

La sonoridad de lo escrito. Letra y música en la construcción del cuerpo

Leonardo Leibson

"Escribir no es una manera de ser natural de la lengua natural. Es un lenguaje que se ha vuelto ajeno al diálogo. Es un lenguaje extraño. Es el lenguaje convertido en lenguaje-de-ser."

Pascal Quignard

La psicosis nos enseña acerca de las modalidades en que el cuerpo puede construirse, perderse y volverse a conquistar. Lacan ha trabajado a partir de este rasgo clínico en muy diversos momentos de su enseñanza. Tomaremos algunos de esos desarrollos a la luz de ciertas preguntas:

1. ¿Qué vincula al cuerpo con la práctica de la escritura?

No está claro, pero, a partir de una serie de experiencias de nuestra práctica, extraemos dos elementos que llaman la atención:

a) la cantidad de psicóticos/locos (por ende, con severos problemas con el mantenimiento de un cuerpo propio, a partir de lo que se impone de un goce de la palabra) que escriben.

b) la cantidad de psicóticos/locos que, con escritura o sin ella, apelan a la introducción de otra lengua. "Apelan" es un modo de decir: una otra lengua se vuelve necesaria por alguna razón que puede parecer puramente casual o instrumental. Lo interesante son los efectos que de allí se derivan, generalmente estabilizadores (aunque no siempre).



2. ¿Es que la literatura tiene efectos curativos o estabilizantes por sí misma? ¿O es que ciertas formas de tratamiento de la lengua por el escrito hacen posible que un cuerpo tenga lugar?

Dos referencias:

a) Deleuze y el "procedimiento lingüístico": En *Crítica y clínica* (DELEUZE, 1997, 21) dice: "La psicosis es inseparable de un procedimiento lingüístico variable. El procedimiento constituye el propio proceso de la psicosis". Podríamos pensar este procedimiento como un modo de tratamiento del lenguaje por el lenguaje. El lenguaje en tanto "parásito *lenguajero*", cuando sonido y sentido (estrépito y furia) afligen singularmente. Lenguaje, también, en tanto letra que erosiona.

"En los tres casos [Wolfson, Roussel, Brisset], se extrae de la lengua materna una especie de lengua extranjera, a condición de que los sonidos o los fonemas se mantengan siempre parecidos." (Ib.)

b) J. Lacan, en *...o peor*, a propósito del transexual que quiere operarse del falo por no ver su error, que es ese, dice: "el significante es el goce y el falo no es más que su significado (...) la liberación de las Preciosas (...) siguen siendo para mí un modelo. Ellas no corren el riesgo de tomar el falo por un significante. (...) *Signi-(phi)-ca pués!* Solo al romper el significante en su

letra acabamos con él en última instancia"

Anotamos otra pregunta aquí: ¿por qué y para qué habría que acabar con el significante? ¿Tal vez para darle un tratamiento al goce que de allí se impone? Pero también está la cuestión de lo que la escritura altera de la sonoridad de la lengua (y también de las que produce o provoca).

También Lacan dirá, más adelante, que la función fálica (*Phi*) es la función de fonación ("*phonación*"). Volveremos sobre esto.

3.1 A propósito de estas cuestiones clínicas, podemos aproximarnos a algunos casos, aprovecharnos de sus singularidades (en plural). Por ejemplo: ¿Estaba loco Joyce? C. Soler nos enseña que no, o al menos que no está del todo claro esto. Pero si lo estuviera, ¿de qué manera? ¿Podría cotejarse su "caso" con los de Schreber, Artaud, Pizarnik y tantos y tantos locos que escriben de tantas formas?

No está nada claro que Joyce (ni siquiera el "caso Joyce" que Lacan construye alrededor de 1976) fuera un psicótico. Sí que hay algo de la locura rondándolo (tanto en la relación con su hija telépata/esquizofrénica, como en la relación con su cuerpo).

Digamos que la psicosis implica tanto la imposición de una palabra que goza y afecta al cuerpo (con la resultante de que el sujeto se siente desposeído de ambos), así como de las "tentativas de curación" (Freud) que a eso suceden. Como claramente indica Lacan, "el delirio también es fenómeno elemental" (LACAN, 1955-56); o sea, la psicosis implica la pérdida de realidad pero también, y sobre todo, "el resorte de lo que a ella se sustituye" (LACAN, 1958, 524).

En Joyce (en el de Lacan) encontramos dos razones por las que no enloquece:

a) La conformación del Ego (hacerse un nombre, hacerse artista, ocupar a los eruditos, etc.)

b) Cierta tratamiento del lenguaje, su destripamiento: Lacan dice que Joyce, trabajando el lenguaje de este modo, lo destripa, lo desarticula, lo quiebra (LACAN 1975-76, 94) y termina por disolver el lenguaje mismo, por descomponerlo, hasta que ya no hay más identidad fonatoria (y produciendo de ese modo una lectura en la que lo que suene, o cómo suene, es fundamental para ese destripamiento y a la vez neo producción) [2]

Esto último en palabras de Lacan:

"No puede decirse que a Joyce no se le impusiera algo con respecto a la palabra. Resulta difícil no ver el esfuerzo que hace desde sus primeros ensayos críticos, inmediatamente después en *Retrato del artista*, más tarde en *Ulysses*, para terminar en *Finnegans Wake*, en el progreso de alguna manera continuo que constituyó su arte, que cada vez se le impone más cierta relación con la palabra –a saber, destrozar, descomponer esa palabra que va a ser escrita -, hasta tal punto que termina disolviendo el lenguaje mismo (...). Él termina imponiendo al lenguaje mismo una especie de quiebre, de descomposición, que hace que ya no haya identidad fonatoria. Sin duda hay en ello una reflexión sobre la escritura. Por medio de la escritura la palabra se descompone imponiéndose como tal, a saber, en una deformación de la que resulta ambiguo saber si se trata de librarse del parásito palabrero (...) o, por el contrario, de dejarse invadir por las propiedades de orden esencialmente fonémico de la palabra, por la polifonía de la palabra" (LACAN 1975-76, 94).

Se articulan aquí la escritura, la operación de descomposición de la palabra y lo que de esa operación se desprende: el parásito lenguajero que entra en cierto juego con el sujeto. O sea, un sujeto parasitado por el lenguaje, dando cuenta de eso y a la vez des-haciéndose en eso. Dejarse tomar es una manera de liberarse.

3.2 Además de Joyce, hay otros casos, que hacen serie aunque no sea del todo clara la razón de esa serie (anotemos que hacen serie en tanto no hacen clase ni especie, ni siquiera un grupo). Entre los muchos casos (algunos de los cuales mencionaremos más adelante) elegimos en esta ocasión un aspecto del trabajo con la escritura que pone en juego el pasaje de lenguas.

Tomaremos especialmente a Antonin Artaud, en especial en su "polémica" con Lewis Carroll. Antonin Artaud quien, fogoneado por la transferencia del Dr. Ferdière –su psiquiatra-, se lanza contra Lewis Carroll[3] a la vez que lo traduce. Artaud traduce a Carroll, al tiempo que lo denuesta e insulta. Y lo hace (ambas cosas, se podría decir) siguiendo una "técnica" muy particular porque se ocupa y trabaja más a través del sonido que del sentido. Como en sus glosolalias que le permitieron sostener algo de un cuerpo un poco más propio.

Veamos las declaraciones de Artaud en su carta de Rodez:

"No he hecho una traducción del Jabberwocky. He intentado traducir un fragmento, pero me aburría. Nunca me ha gustado este poema, que siempre me ha parecido de un infantilismo afectado... *No me gustan los poemas o los lenguajes de superficie*, que respiran ocios felices y triunfos del intelecto, apoyándose éste sobre el ano pero sin echarle alma o corazón. El ano es terror siempre, y no admito que se pierda un excremento sin que uno se desgarre por perder también su alma, y no hay alma en el Jabberwocky... Puede uno inventarse su lenguaje y hacer que hable la lengua pura con un sentido no gramatical, pero es preciso que este sentido sea válido en sí mismo, es decir, que surja de la angustia... Jabberwocky es la obra de un aprovechado que ha querido saciarse intelectualmente, harto de una comida bien servida, saciarse del dolor ajeno... Cuando se hurga la caca del ser y de su lenguaje, es preciso que el poema huelga mal, y Jabberwocky es un poema al que su autor se ha guardado bien de mantener en el ser uterino del sufrimiento donde todo gran poeta se ha templado y que, al parir, huele mal. En el Jabberwocky, hay pasajes de fecalidad, pero es la fecalidad de un *snob* inglés que roza lo obsceno como rizándolo con tenacillas al rojo... Es la obra de un hombre que comía bien, y esto huele en su escrito...»[4]

Es digno de leerse el trabajo que hace Artaud con el poema de Carroll. Ha sido publicado en "*L'Arve et l'Aume, tentative anti-gramaticale contre Lewis Carroll*" (ARTAUD, 1947).

Ahí donde Lewis Carroll/Charles Dodgson juega con las palabras, no sin producir una revolución en la lengua inglesa, queriéndolo o no, sabiéndolo o no, al punto que Joyce lo ubica entre sus precursores (y muchos otros a partir de allí deberían hacer lo propio), produciendo este poema inigualable, cuya primera estrofa dice así:

JABBERWOCKY (Lewis Carroll)
'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

(Calentoreaba, y las viscotivas tovas
 Vuelteaban y tregujereaban el terecho.
 Ardientes estaban las borogovas
 Y los deros trugones bramastoilaban)

Allí, Antonin Artaud, trabajando en su habitación de asilo de locos, realiza este trabajo al que difícilmente podamos circunscribirlo con el término "traducción", aunque tampoco le cabe del todo decir que se trata de una versión. Podríamos decir que es un texto inspirado por otro...siempre y cuando dejemos en suspenso, a pedido del propio Artaud, afirmar tajantemente cuál es uno y cuál es el otro:

Il était Roparant, et le vliqueux tarands
Allaient en gilroyant et en brimbulkdriquant
Jusque-là où la roughe est à rouarghe a rangmbde et rangmbde a rouarghambde:
Tous les falomitards étaient les chats-huants
Et les Ghoré Uk' hatís dans le GRABÜG-EÛMENT.

G. Deleuze[5] comenta:

"...se trata de hacer de la palabra un consolidado de consonantes, un indescomponible de consonantes, con signos blandos.

En este lenguaje siempre pueden encontrarse equivalentes de palabras-valija. Para "roughe y rouarghe, el mismo Artaud indica *ruée* (ríada), *roue* (rueda), *route*, (ruta), *règle* (regla), *route a règle* (ruta por regular) (a lo que hay que añadir la Rouergue, comarca de Rodez, donde se encontraba Artaud). Igualmente cuando dice *Uk' hatis*, con apóstrofo interior, indica *ukase* (ucase) *hâte* (prisa) y *abruti* (embrutecido) y añade "tumbo nocturno bajo Hécate que quiere decir los puercos de la luna arrojados fuera del recto camino".

Ahora bien, en el mismo momento en que la palabra se presenta como una palabra-valija, su estructura y el comentario añadido nos convencen de algo completamente distinto: los "Ghoré Uk'hatis" de Artaud no son equivalentes de los cerdos perdidos, de los "mome raths" de Carroll o los "verchons fourgus" de Parisot. No rivalizan en el mismo plano. En lugar de asegurar una ramificación de series según el sentido, operan al contrario una cadena de asociaciones entre elementos tópicos y consonánticos, en una región de infrasentido, según un principio fluido y ardiente que absorbe, resorbe efectivamente el sentido conforme se va produciendo: *Uk'hatis* (o los puercos perdidos de la luna), es *K'H* (*cachot [tumbo, bache]*), *'KT* (nocturno), *H'KT* (*Hécate*). (DELEUZE, 1969, op.cit. 106).

Se produce un equívoco por la traducción. Se genera una traducción apoyada en el equívoco (que no deja de tener cierta (mala) intención, pero también parece producirse algo que va más allá de cualquier intención).

El equívoco se ha vuelto aquí potencia de sí mismo, porque está hecho a partir de un poema que hace de las palabra-valija formas elaboradas del paso de sentido (producción del sinsentido que es causa de sentido). Esas palabras-valija son una muestra de lo que entendemos por equívoco como técnica, recurso retórico, recurso del decir: condensación, homofonía, absurdo, tensión del sentido, etc. Técnicas que "aseguran una ramificación de series según el sentido" (DELEUZE, 1969, 106).

En lugar de eso, Artaud propone "un consolidado de consonantes, un indescomponible de consonantes, con signos blandos" que "operan al contrario [de la producción de Lewis Carroll] una cadena de asociaciones entre elementos tónicos y consonánticos, en una región de infrasentido" (ib.).

Dice Deleuze (pág. 108, nota): "en Carroll, la invención es esencialmente de vocabulario y no sintáctica o gramatical (...) las palabras valija pueden abrir una infinidad de interpretaciones posibles ramificando las series". (DELEUZE, 1969, 108).

O más bien, digamos, poniendo en suspenso indefinido al sentido unívoco y unidireccional, volviéndolo indefinible, indecible. Recordemos que la locura/psicosis nos proporciona ejemplos de sujetos que quedan aprisionados en la vacilación subjetiva, lo cual se resuelve (o tiende a resolverse) por la vía de la alucinación: de algo que se escucha, que el sujeto escucha que le está dirigido, y lo detiene en esa oscilación propiamente enloquecedora. Pero al precio de quedar aprisionado en esta nueva significación. De ahí podría salir si el equívoco se pusiera en función. Y a veces lo hace.

Carroll y Artaud van en sentidos opuestos. Por eso Artaud reivindica lo anti-gramatical. Lo interesante es que no solo no retrocede ante el equívoco sino que se aprovecha de él, redoblando la apuesta de alguna manera.

Según Deleuze, esto es "porque ya no tiene problemas de sentido propiamente dichos". Sin embargo, Artaud no inventa vocabulario, al menos no inicialmente; más bien lo destruye, lo agujerea, lo vacía y así lo potencia para, finalmente, también inventarlo. Realza cada átomo significativo que logra desprender mediante ese bombardeo sonoro al que somete al sentido (y al sinsentido).

Se juega allí otra dimensión (*dit-mansion*) del decir, del escribir y del cuerpo. Un cuerpo que se busca inestable y sin órganos para no quedar poseído por las garras que lo desgarran interminablemente. Artaud responde literalmente a la consigna del poema carrolliano: "¡Cuidate del Jabberwock, hijo mío! ¡de sus dientes que trituran/y de las zarpas que desgarran!". Una advertencia que tal vez no le haya sonado nada ajena a este hombre que se desvivía, literalmente, entre un cuerpo sin órganos y un cuerpo destruido.

3.3 Pero Artaud no es el único (y a la vez es único) en apelar a estos procedimientos en su intento de encontrar el resorte que lo ate a un cuerpo. Reunimos en esta clase abierta a los siguientes:

-Brisset (siguiendo el brillante trabajo de M. Foucault, "Siete proposiciones para el séptimo ángel" (FOUCAULT 1986, 35-40).

-Leopoldo María Panero (y sus poemas (la mayoría escritos en y desde los hospicios) y su extraña teoría de la traducción; es otro que se dedica a traducir a Carroll y lo hace a su antojo... de una manera rigurosa y fundamentada)-

-Schreber (y su lengua fundamental).

-Alejandra Pizarnik (y sus maravillosos juegos donde se combinan las lenguas y un humor asfixiante, reiterativo, literal).

-Louis Wolfsohn (y su transposición de la voz materna a una lengua que no lo hiera). Remitimos a los textos que le dedicara Albert Fontaine.

-Raymond Roussel (y su libro de cómo escribió algunos de sus libros, sumado a lo que Pierre Janet dijera de él)

-Todos los locos que escriben o traducen o "algo así", anónimos, inéditos, desconocidos, pero no por eso menos atravesados por estos juegos –a veces mortíferos- del entrelenguas, una larga serie de anónimos e inéditos escribientes/escritores que hacen también de la escritura una herramienta para sostenerse a partir de y a pesar de lo que de palabra y de goce se les impone desde otro lugar. Todos ellos –con suertes diversas- artesanos del jugar y hacer saber con otras lenguas, con lenguas poéticas, con la pintura, con los relatos, con la cibernética, etc. etc.[6]

En algunos casos más que en otros- aunque algo de eso se encuentra en todos y de ellos hace serie- se registra el proceso de desgaste/destripamiento/agujereamiento de *lalangue* (que siempre es, en este contexto, "materna") mediante diversos procedimientos lingüísticos. Pero lo que llama la atención, o debería llamarla, es que esto no se produce desde cualquier posición subjetiva sino que requiere "condiciones propiamente subjetivas". Por eso Artaud puede criticar ácidamente y burlarse de cierto humor burgués de Carroll (aunque esté muy lejos de eso, pero también está lejos de la psicosis que tiene atrapado a Artaud).

Se trata de que el psicótico, como dice Lacan, es alguien que puede dar testimonio del parásito lenguajero porque se ve afectado especialmente por éste a partir de sus condiciones subjetivas:

"¿Cómo es que todos nosotros no percibimos que las palabras de las que dependemos nos son, de alguna manera, impuestas? En este aspecto, lo que llamamos un enfermo llega a veces más lejos que lo que llamamos un hombre con buena salud. Se trata más bien de saber por qué un hombre normal, llamado normal, no percibe que la palabra es un parásito, que la palabra es un revestimiento, que la palabra es la forma de cáncer que aqueja al ser humano. ¿Cómo hay quienes llegan a sentirlo?" (LACAN 1975-76, 93).

4. ¿Qué hace la escritura con el parásito lenguajero?

La aparición de otra (u otras) lenguas, el tratamiento del (goce de) una lengua por otra lengua, implica la construcción de una diferencia, lo que abre el espacio (lugar) para que el sujeto pueda surgir en su función de eclipse.

¿Qué papel juega en eso la articulación del falo con la función de fonación? Dice Lacan:

"Esta letra (Phi mayúscula) sitúa las relaciones de lo que llamaré una *phunción* de fonación (*phonación*). Esta es la esencia del [Phi], contrariamente a lo que se cree. Esta función de fonación en tanto tal resulta ser sustitutiva del macho, llamado hombre" (LACAN, 1975-76, 125).

A partir de lo que dice Foucault de Brisset:

"En el límite, se podría imaginar que cada palabra de la lengua puede servir para analizar todas las otras; que son todas, unas para otras, principios de destrucción; que la lengua íntegra se descompone a partir de sí misma; que es su propio filtro y su propio estado originario (...) La búsqueda de su origen, según Brisset, no estrecha la lengua; la descompone y la multiplica por ella misma".

Podemos decir que si cada palabra (todas y cada una, alternativamente y al azar) podría ser el significante Fálico, o sea puede cumplir la función de la excepción, es porque éste no está "firme" sino que es algo que se desprende y se prende, se

desanuda y se reanuda.

Hay algo particular en estos modos de hacer jugar las relaciones de la palabra con la música. Como dice G. Steiner:

"La música amenaza siempre con disolver la palabra, con hacer de ella instrumentalidad "vacante", con cerrar las puertas al sentido, reduciendo el lenguaje a la tautología de lo sonoro. A su vez, la palabra pone en peligro de muerte el rechazo de toda traducción, de toda paráfrasis, de toda reducción a lo unívoco de la verdad analítica y pragmática, rechazo que es lo propio de la música. Hermanas para siempre enemigas, pero que no pueden dejar de encontrarse en una indisoluble intimidad allí donde la poesía reclama, revoca (estas palabras tan "vocales") lo que en ella es canto" (STEINER, 2003, 56).

Se trata de poner en juego y en función algo de la música sin palabras, mediante el recurso de llevar al extremo el juego de las homofonías y los equívocos (o sea, llevando al extremo la ley del malentendido, forzando esa ley y a la vez aprovechándose de ella al máximo, en el borde en que la transgresión confirma a la ley, como si el único punto donde la ley puede ser aprehendida en ese borde que también es el borde del agujero, el borde del precipicio).

Usar el sonido en contra del sentido que es hiriente, estragante, que amenaza con abolir al sujeto (o lo hace efectivamente por momentos); ese sentido que es sentido porque se lo siente, incluso más acá de lo que ese sentido signifique.

Esto ocurre a veces de modo explícito y programado (Schreber usando homofonías contra los pájaros parlantes; Wolfson traduciendo delirantemente contra la voz hiriente de su madre), otras de modo casi espontáneo, llevado por la necesidad del decir o amparado en alguna pretensión teórica o estética (Brisset, Pizarnik, Joyce, Artaud, etc.).

El sonido está articulado y es soporte de una lengua determinada (que, como dijimos, en este sentido siempre es materna por ser vehículo necesario de ese pisoteo de elefante que Lacan escribe como DM en la fórmula de la metáfora paterna). Apelar a Otra lengua que la "materna" como modo de aplacar sonoridades sentidas como destructivas (y eso no es una metáfora en estos casos), capturantes, mortíferas.

Esto es algo semejante (y a la vez opuesto) a lo que hace Ulises en su encuentro con las Sirenas.

5. A modo de conclusión (o, más bien, de *coda*): ¿Qué leemos los analistas cuando escuchamos? ¿Es algo cercano a escuchar, como Ulises, el canto de las sirenas, o tal vez se trata, a fin de cuentas, de "las bodas taciturnas de la vida vacía con el objeto indescriptible"?

Lacan en ...o peor, a propósito del analista que se encarga, como médico, de asegurar la felicidad conyugal, ser protector de parejas. Todo eso, dice, se debe a que hay un

"(...) desconocimiento de esto que su experiencia le repite, incluso podría decir que le machaca: que no hay relación sexual.

Hay que decir que la etimología de machacar [*seriner*] nos conduce directo a sirena [*sirène*]. Es textual, está en el *Dictionnaire étymologique*, no soy yo quien emprende aquí un canto análogo. Sin duda por esta razón el psicoanalista, como Ulises lo hace en una coyuntura similar, se queda atado a un mástil. Naturalmente, para que dure el canto de las Sirenas, permaneciendo él encantado, es decir, entendiendo todo al revés, es preciso que se quede atado al mástil, en el cual ustedes no pueden dejar de reconocer al falo, es decir el significado principal, global. Eso solo conforma a todo el mundo por no tener ninguna consecuencia fastidiosa, ya que está hecho para eso, para el porvenir psicoanalítico mismo, es decir, para todos aquellos que están en el mismo barco. Esto no quita que él entienda al revés ese machaqueo de la experiencia, y por ello hasta ahora eso sigue siendo un dominio privado –me refiero a quienes están en el mismo barco. (...) Sucede que a veces escucho en boca de personas que vienen a visitarme desde esos barcos –a mí, que estoy, Dios mío, en otro – que en él no reinan las mismas reglas (...) (LACAN, 1971-72, 18-19).

Esto nos lleva a interrogar una vez más la posición del analista, así como a revisar la noción de interpretación, a la luz de ciertas referencias que podemos encontrar en algunos lugares de la enseñanza de Lacan que se ve afectada por la irrupción de la pregunta por la lógica nodal, el reacomodamiento de los tres registros, la pluralización definitiva (porque ya provenía de unos años antes, por lo menos de 1963) de los Nombres del Padre y su interpretación como *père-version* y Padre que nombra.

Dice J. Lacan en una Charla en la Universidad de Columbia, en 1975: "La interpretación debe siempre-en el analista-tener en cuenta eso que, en lo que se dice, hay lo sonoro y que eso sonoro debe consonar con lo que es del inconciente."

Contemporáneamente, en *El sinthome*:

"...sólo tenemos eso, el equívoco, como arma contra el sinthome." (LACAN 1975-76, 17). "En efecto, la interpretación opera únicamente por el equívoco. Es preciso que haya algo que resuene" (ib, 18). "...las pulsiones son un eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir" (ib, 18)

Si cotejamos todo esto con algunas reflexiones de T. W. Adorno acerca de la música, podemos pensar algo más acerca de la interpretación analítica que se acerca a la interpretación en el sentido musical (y teatral):

"...la música se presenta como la contraparte del lenguaje verbal, porque puede hablar en tanto carece de sentido, siendo así que todas las obras unidas se sitúan bajo el signo de la pseudomorfosis referida al lenguaje verbal" [7]

"A toda música le sucede de manera primaria lo que a las palabras en el lenguaje sólo les ocurre mediante una concentración enajenante. La música mira con ojos vacíos a quien la escucha, y cuanto más profundamente se sumerge uno en ella, más incomprendible resulta lo que ella deba ser, hasta que uno aprende que la respuesta, si es que una respuesta así es posible, no yace en la contemplación sino en la interpretación." [8]

Hay algo en la interpretación que implica entrar en el baile, seguir el ritmo, poder improvisar (utilizando lo que se estudió...pero no sólo eso), escuchar lo que tocan los otros o lo que suena "en el aire", pudiendo leer "la jugada" (*the play*) que se está dando y tentando una respuesta en ese juego, un modo de participar sin quedar absorbido y mimetizado en él, ser pieza del juego (o sea, objeto) pero también ser quien juega (o sea, pone en juego un decir).

Del lado del analizante quedará la posibilidad de hacer inscripción con eso que ahí se juega. No es esto resorte del analista (lo convertiría en psiquiatra, quien sí intenta imprimirle al paciente su propia impronta, que es la del sentido llamado "común").

Pero si volvemos a la comparación del analista con Ulises amarrado al mástil fálico, veamos lo que dice M. Blanchot de esto:

"¿De qué índole era el canto de las Sirenas? ¿En qué consistía lo que le faltaba? ¿Por qué esa misma falta lo hacía tan potente? (...) Las sirenas eran tan solo bestias –muy bellas por cierto debido al reflejo de la belleza femenina- que, sin embargo, podrían cantar como cantaban los hombres y por ello su canto se volvía tan insólito que despertaba en quien lo oía la sospecha de la inhumanidad de todo canto humano" (BLANCHOT 1959, 9).

"Siempre hubo en los hombres un esfuerzo poco noble para desacreditar a las Sirenas tildándolas llanamente de mentirosas (...)" (ib., 10). "Ulises las venció, pero ¿cómo? Ulises, la terquedad y prudencia de Ulises, esa perfidia suya que lo condujo a disfrutar el espectáculo de las Sirenas, sin riesgos y sin aceptar sus consecuencias, ese goce mediocre, cobarde y quieto, calculado, (...) esa cobardía feliz y segura. (...) la actitud de Ulises, esa asombrosa sordera de quien es sordo porque oye, basta para comunicar a las Sirenas una desesperanza hasta entonces reservada a los hombres y para transformarlas, por esa misma desesperanza, en bellas doncellas reales, por una vez reales y dignas de su promesa, capaces, pues, de desaparecer en la verdad y la profundidad de su canto" (ib., 9-10)

Sugerencias, indicaciones, esbozos en una línea: que la interpretación analítica implique un sentido. Pero un sentido real.

El presente texto reseña la presentación realizada por el autor en el FARP el 2 de junio de 2014, cuya coordinación estuvo a cargo de Matías Buttini. Se trata más de una hoja de ruta que del territorio por explorar, pero vale en tanto tal.

Leonardo Leibson
leibson@fibertel.com.ar

Bibliografía

- Artaud, A. (1947) *L'arve et l'aume, tentative anti-grammaticale à propos de Lewis Carroll et contre lui* – suivi de 24 lettres à Marc Barbezat. 1989, L'Arbalète, Loire.
- Betteo Barberis, M. (2010) *El soportable horror de la música. Ensayos en torno al significante y al cuerpo sonoro*. Buenos Aires, Letra Viva, 2010
- Blanchot, M., (1959). *El libro que vendrá*, Caracas: Monte Ávila, 1959.
- Deleuze, G. (1969). *Lógica del sentido*, Buenos Aires: Paidós, 1989.
- Deleuze, G., (1993). *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama, 1997.
- Fontaine A. (1989). "Para una lectura de Louis Wolfson", en *Litoral 7/8*, Córdoba: La torre abolida, 1989.
- Fontaine, A. (1995). "La implantación del significante en el cuerpo", en *Litoral nº 18/19*, Córdoba: Edelp, 1995.
- Foucault, M., (1986). "Siete proposiciones para el séptimo ángel", en *Litoral nº 18/19*, Córdoba: Edelp, 1995.
- Lacan, J. (1955-56), *El Seminario, Libro 3, Las Psicosis*, Buenos Aires: Paidós, 1985.
- Lacan, J. (1958). "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis", en *Escritos 2*, México: Siglo XXI, 1987.
- Lacan, J. (1971-72). *El seminario. Libro 19: "... o peor"*, Buenos Aires: Paidós, 2012
- Lacan, J. (1975-76), *El Seminario, Libro 23, El Sinthome*, Buenos Aires, Paidós, 2006
- Leibson, L. (2013). "El cuerpo en la psicosis, malentendido", en Leibson, L. y Lutzky, J.R (2013), *Maldecir la psicosis*, Buenos Aires: Letra Viva, 2013.
- Leibson, L. (2013b). "El cuerpo de la psicosis, musical", en Leibson, L. y Lutzky, J.R (2013), *Maldecir la psicosis*, Buenos Aires: Letra Viva, 2013.
- Soler, C. (1989). *Estudios sobre las psicosis*, Buenos Aires: Manantial, 1989
- Steiner, G., (2003) "Tres mitos" en *Los logócratas*, México: FCE, 2007.
- Viltard, M. (1993), "Scilicet", en *Litoral nº15*, Córdoba: Edelp, 1993.

[1] Leonardo Leibson es psicoanalista, profesor adjunto regular de la Cátedra II de Psicopatología (UBA), docente de posgrado en Fac. de Psicología (UBA y UNLP); miembro de Ensayo y Crítica del Psicoanálisis; director de "El hostel, casa de medio camino"; docente y supervisor de varios hospitales de la Ciudad de Buenos Aires.

[2] Es muy interesante lo que al respecto comenta M. Viltard en Viltard, 1993.

[3] No olvidando las posibles conexiones de este con James Joyce.

[4] Carta a Henri Parisot, *Lettres de Rodez*, GLM, 1946.

[5] En Deleuze, G. (1969), *Lógica del sentido*, Paidós, Buenos Aires, 1989, págs. 100-106

[6] Mi reconocimiento para M. B., Sara R., Pablo S., M. T., M. G., T. V., A. M., Julieta, Pocha, etc. etc.

[7] ADORNO, T. W., *Música. Lenguaje y su relación con la composición actual*, citado en BETTEO BARBERIS 2010, 129.

[8] ADORNO, T. W., *Relación entre filosofía y música*, citado en BETTEO BARBERIS 2010, 130.