bedeutung*, el significante vuelve sobre sí mismo, no se vincula al sonido ni a un objeto de la realidad, sino que apunta a sí mismo; cada uno de ellos dice: «Soy un neologismo joyceano»: de la misma manera que los cielos y la tierra cantan la gloria de Dios, cada significante de *Finnegans Wake* canta la gloria de Joyce. La relación con el sentido no es la misma que en una holofrase, explota en todas direcciones. Fija y, a la vez, hace explotar. Es algo extraterrestre.

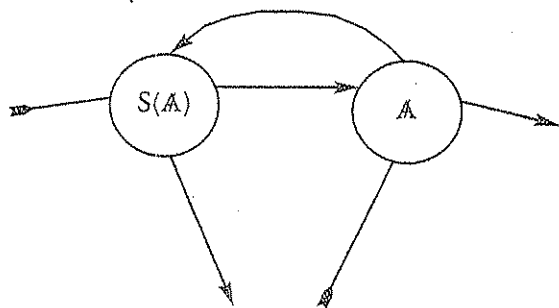
DESABONADO DEL INCONSCIENTE

El concepto de «desabonado del inconsciente» es una conceptualización sólida de la enseñanza de Lacan. Siguiendo con la idea de la solidaridad, entre interpretación e inconsciente, en Joyce nos encontramos con un enunciado que no es interpretable. Los equívocos están ya previstos y explicitados, uno está despojado del arma de la interpretación, todo es buscar las fuentes, y nadie puede pensar que son las fuentes de vivencias infantiles: son fuentes de lectura, de biblioteca. Es su vida, son sus amigos, sus experiencias, pero como de una novela, no de una vivencia. No se puede interpretar porque no hay función de verdad: los que trabajan sobre Joyce lo hacen en la dimensión de la exactitud.

Pensemos en la literatura surrealista: hay poco de verdad porque el artificio es demasiado patente. Se busca mucho más la verdad en Mallarmé que en Breton. En Raymond Roussel está el *placage* del dispositivo, se busca cuál es su secreto, pero no se busca en la dimensión de la verdad poética. Joyce parece mucho más radical: se trata de matar a la verdad.

En cierto modo, *Finnegans Wake* es un triunfo del saber sobre la verdad y la supuesta interpretación a la que se presta. Es el triunfo del saber, sin que sea un saber *Summa*: la *Summa* se la deja a los demás para que la hagan. No hay un A, un A del saber: al contrario, es un A tachado hecho de mezcla de varios saberes, inverosímil por la cantidad

de saberes. Pero a la vez todo *Che vuoi?* queda aplastado, como si la parte superior del grafo de Lacan no se desplegara. Es como si funcionara en la parte inferior del grafo, pero en lugar de A tendríamos una suerte de A tachado, de tal manera que aquí no se hace el nudo de almohadillado y al otro lado, en lugar de tener el efecto de sentido, tendríamos un $S(A)$ que sería la letra como última *Bedeutung*.



El «desabonado del inconsciente» es un esfuerzo para dar cuenta de Joyce y de su tentativa de escribir en lo real algo de lo simbólico. Lo simbólico queda muy real, fuera de lo imaginario.

¿En qué sentido esta obra es una mentira? Como dice Lacan, es una mentira en tanto que escabel. Como obra de arte, no se sabe si es la más mentirosa o la menos mentirosa de todas. Si elegimos decir que eso es el síntoma, es el de Joyce, y no sé si esta obra produce angustia. No lo creo: produce interés o indiferencia, pero no angustia.

¿Y por qué «desabonado del inconsciente»? Para cada uno de los seres humanos, está la lengua. Sobre ella, el inconsciente es como una estructura superpuesta, «una elucubración del saber». Tiene un carácter de semblante. El inconsciente consiste en distinguir S_1 - S_2 , los efectos de significación y el a en relación con eso. Es una superestructura sobre la lengua, como también la gramática lo es. Se puede trabajar la lengua en la perspectiva purista, para que sea la lengua correcta que se debe hablar. Ahí el discurso del amo se hace muy patente, como ocurre en Francia, donde se toma la lengua como un aparato de Estado para obtener el objeto lingüístico normalizado. Los ingleses lo hacen de otra manera: admiten variaciones en la pronunciación, la de la clase baja, la de la aristocracia, como un abanico. La elucubración de saber de Joyce es distinta de la elucubración de saber como inconsciente. Lo joyceano consiste en multiplicar las lenguas de referencia, y

obtiene un goce en cortocircuito, sin pasar por las mediaciones de lo imaginario, de la articulación del S_1 que se conecta a un S_2 , que le devuelve el sentido, en un intercambio como de jardín de infancia, donde uno le dice al otro: «Tú me das la mano y yo te doy el sentido». Joyce hace explotar todo eso: es el *ingosciente joyceano*, algo distinto del inconsciente.

Lacan retoma la pregunta de otra persona y dice que, para hacer una cosa sin «sentido», lo que incita a Joyce no es el deseo, sino el goce. La cuestión no es *Che vuoi?*, sino que hay que suponer que eso le ha hecho gozar. No es la dimensión de la pregunta del deseo, sino que se satisface en algún lugar con eso. Es el *Neue Art* de la *Libidobefriedigung*, la nueva modalidad de satisfacción de la libido. Entonces, ¿por qué lo ha publicado? Hay grandes escritores que no publicaron su obra. El Duque de Saint Simon, por ejemplo, que se encerró en su casa y escribió miles y miles de páginas y nunca las publicó, se quedaron en su castillo. Se publicaron un siglo después y pasan por ser la prosa más extraordinaria de toda la literatura francesa. No es un purista, pero tiene una fuerza, un gusto de la lengua sin par. Se trataba de un goce propio, la posteridad no existía para él. En Joyce, el goce se hace tan patente en el escribir mismo, que quién hubiera podido pensar que lo hacía por el honor, el dinero, las mujeres, para los demás. La sublimación es un concepto que no conviene a lo que ha hecho.

Hay una resonancia en su apetito de fama eterna universal que parece exceder los límites de la sublimación. La sublimación supone producir un objeto ofrecido al goce de los demás, supone un deseo de atrapar el inconsciente de los demás. A Joyce lo que le interesa es atrapar a los especialistas. *Finnegans Wake* no es para el público en general. Parece sublimación: la posteridad, el público, pero hay algo retorcido. Al referirse a la posteridad, muestra una ironía brutal, Lacan toma en serio esta referencia y en la biografía de Ellmann aparece claramente recogida. Aparece irónicamente lo que en realidad era su deseo, aunque haya en ello algo de semblante. Lo hace para la elite, para los *especialistas*. Se puede decir: *especialista*.

Hay una sublimación retorcida. Es más bien libido sintomatizada, en lugar de sublimada. Esta escritura es estrictamente para uso personal. En cierto modo Joyce no sublima, y por eso tiene un parentesco con el síntoma. Si, como dice Freud respecto a la sublimación, el artista hace con su obra una copia fiel de sus representaciones fantasmáticas para

ofrecérsela a los demás, aquí hay algo distinto, que le confiere un parentesco con el síntoma.

No es únicamente la producción de un síntoma: da la llave de su ser, es su ser lo que da como un nombre propio. El verdadero Nombre-del-Padre ha sido su nombre de escritor, ha sido su producción la que le ha permitido reubicarse en el significado que le faltaba, es el punto de almohadillado. Ha tenido que pasar por ese dispositivo, que le ha permitido librarse de los ecos amenazantes del significante poniéndolos en el papel. Paul Valéry ponía a diario sus pensamientos en el papel, tenía que levantarse temprano y ponerse a escribir; si no, no podía vivir el día. Debía estrujarse el cerebro. Valéry está del lado obsesivo. Joyce está constreñido a poner negro sobre blanco la relación del sonido y del sentido, ya que no estaba totalmente protegido de los ecos por el Nombre-del-Padre, y tampoco pudo proteger a su propia hija, que era esquizofrénica. La escritura funcionó como un biombo para protegerse de los ecos infinitos de la lengua. Su ser era su síntoma.

Seguramente en analista también tiene biombos, pero los biombos deberían ser la experiencia analítica misma. Si se introduce la función de lo que permite desabonarse del inconsciente, es la experiencia analítica misma.

HIJOS DE SÍNTOMAS

Desde hace un siglo, hay una enorme literatura lógica sobre el nombre propio. La vía maestra de la filosofía de la lógica sobre el tema comenzó antes de Russell —el último que hizo un corte importante fue Kripke—, y ahora estamos en el pos-kripkeanismo. Es una literatura tan importante como la que existe sobre Joyce.

La obra de Joyce es como un objeto, una piedra, en la cual se concentra el goce de Joyce. En este sentido es un *a* minúscula, y permite nombrar al sujeto de la manera como designamos al «hombre de los lobos» o al «hombre de las ratas». Joyce es el *Hombre de Finnegans Wake*. Se transforma a sí mismo en *Bedeutung*.

¿Con qué tiene transferencia Joyce? Si hay algo que le representa, es su obra. Lo representa para el saber universitario, para la *Summa* del saber. Pero hay algo más en Joyce, que es la exaltación del nombre propio. El nombre propio no se traduce porque no tiene *Sinn*. Una traduc-

ción se hace a partir del *Sinn*: sólo cuando se vuelve un nombre común, como la *poubelle*, se puede traducir, pero el nombre del señor Poubelle no se traduce. En un texto en japonés, se pondrían los sonidos «Pubel» para poder decir *Poubelle*.

El propio Lacan lo dice: sin Jacques Aubert no hubiera podido descifrar *Who ails tongue coddeau aspece of dumbillsilly* y percibir *Où est ton cadeau, espèce d'imbécile* [dónde está tu regalo, especie de imbécil]. El regalo de imbécil, ese que perturba a la especie humana, es la relación con la lengua. La lengua desorganiza el goce del cuerpo; desorganizándolo, necesita borrarlo, reducirlo; reduciéndolo y anudándolo, se hace un suplemento. Hay algo de un movimiento que se retroalimenta. Hace necesario el Nombre-del-Padre para corregir lo peor de la relación con la lengua, atemperar el goce, vincular el significado y el significante. El Nombre-del-Padre es el *Phármakon*, a un tiempo la enfermedad y la cura. El Nombre-del-Padre es un dispositivo de reducción del goce y de adecuación y vinculación del significante y del significado. Todo lo que sirve para eso es bueno. Lacan insiste en el seminario sobre la deficiencia del padre. Hay que decirlo: lo que llamó «forclusión» es una elucubración sobre la carencia del padre. Hay suplencias, y la obra es una suplencia. El Nombre-del-Padre es una aparato que permite recuperar el principio de placer, reducir las tensiones, llevarse más o menos correctamente con el goce. Dicho de otra manera, es lo que permite atemperar, moderar la relación con la lengua. Para el animal humano, tener una relación con la lengua es para volverse loco. En Joyce se ve cómo esa escritura le ha permitido estabilizarse. Es su Nombre-del-Padre. Como sujeto, es hijo de su síntoma. Todos somos hijos de síntomas. Si hay derechos humanos, si existe la comunidad humana, es porque somos todos hijos de síntomas.

CONCLUSIÓN

La alternancia *se escribe/se borra*, S_1/S_2 , es una escritura mucho más clara que la operación de Joyce, que es algo retorcida, distinta del binarismo que da su movimiento al sujeto en la cadena significativa. Cuando hacemos una lista, vamos al infinito: es lo «joyceano».

Lo que me parece más seguro de la cuestión clínica es la pregunta: ¿por qué no ser poeta en lugar de memorión?

Lo que nos hace ver Joyce es que el trauma es la incidencia de la lengua sobre el ser hablante. Todo lo que Freud dice sobre la fijación pasa por la lengua. Joyce nos hace ver de manera pura la esencia del trauma, que es el trauma de la lengua. Explota ese trauma, lo «sintraumatiza», como dice Lacan. Esa es la esencia de todo síntoma. Suelen esconderse bajo fantasmas, pero en Joyce tenemos la esencia de lo que es un síntoma. Ese es el núcleo de la clínica.