

SINTOMAS

La función del escrito en el joven Joyce

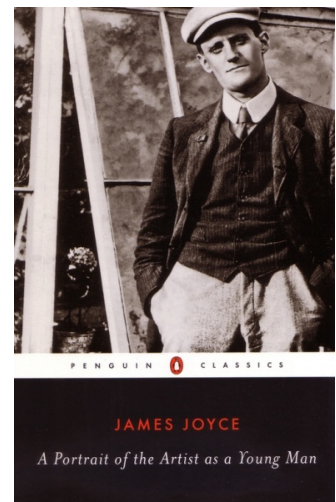
Cuando Jacques Lacan, en los años '70, se refiere al síntoma como un acontecimiento del cuerpo, es decir como una respuesta-solución del sujeto a la satisfacción pulsional, apela a la producción del escritor irlandés James Joyce. En su conferencia de 1975, a propósito del *V Simposio internacional James Joyce* realizado en París, dice lo siguiente: “Dejemos el síntoma en lo que es: un acontecimiento de cuerpo, ligado a lo que: se lo tiene, se lo tiene del aire, se lo aira, del se lo tiene. En ocasiones eso se canta, y Joyce no se priva de ello” (Lacan, 1912: 595). Lacan joyciano desde los diecisiete años, gracias a la coincidencia de una educación jesuita y las visitas a la librería *La maison des Amis des Livres* de Adrienne Monnier, encuentra en el tratamiento novedoso de la lengua inglesa el encastrado necesario para su giro teórico de los años '70, signado por los aportes de la lógica formal y la revisión de la lingüística estructural en términos de su “lingüistería” (Lacan, 1981:27). La obra de Joyce es el testimonio de la nueva versión del síntoma como *sinthome*, es decir, un acontecimiento del cuerpo que viene de lo real, del “signo de lo que no funciona en lo real” o del “efecto de lo simbólico en lo real”, según los enunciados presentes en “La tercera”.

Unos años antes de la conferencia sobre Joyce, en la clase III del Seminario *Aún* titulada “La función de lo escrito”, Lacan menciona al escritor como ejemplo de lo que intenta desarrollar allí, la distinción entre “lo escrito” y el significante. Cuando dice que la letra es “efecto de discurso”, sugiere la lectura Joyce en los siguientes términos: “allí verán cómo el lenguaje se perfecciona cuando sabe jugar con la escritura” (Lacan, 1981:48). Así como sus *Escritos* o “las jaculaciones místicas” de San Juan de la Cruz “no se leen fácilmente”, la literatura de Joyce se opone a una lectura incauta. Para Lacan, Joyce muestra ejemplarmente cómo “el significante viene a rellenar como picadillo al significado”, es decir, cómo las palabras en tanto significantes se deslizan metonímicamente horadando el significado posible. La obra más emblemática al respecto es el *Finnegans Wake*, testimonio “del goce opaco por excluir el sentido” (Lacan, 2012: 596), aunque sus trabajos anteriores (*Retrato*, *Dublineses*, *Ulysses*) ya demuestran el “artificio” joyciano con *lalengua*. Lo que Lacan demuestra con Joyce es cómo el significado aparece como enigmático, al modo de lo que sucede con el lapsus que “puede leerse de una infinidad de maneras distintas”. Por ello, la *función de lo escrito* (Acuña, 2016) no es literatura, sino una operación con *lalengua* que también es posible al final de un análisis. Dice Lacan sobre la función de lo escrito: “En el discurso analítico ustedes suponen que el sujeto del inconsciente sabe leer. No sólo

Fátima Alemán

Miembro de la APLP y docente del Seminario (SIA) del Instituto PRAGMA, miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis, Profesora Adjunta de Psicoterapia I de la Facultad de Psicología (UNLP).

» E-mail al autor



suponen que sabe leer, suponen también que puede aprender a leer” (Lacan, 1981: 49). El final de un análisis sería entonces aprender a leer el inconsciente para encontrar un arreglo (invención) singular con lo incurable del síntoma.

Lo escrito para Lacan es el efecto de la barra que separa el significante del significado (S/s), la barra que implica lo arbitrario (Saussure) y al mismo tiempo la negación (freudiana), la negación presente en la fórmula “no hay relación sexual”. De allí que el discurso analítico “se sustenta en lo escrito, dado que la relación sexual no puede escribirse”. Sin embargo, la referencia que toma Lacan para referirse al síntoma como acontecimiento del cuerpo se encuentra en una de las primeras obras de Joyce, *Retrato del artista adolescente* (1916), citada ampliamente en la clase X del *Seminario 23*, “La escritura del ego” (11/5/76). Sobre esta novela, precedida por otra inconclusa que será publicada póstumamente, *Stephen héroe* (1944), Lacan hace mención en clases anteriores.

En la clase I, Lacan se detiene en el “the” (*A portrait of the Artist as a Young man*) como “el” artista. Leemos: “si dijo *the*, es porque precisamente piensa que él es el único artista, que en esto es singular” (Lacan, 2006:17). Según el mejor biógrafo de Joyce, Richard Ellmann, el escritor descubre a sus 22 años, que podría convertirse en artista escribiendo sobre el proceso de convertirse en artista.

En la clase IV, Lacan realiza un contrapunto entre el *Retrato* y el *Ulysses*. Esta última, la segunda novela de Joyce publicada en 1922, comienza donde termina el *Retrato*: Stephen (protagonista del *Retrato*) es un profesor del *Trinity College*, “el Joyce que Joyce imagina. Pero como no es tonto, no lo adora, está muy lejos de hacerlo. Basta que hable de Stephen para reír burlescamente” (Lacan, 2006:65). Para Lacan, esta distancia que Joyce mantiene con su personaje no es la misma que la que figura en el *Retrato*, donde Stephen resulta ser el Joyce adolescente que narra sus “recuerdos infantiles”. El *Retrato* es para Lacan un escrito autobiográfico; el *Ulysses*, en cambio, una novela experimental. Por ello, afirma que “Stephen es Joyce, en la medida que descifra su propio enigma”, aquel que aparece al final del relato con la creencia en “la conciencia increada de mi raza” y la apelación al padre que lo auxilia. Esta versión del padre es completamente contraria a la que aparece en el *Ulysses*, donde la carencia y lo indigno son las marcas que lo definen. Joyce es para Lacan, por un lado, el “artista” que crea un Padre; por otro, el “artífice” de una obra nueva y original.

En la clase V, Lacan, haciendo referencia a Jacques Aubert y a Richard Ellmann, recuerda un fragmento del *Retrato*, la conversación que mantienen Stephen y su compañero Cranly sobre la pérdida de la fe católica. Allí Lacan califica al joven Joyce como el “redentor”, el sustituto de Jesucristo, en clara alusión a la educación católica recibida durante su niñez y adolescencia: dos escuelas jesuitas citadas en el *Retrato* (Clogowes y Belvedere College), el intervalo en una escuela lasallista (decadencia económica del padre, no mencionada en el *Retrato*) y su graduación con honores en lenguas europeas modernas en la *University College* de Dublín. De hecho, el nombre elegido para el protagonista del *Retrato*, Stephen Dedalus, combina el nombre de San Esteban (en alusión al mártir cristiano apedreado por los judíos, relatado en el Viejo Testamento de la Biblia) y Dédalo, el gran artífice pagano de la mitología griega (escultor e inventor, prototipo del artista multifacético).

En el *Seminario 23*, Lacan retoma “la función de lo escrito” definida en el *Seminario 20*, afirmando en la clase X que “la escritura viene de otra parte que del significante”. Se refiere a la escritura del rasgo unario, del S1 como marca, el trazo que conmemora un goce perdido, tal como fuera trabajado en el *Seminario 17* sobre los cuatro discursos.

La hipótesis de Lacan en el *Seminario 23* es enunciada sin rodeos: la escritura de Joyce es esencial a su ego (Lacan, 2006:145). La prueba se encuentra en el *Retrato de un artista adolescente*. Al modo de un escrito autobiográfico, Lacan supone un acontecimiento traumático, “algo ocurrió a Joyce”, que da cuenta de la construcción de un ego por fuera de la norma, una “soldadura mal hecha del ego”. El episodio de la golphiza en Cork, relatado en el capítulo II de la novela, es resumido por Lacan del

siguiente modo: “A propósito de Tennyson, de Byron, dos cosas que se refieren a los poetas, se encontró con compañeros dispuestos a atarlo a una alambrada de púas, y darle a él, James Joyce, una paliza. El compañero que dirigía toda la aventura era un tal Heron, término que no es indiferente puesto que es el eron [garza]. Este Heron le pegó pues durante cierto tiempo ayudado por algunos compañeros. Después de la aventura, Joyce se pregunta por lo que hizo que, pasada la cosa, el no estuviera resentido. Se expresa entonces de una manera muy pertinente, como puede esperarse de él, quiero decir que metaforiza la relación con su cuerpo. El constata que todo el asunto se suelta como una cáscara, dice.” (Lacan, 2006:146).

La pregunta que uno puede hacerse sobre el modo en que Lacan presenta la prueba que demuestra su hipótesis, es por qué tomar el *Retrato* como una novela autobiográfica, siendo que el propio Joyce nunca se expresó en ese sentido. Por ello es interesante retomar las preguntas que el propio Lacan y J.-A. Miller introducen en la discusión posterior a la intervención de Jacques Aubert titulada “Galería para un retrato”, publicado en el libro de Navarin *Joyce avec Lacan*: “¿por qué identificar a Stephen con el joven Joyce?”, “¿en qué medida adhiere Joyce al personaje de Stephen?”. En principio, el episodio de la paliza le sirve a Lacan para demostrar su teoría de la escritura del ego como un modo de tener un cuerpo, un cuerpo afectado (afectos) por el dolor/no dolor y por la marca del “asco”. El cuerpo golpeado aparece como algo ajeno, que se desprende como una cáscara, y en ese sentido da cuenta para Lacan de un desarreglo imaginario que requiere de un ego corrector como “artificio de la escritura, que restituye el nudo borromeo”.

En el *Retrato*, el episodio de la paliza, mencionado en dos oportunidades, se describe en términos de una verdadera “tortura” que no despierta en Stephen ninguna furia: “incluso aquella noche mientras iba a tropezones por la calle Jones’s había sentido que algún poder iba quitándole esa furia tejida de repente con tanta facilidad como se quita a una fruta su suave piel madura”. (Joyce, 1912:104) Sin embargo, algo que Lacan menciona solo al pasar como “rebelión” pero que no merece demasiada importancia en la clase del Seminario, es la orden que acompaña al golpe pronunciada por Heron: “Admite que Byron no era nada bueno. ¡Admítelo!”. Después del “No” y del golpe del bastón en su pantorrilla, Stephen escucha la “palabra familiar de admonición” y comienza a recitar el *Confiteor* (“Confieso” en latín, rezo preparatorio de la confesión). De este modo, en la novela no hay sólo un cuerpo desafectado y ajeno como testimonio de la golpiza, sino una respuesta religiosa y al mismo tiempo provocativa de parte de Stephen que causa la risa de sus compañeros. Según consta en la biografía escrita por Ellmann, el episodio de la golpiza que se desata por un debate entre los poetas del momento (Tennyson como representante de lo moderno, Byron como el poeta clásico) muestra la distancia que Joyce mantiene con Stephen. Según relata su hermano Stanislaus, ese episodio ocurrió a los 14 años de Joyce, quien vuelve a su casa llorando, buscando el consuelo de su madre. (Ellmann, 1982:40) Pero más allá del acontecimiento efectivo de la paliza y su uso en la novela por parte de Joyce, la presencia de un cuerpo que goza en la confesión, es el testimonio, según Jacques Aubert, de la función del artista para el joven Joyce: “la figura del confesor, que escucha pero también responde” es el modelo del poeta que gracias al juego con la lengua puede crear una nueva raza de lectores (Lacan, 2006:177).

Será por ello que, en la discusión mencionada luego de la exposición de Aubert, Lacan sugiere que el *ego* de Joyce (palabra inglesa que traduce el *Ich* alemán) no es un ego débil sino fuerte, “sobre todo si se tiene en cuenta que está enteramente fabricado”. Esta rectificación de lo expuesto en el *Seminario*, transforma la hipótesis de la escritura de Joyce como corrección del ego en la pregunta siguiente: “¿cuál es la función del ego en la formación católica?, ¿acaso la formación católica no acentúa ese carácter en cierto modo separable del ego?”. El ego de Joyce no solo se sostiene de una “escritura que metaforiza la relación con el cuerpo” sino de un discurso amo, el de la religión católica, que en su modo de transmisión mediante rituales (confesión) y prácticas (oraciones) anula cualquier otra creencia, como la creencia en el inconsciente, y hace de los “católicos verdaderos” sujetos inanalizables. Sin embargo, Lacan no toma a Joyce como el héroe de un nuevo catolicismo, sino como el artista que hace de la función de lo escrito la muestra de un cuerpo que goza en lo que resuena sinsentido de *lalengua*.

Texto presentado en las XXII Jornadas anuales Pragma-APLP “Escrituras del cuerpo. Psicoanálisis y Biopolítica”. Diciembre 2016.

Bibliografía:

- Lacan, J.: *El Seminario. Libro 20*, Buenos Aires, Paidós, 1995.
 - Lacan J.: *El Seminario. Libro 23*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
 - Lacan, J.: “Joyce el síntoma”, *Otros escritos*, Buenos Aires, Paidós, 2012.
 - Joyce, J.: *Retrato del artista adolescente*, España, Losada, 2012.
 - Ellmann, R.: *James Joyce*, Barcelona, Anagrama, 1991.
 - Lacan, J., Aubert, J., Godin, J., Millot, C.: *Joyce avec Lacan*. París, Navarin, 1987. Recuperado de http://ttemupt.t.t.f.unblog.fr/files/2012/09/Jacques_Aubert_Jacques_Lacan_Joyce_avec_LacanBookFi.org_.pdf
 - Lacan, Miller, Aubert, Sollers (1976) “Intervenciones durante las conferencias del Campo Freudiano”. Publicado en *Analytica* 4, Suplemento al n° 9 de *Ornicar?*. Traducción: Psicoanálisis inédito. Recuperado de <http://www.psicoinalisisinedito.com/2014/07/jacques-lacan-jacques-alain-miller.html>
 - Acuña, E.: Seminario “Psicoanálisis, *sinthoma* de la cultura”, 2016. Recuperado de <https://enriqueseminario2016.wordpress.com/>
-