

Una letra sin más allá (Joyce, Beckett y Lacan)* **Por Leonardo Gorostiza**

Lo leo... Vuelvo a leerlo... Lo leo una y otra vez... Y no, no lo puedo creer... ¡Es inconcebible! ¡Joyce, Beckett y Lacan! ¿Cómo pudo haberseme ocurrido proponer semejante título? ¿Qué fue lo que me llevó a proponerles como título para esta conferencia semejante enormidad?

Me pregunto, una y otra vez: ¿Qué fue lo que me hizo unir, lo que me hizo poner en serie a estos tres nombres, los nombres de estos tres gigantes de la literatura y del pensamiento? ¿Qué fue, al fin de cuentas, lo que me hizo llamar a esta conferencia “Joyce, Beckett y Lacan”?¹

La respuesta a esta pregunta, que espero se irá develando en lo que a continuación intentaré desarrollar, tal vez me permita –hacia el final– proponerles un título diferente.

Por supuesto, se tratará de un título mucho más modesto. Un título que quizás pueda resumir –en muy pocas palabras– aquello que vincula íntimamente a los tres, aquello que vincula a Joyce, a Beckett y a Lacan.

Hablé recién de modestia. No sólo para advertirles que no estoy aquí –como la enormidad del título difundido podría sugerir– para hablar como un erudito en Joyce, en Beckett o en Lacan. No se si tal vez desilusione a alguno de ustedes... Pero, desde ya, debo confesarles que mi saber, mi lectura sobre Joyce y Beckett es exigua. Y además, que aún siendo psicoanalista y de la orientación lacaniana, tampoco podría considerarme un erudito en Lacan.

Y esto –creo que mis colegas de la Nueva Escuela Lacaniana lo entenderán bien– no es sólo por un déficit personal o de tiempo de lectura, sino por una cuestión de fundamentos. Porque la enseñanza de Lacan es algo que siempre se transforma y siempre escapa –por su estructura misma– a cualquier intento de dominio completo, a cualquier intento de captura en un saber que se pretenda de erudición.

Pero además, en este contexto –cuando abordamos un tema como el que ahora vamos a recorrer–, viene muy bien hablar de modestia. Viene muy bien porque permite situar de entrada cuál es la actitud conveniente para los psicoanalistas cada vez que nos introducimos en la obra de aquellos que, desde la creación artística, tienen mucho más para enseñarnos que nosotros para interpretar.

Eso supone una disposición, la disposición a dejarnos enseñar por los artistas. Esa siempre fue la posición de Lacan. Él lo dijo explícitamente en una oportunidad y diferenció así su posición –de una vez y para siempre– de lo que clásicamente se ha dado en llamar el “psicoanálisis aplicado a la obra de arte”. Me explico: para Lacan no hay tal psicoanálisis aplicado a la obra de arte. Si hay un “psicoanálisis aplicado” es aquél que se aplica en el tratamiento a un sujeto que habla y escucha.² Es el psicoanálisis aplicado a la terapéutica.

* Conferencia pronunciada el 28 de octubre de 2005 en la Alianza Francesa de Guayaquil, en el marco de la Nueva Escuela Lacaniana (NEL) y del Centro de Docencia e Investigación (CID) de dicha ciudad.

¹ Tal el título con el que se realizó la difusión de la conferencia.

² Lacan, J., “Juventud de Gide, o la letra y el deseo”, *Escritos 2*, sigloXXI editores, Argentina, 1987, pág. 727.

Entonces, desde la perspectiva lacaniana, no hay psicoanálisis aplicado a la obra de arte. De modo que cuando ingresamos en ese ámbito, sólo existe la posibilidad de dejarnos enseñar por los artistas.

Lacan lo dijo con todas las letras en 1965 en su homenaje a Marguerite Duras. Dijo que debemos "...recordar con Freud, que en su materia, el artista siempre le lleva (al psicoanalista) la delantera, y que no tiene por qué hacer de psicólogo allí donde el artista le desbroza el camino".³

Es muy claro. El psicoanalista no está en posición de interpretar con su saber doctrinario la producción artística. Muy por el contrario, el artista es para Lacan quien, llegado el caso, puede abrir una vía al psicoanalista, una vía para avanzar en la exploración de las múltiples y traumáticas relaciones del ser humano con la lengua.

Y este es el punto central, el punto de apoyo donde podemos comenzar a indagar el vínculo entre Joyce y Lacan. El punto donde podemos comenzar a interrogar por qué le interesó tanto a Lacan la obra de Joyce. ¿Por qué le interesó tanto que incluso llegó a dedicarle un seminario entero a su estudio?

Se trata de un seminario muy conocido por los psicoanalistas. Un seminario desarrollado por Lacan en los últimos años de su enseñanza –durante 1975 y 1976– y al que, usando una forma antigua de escribir la palabra síntoma en francés (*symptôme*), tituló *Le sinthome*.

La palabra "*Sinthome*" reproduce la palabra "síntoma" con una ortografía antigua que señala el momento de la introducción del griego en la lengua francesa. Y al hacerlo, al escribir de esta manera una palabra tan propia del vocabulario analítico como es "el síntoma", Lacan de algún modo parodia a Joyce quien, en el primer capítulo del *Ulises*, manifiesta su anhelo de helenizar, de inyectar el griego en la lengua inglesa.

Volveré más adelante sobre este procedimiento joyciano de introducir palabras en otras lenguas y trataremos de ver de qué manera este procedimiento, llevado hasta el paroxismo en su obra final, en su *Finnegan's Wake*, enseña al psicoanalista.

Ahora, volvamos a la pregunta inicial: ¿por qué le interesó tanto a Lacan la obra de Joyce?

Para decirlo de manera rápida y sencilla: Lacan percibió que en el tratamiento que Joyce hacía de las palabras a través de su escritura, había una forma sorprendente de respuesta al encuentro –como ya dije– siempre traumático con la lengua.

Y de este modo, también pudo percibir que había allí, en la operación joyciana, una íntima relación y una fuente inagotable para proseguir una renovación de la interpretación analítica. Una renovación de la interpretación analítica en la que Lacan se había embarcado hacía ya muchos años. Una renovación de la interpretación que implica concebirla no de manera tradicional como aquella que va a decir, que va a traducir o a explicar lo que "algo", una *x*, un elemento enigmático del discurso del analizante quiere decir; sino concebirla como una interpretación –si se la puede seguir llamando así– que apunta a una reducción máxima del sentido, incluso a la abolición del sentido o a su anulación. Aquellos de ustedes que hayan intentado abordar en alguna oportunidad el *Finnegan's Wake* –por mi parte les confieso que nunca pasé de las primeras páginas–, tal vez ya perciban que allí hay una conexión estrecha con esta perspectiva de la abolición del sentido que finalmente es el horizonte de la interpretación analítica lacaniana.

³ Lacan, J., "Homenaje a Marguerite Duras, del Rapto de Lol V. Stein", *Intervenciones y textos 2*, Manantial, Bs. As., 1988, pp. 65-66.

Ahora bien... ¿En qué consiste, entonces, el trabajo, la asombrosa operación de escritura que realiza James Joyce? ¿De dónde parte? ¿Dónde toma su impulso? Es Joyce mismo quien nos da la clave acerca del punto de partida que anima a su escritura. Y no sólo eso, sino que también nos muestra que allí mismo encuentra un punto de apoyo para la construcción de su teoría estética.

De todo eso habla en *Retrato del artista adolescente*, y en lo que fue el primer manuscrito de esa obra que, según cuentan, fue rescatado del fuego por su hermana luego de una violenta pelea familiar. Me refiero a lo que más tarde sería publicado con el título de *Stephen el Héroe*.

Así, ya en las primeras páginas de este manuscrito encontramos preciosas indicaciones de las relaciones del joven James Joyce (Stephen Daedalus) con la lengua. Leamos un pasaje.

“Caminando así por las calles de la ciudad, tenía oídos y ojos dispuestos a recibir impresiones. No era sólo en el *Skeat* donde encontraba palabras para su granero: también *las encontraba por casualidad en las tiendas, en anuncios, en las bocas del público* que avanzaba pesadamente. Se las repetía para sí hasta que *perdían para él todo significado momentáneo* y se convertían en vocablos maravillosos”.⁴

Como ven, tenemos ya aquí una especie de tratamiento de las palabras que –para decirlo con términos de Lacan– se le *imponían* al joven Joyce. Un tratamiento consistente en una repetición que apunta a vaciar las palabras de sus significados. Pero aún hay más.

“Le llegaban –dice Joyce de Stephen– frases pidiendo ser explicadas...”.

En este caso se trata de frases impuestas pero que carecen de sentido. Por eso, prosigue: “...y luego se ponía a traducir esa expresión en sentido común”.⁵

Es como si aquí Joyce indicara una relación ambigua con el sentido de esas palabras que se le imponen. Por un lado, no significan nada y, por otro, parecen dotadas de un sentido oculto que lo compele a descifrarlas.

“En la clase –continúa un poco más adelante–, en la acallada biblioteca, en compañía de otros estudiantes, *de repente* oía un mandato de marcharse, de estar solo, *una voz que agitaba el tímpano de su oído, una llama que saltaba a divina vida en el cerebro*. Obedecía el mandato y erraba de un lado a otro por las calles, solo, con el fervor de su esperanza sostenido por exclamaciones, hasta que se sentía seguro de que era inútil seguir errando; y entonces volvía a casa con paso decidido, inflexible, reuniendo juntas *palabras y frases sin significado*, con decidida seriedad inflexible”.⁶

Tenemos, entonces, un sujeto que debe responder a esas palabras que se le imponen, que lo alcanzan de manera traumática, súbita. Palabras a las que él debe dar un significado o bien, esa es su vía, *vaciarlas de sentido*.

Es recién más avanzado en el texto, donde revela el nombre con el que bautizará a estos fenómenos que lo inundan y muestra cómo se convertirán a partir de entonces en el fundamento de su misión como hombre de letras. Se trata de lo que Joyce nombró como “epifanías” y de las cuales se han reunido más de cuarenta, esto según las distintas ediciones. Leamos una de ellas.

“Un atardecer, un neblinoso atardecer, pasaba por la calle Eccles, con todos esos *pensamientos bailando la danza de la inquietud en su cerebro*, cuando un trivial

⁴ Joyce, J., *Stephen el Héroe*, Lumen, España, 1978, pág. 23 (itálicas nuestras).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, pp. 23-24 (itálicas nuestras).

incidente le hizo componer unos ardientes versos que tituló ‘Villanella de la Tentadora’. Había una señorita parada en los escalones de una de esas casas de ladrillo pardo que parecen la mismísima encarnación de la parálisis irlandesa. Un joven caballero se apoyaba en la herrumbrosa verja del espacio de delante. Stephen, al pasar en su búsqueda, oyó el siguiente fragmento de coloquio, por el que recibió una impresión lo bastante aguda para afectar gravemente su sensibilidad:

La Señorita (modulando discretamente) ...Ah, sí... estuve... en la... ca...
pilla...

El Joven Caballero (casi inaudible)... Yo... (otra vez casi inaudible) ... yo...

La Señorita (suavemente) ... Ah... pero usted... es... muy... ma... lo...

Esa trivialidad –prosigue Joyce– le hizo pensar en coleccionar diversos momentos así en un libro de epifanías. Por *epifanía* entendía una *súbita manifestación* espiritual, bien sea en la vulgaridad del lenguaje y gesto o en una fase memorable de la propia mente. *Creía que le tocaba al hombre de letras registrar esas epifanías con extremo cuidado, visto que ellas mismas son los momentos más delicados y evanescentes*”.⁷

Y de esos momentos, de esas epifanías, hizo Joyce el fundamento de su estética. No sólo reaparecen en numerosas oportunidades en su obra sino que le permiten formular una teoría estética basada en las ideas de Santo Tomás, para quien las tres condiciones para la belleza eran la *integridad*, la *simetría* y el *esplendor* (*integritas, consonantia, claritas*). Esta última, la *claritas* o esplendor, o luminosidad, constituye el momento en que el *qué* del ser de una cosa, su *quiddidad*, se nos revela. “Su alma, su *quiddidad* –dice Joyce–, salta hacia nosotros desde la vestidura de su apariencia. (...) El objeto logra su *epifanía*”.⁸ Se trata evidentemente de una “revelación” –eso es lo que epifanía significa–, pero ¿una revelación de qué? Digámoslo de una vez, de una relación directa entre el significante y lo real.

Y es por esta captación directa, por que Joyce testimonia que se le revela esta relación –habitualmente velada para el sujeto neurótico que vive sumergido el sentido común compartido–, es por percibir en él esa relación directa entre lo simbólico (las palabras) y lo real, que Lacan se atreve a plantear en su *Seminario* la terrible pregunta de si Joyce estaba loco. Porque Joyce evidentemente manifestaba tener una relación casi “nativa” con el la lengua. Y esa “relación nativa” es lo que la psicosis revela a cielo abierto: la relación directa del sujeto con el lenguaje.

Sea como fuere, lo importante es que Lacan aísla con precisión cuál es el tratamiento que hace Joyce de aquello que se le impone. “En el esfuerzo que hace desde sus primeros ensayos críticos, a continuación en el *Retrato del artista*, finalmente en el *Ulises*, para terminar por *Finnegan’s Wake* –dice Lacan–, en el progreso de algún modo continuo que ha constituido su arte, es difícil no ver que una cierta relación a la palabra le es *impuesta* más y más –a saber, a esa palabra que viene a ser escrita, romperla, descomponerla– al punto que termina por disolver el lenguaje mismo”.⁹

Ahora bien, ¿por qué decimos que en esas palabras impuestas –en esas *epifanías*– Joyce nos da el indicio de una relación no neurótica con la lengua? Para esto veamos en qué consiste, según Lacan, la producción de sentido (compartido) a partir de

⁷ *Ibid.*, pág. 216 (itálicas nuestras).

⁸ *Ibid.*, pág. 218.

⁹ Lacan, J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le sinthome*, Seuil, Francia, 2005, pág. 96.

una cadena significante. Es lo que habitualmente llamamos la célula elemental de la comunicación humana, tal como se despeja a partir de la práctica analítica.

Partimos de un axioma: hay significante. Hay significante y éste se articula en una cadena significante, una cadena que puede ser tanto pronunciada, como escrita, leída o escuchada. Pero lo importante es esto: que “hay cadena significante”. En esta cadena, cada uno de los elementos está a la espera del último, de aquel elemento que al final de la cadena sellará retroactivamente el sentido de la frase. Es por eso que se puede decir que el mensaje finalmente se constituirá desde este lugar, desde el lugar del Otro, de manera retroactiva. Es lo que llamamos el *punto de capitón* de la frase. Y ese lugar del Otro, para que funcione como corresponde y participe de la significación compartida, de la significación común, debe estar regulado por un elemento especial que es el *Nombre-del-Padre* o bien, de algún elemento que cumpla esa función.

Sin eso –es lo que ocurre en la psicosis– se produce un desarreglo en la cadena que se puede traducir por toda una serie de fenómenos que son estrictamente equivalentes a lo que, tal como acabamos de leer, Joyce describe como *epifanías*.

Se produce, por ejemplo, un fenómeno por el cual en el vacío de significación generado por la ausencia de significación retroactiva, por ausencia del *punto de capitón*, se instala un efecto de certidumbre de algo enigmático. “No sé qué es lo que eso quiere decir pero tengo la *certidumbre* de que algo sí quiere decir”.

Este fenómeno, que es inherente al significante, es llamado por Lacan “significación de significación” y es resumido muy bien por Joyce cuando dice que “le llegaban frases pidiendo ser explicadas”.

Ahora bien, lo que suele ocurrir en la psicosis es que el sujeto, confrontado con estas frases trucas, con estos fenómenos de significación de significación, se encarga de descifrar qué es lo que eso quiere decir y les da un sentido, una significación delirante. O bien, puede quedar perplejo, en un estado de indeterminación con respecto al contenido de esos elementos que aparecen en lo real, le son impuestos, le están dirigidos y le conciernen. Esto es lo que precisamente le ocurre al joven Stephen.

Pero lo asombroso de Joyce –y lo que le interesa a Lacan– es que él no restituye un sentido ni queda perplejo. Lo que Joyce hace es *romper, descomponer* esas palabras, incluso en letras, y crear una de las más fabulosas empresas artísticas que ha renovado la literatura contemporánea. ¡Aunque Joyce objetaría que habláramos en su caso de “literatura”! Lo veremos luego.

“Trataba de captar en sus poesías el más elusivo de sus estados de ánimos –dice Joyce de Stephen– y organizaba cada verso no palabra por palabra, sino *letra por letra*”.¹⁰

Un comentarista de Joyce, Jacques Mercanton, en el prólogo a una edición del *Ulises*, describe muy bien esta operación sobre el lenguaje: “Desintegración del lenguaje que conduce a nuevas asociaciones de sílabas, a la caída de ciertas letras y de ciertas desinencias, a palabras recompuestas sobre otras palabras, a combinaciones por analogía, en donde las palabras se transforman, se desenvuelven, se organizan y se descomponen a lo largo del libro como lo hacen en la historia de la lengua. No es ya la palabra, es la sílaba, a veces un fragmento de sílaba, lo que llega a ser la célula orgánica del lenguaje. Pero esta operación que no es nada más que accidental en el *Ulises*, que Joyce no ha practicado nada más que en ciertos pasajes, llega a ser constante en *Work in Progress (Finnegan's Wake)*. Aquí las palabras forman una nueva materia: ninguna

¹⁰ *Ibid.*, pág. 25 (itálicas nuestras).

palabra queda intacta, ninguna palabra se hurta a la metamorfosis. Y no es un solo idioma, el inglés, el interesado en este trabajo. Colaboran un número indefinido de lenguas: una palabra inglesa se transformará bajo la influencia de un nombre propio, por ejemplo en una palabra rusa, y, por una o dos letras, por un sonido, en una palabra francesa...”.¹¹

No voy a detenerme ahora en lo que Lacan pudo extraer de esta operación que le permitió a Joyce –esa es su hipótesis– hacer de su arte una suplencia, hacer con su arte un *sinthome*. Es decir, cómo con su arte pudo hacerse un nombre, a partir de su nombre propio, que supliera la función del Padre, función desfalleciente del propio padre de Joyce. Según Lacan, esto es lo que le permitió no volverse loco y mantener una relación estable con el mundo.

Esta afirmación –que es una de las cosas que Lacan pudo aprender de Joyce, es decir, que hay diversos modos posibles de estabilización del nudo que funda la estructura subjetiva, modos que no pasan necesariamente por la forma neurótica–, esta afirmación vamos a dejarla por ahora en suspenso ya que podremos retomarlo mañana en la última parte del Seminario sobre *El Padre y sus nombres*.

Pero en lo que ahora sí quiero demorarme es en lo que implicó, para la teoría misma de Lacan acerca del *punto de capitón*, la lectura del *Finnegan's Wake*.

En una intervención realizada en 1975 en el *Quinto Simposio Internacional James Joyce* en la Sorbona, y más tarde publicada con el título “Joyce el síntoma”, Lacan dijo lo siguiente: “Que Joyce haya gozado escribiendo *Finnegan's Wake* –según cuentan Joyce reía a carcajadas al triturar el sentido de las palabras haciendo pulular múltiples equívoco translingüísticos- es algo que se siente (leyendo el *Finnegan's*). Que lo haya publicado, deja perplejo, porque deja boba a toda la literatura. Despertarla, es precisamente afirmar que quería su fin”.¹²

¿Qué quiere decir esto? Que la literatura, la narrativa habitual, de la cual estamos acostumbrados a comprender su sentido, recibe, con la publicación del *Finnegan's* un golpe tan fuerte que casi –dice Lacan, jugando con el equívoco del “fin” presente en “Finnegan's” y con el “Wake”, “despertar”–, esa literatura podría no solo *despertar* de su sueño narrativo sino encontrar con Joyce, su *final*. Esta es al menos la hipótesis de Lacan.

Por su parte, comentado estas indicaciones, Jacques-Alain Miller prosigue, desarrolla y explica esta hipótesis.¹³ Para él, Lacan interpreta el *wake*, el *awakening*, el despertar, como un deseo de Joyce de despertar a la literatura, de despertar al sueño literario, despertar a la literatura a algo de su estructura, despertarla a su dimensión *real*, una dimensión que se sitúa más allá de los fantasmas y se funda en esa relación directa entre la letra y lo real.

Sería algo así como concebir la operación de Joyce como una suerte de atravesamiento del fantasma literario en dirección a lo real de la literatura, es decir a la pura relación con la lengua. En la literatura, por el contrario, ese real queda velado por lo imaginario: los personajes, el relato, el inicio, el fin...¹⁴

Tal vez convenga aclarar en este punto que este atravesamiento no implica ninguna idea de “progreso” como si de este modo se anulara el valor de la narrativa

¹¹ *Op. cit.*, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1966, pp. 25 y 26.

¹² *Op. cit.*, *Uno por Uno*, 45, Argentina, 1997, pág.13.

¹³ “Lacan con Joyce”, Comentario sobre “Joyce, el síntoma” en el Seminario interno de la sección Clínica de Barcelona el 2 de diciembre de 1996, *Uno por Uno*, 45, Argentina, 1997, págs.15-34.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 18 y 19.

más tradicional. Para nada. Se continúa escribiendo, seguimos gozando y aún nos conmovemos al leer las narraciones de los grandes escritores... Pero ocurre que a partir de la operación de Joyce ya estamos advertidos de que hay algo diferente, algo que rasgó, de una vez y para siempre, el fantasma literario.

Entonces, ya pueden percibir que si lo puesto en cuestión es el velo imaginario, inherente al sentido, que habita la literatura y la narrativa “tradicional”, lo que la operación de Joyce fundamentalmente cuestiona es la noción misma de “punto de capitón”. Cuestionamiento que es crucial en la experiencia analítica como condición para alcanzar un *real* y no sólo un efecto de sentido o de significación. En esto, la lectura del *Finnegan's Wake* es ejemplar.

“Nadie lee el *Finnegan's Wake* –dice Miller– para saber lo que va a pasar en la otra página”.¹⁵ Porque el *Finnegan's* no reconduce al sentido sino al sonido de los equívocos translingüísticos y, de este modo, a una fijación real, a lo que hay de más real en relación a la lengua. Es por eso que Lacan puede decir que Joyce “intraduce”, porque anula la posibilidad misma de su traducción de una lengua a otra.

¡Esto es lo que ocurre –a pesar del esfuerzo de los traductores– con el *Finnegan's Wake*! ¡Se vuelve intraducible!

No es lo mismo, por ejemplo, leer en una esforzada traducción al castellano cuando al comenzar dice: “Río que discurre, más allá de Adam and Eve, desde el recodo de la orilla a la ensenada de la bahía, nos trae por un comodius vicus de circumvalación de vuelta al castillo de Howth y Environs”; no es lo mismo que leer en la versión original, por ejemplo, el famoso: “River run run run river run...” Es aproximadamente algo así (lo estoy citando de memoria) pero creo que alcanza para percibir que se trata de una sonoridad completamente distinta. Una sonoridad cuya resonancia corporal irremediabilmente se pierde con la traducción.

Es por todo esto que Lacan encuentra aquí una fuente de inspiración para concebir, como dije al comienzo, una modalidad de interpretación analítica que no funcione ya como un *punto de capitón* que restituye el sentido de “lo que algo quiere decir”, sino como algo que “intraduce”, que apunta a aislar en el discurso del analizante un significante en su unidad primordial y en conexión a un goce singular, es decir, que reconduzca al sujeto a su relación original y traumática con la lengua.

No es improbable que en algún momento, durante el desarrollo de esta exposición, haya acudido a la memoria de alguno de ustedes el clásico texto de Freud “El creador literario y el fantaseo”, traducido también como “El poeta y los sueños diurnos”. Quienes lo hayan leído recordarán que se trata de un breve y hermoso texto de 1908, donde Freud establece una equivalencia estructural entre la creación literaria, las fantasías del adulto y el juego de los niños. La tesis de Freud es clara: la creación literaria, al igual que la fantasía y el juego infantil, supone engarzar vivencias del pasado, del presente y su cumplimiento en el futuro, tal como se engarzan las cuentas de un collar por medio del deseo.¹⁶

De acuerdo a lo que dije antes, podríamos afirmar que con esta lectura Freud explica muy bien el fundamento subjetivo de la literatura en su sentido más clásico, es decir, lo que hemos llamado “el fantasma literario”, y que no puede funcionar sino ligado al *punto de capitón*. Además, la alegoría de las “cuentas del collar” muestra de

¹⁵ *Ibid.*, pág. 19.

¹⁶ *Op. cit.*, *Obras completas*, Volumen IX, Amorrortu, Argentina, 1979, págs. 123-135.

por sí que se trata de una “cadena significativa” o, en términos freudianos, de un cadena de “representaciones”.

Ahora bien, a esta altura pienso que seguramente ustedes podrían preguntarme: “finalmente, ¿por qué tanta insistencia en el hecho de que Joyce con su *Finnegan's Wake* ponga en jaque al *punto de capitón*?”. Precisamente porque en la última parte de su enseñanza Jacques Lacan, inspirado en Joyce, comienza a concebir al psicoanálisis sin recurrir al punto de capitón. ¿Y en qué se traduce esto? Se traduce, por ejemplo, en una renovación de la noción de final de análisis. Durante mucho tiempo Lacan concibió el final de análisis como una experiencia de atravesamiento, como un poder ir “más allá” de lo que funda la seguridad del sujeto, ir “más allá” del fantasma fundamental. Se trata de una concepción del final de análisis que implica una suerte de “despertar”, un despertar que se produce cuando se ha atravesado esa pantalla ante lo real que es el fantasma.

Sin embargo, en los últimos años de su enseñanza, Lacan comenzó a relativizar esta vía y a poner el acento no tanto en el fantasma sino en el *síntoma*. Y en esta perspectiva, la del síntoma, llegó a formular que el final del análisis consiste ya no en ir hacia un “más allá”, sino en establecer *una renovada relación con el síntoma*. Y entonces, a esta nueva concepción del final de análisis sencillamente la llamó *identificación al síntoma*. Por supuesto que se trata de una identificación al síntoma luego de que éste ha sido depurado de sentido y goce, por medio de la experiencia analítica.

¿Y por qué, entonces, esta nueva perspectiva obliga a una reconsideración del punto de capitón? Por dos razones. Primero, porque se lo pone en cuestión en tanto “aparato” de producción de sentido que vela una relación más directa –si puedo decirlo así– con lo real. Pero, además, porque el punto de capitón no sólo produce un sentido retroactivo, sino que al hacerlo introduce la perspectiva de un “más allá”, de un horizonte siempre “más allá”. Y esto es lo que Lacan, inspirado en Joyce y con su práctica de los nudos, pone en cuestión. Para decirlo rápido: se entra al análisis por el padecimiento del síntoma y se sale del análisis con una relación renovada (sin padecimiento o morigerado) con el síntoma. Por lo tanto, ya no hay un “más allá” del síntoma. De eso, del síntoma, no hay salida, sino nuevas vueltas que cada uno dará en su existencia. Creo que ya alcanzan a percibir que se trata de un final de análisis mucho más modesto que el concebido como un atravesamiento hacia un “más allá”.

Por eso, volviendo al título de esta conferencia, creo que ahora se entenderá por qué podría simplemente titularla : “*Una letra sin más allá*”.

Hemos hablado hasta aquí de Joyce y de Lacan. Nos queda entonces una pregunta... ¿Cómo se inserta Beckett en este trío infernal? Es lo que a continuación intentaré desarrollar.

Según cuentan algunos de sus biógrafos, Samuel Beckett trabajó durante varios años como secretario de Joyce. Algunos minimizan este hecho y dicen que sólo se dedicaba ayudar en su trabajo a un ya casi ciego Joyce, leyéndole fragmentos de obras que el maestro necesitaba consultar. Según también se cuenta, la relación de ambos irlandeses sufrió una importante interrupción cuando la hija de Joyce, Lucía, se enamoró perdidamente del entonces joven compatriota y no fue correspondida, lo cual parece haberla empujado a la locura. Pero sea como fuere, el hecho es que Beckett acompañó a Joyce durante varios años en su minucioso trabajo de escritura del *Finnegan's Wake*, lo cual dejó una impronta definitiva en lo que sería su futura creación artística.

“Podemos afirmar –dice un estudioso de Beckett– que el encuentro con Joyce, sobre todo en las largas y laboriosas sesiones de lectura, en las que éste buscaba inspiración para su *Work in progress* –recordemos que escribir el *Finnegan’s* le llevó a Joyce aproximadamente diecisiete años–, tuvo para Beckett el efecto de una verdadera iniciación”.¹⁷

¿Iniciación a qué? A hacer de su propia escritura y obra un verdadero organismo viviente. Porque, sea cual sea el género adoptado (poesía, novela, teatro, cine, radio, televisión), la obra de Beckett constituye una especie de objeto único en progresión, como si toda su obra fuera una suerte de *Work in progress*, de la que se podría decir que en su comienzo mismo está su fin. Porque se trata de un mecanismo de autorreferencialidad por el cual el autor, según dice uno de sus personajes –*Watt*–, se encuentra dispuesto, a pesar de “no tener nada que decir, nada con qué decirlo, no querer decirlo y no poder decirlo”, se ve en la “obligación de decirlo”, volviendo a masticar y deglutir su obra pasada, una y otra vez. Es por esto que, según señala Jenaro Talens, estudioso y traductor de Beckett al español, “...sus textos no ofrecen al lector un vehículo para que llegue a buen término (como ocurre en la literatura convencional de la modernidad), ni una excusa para que éste (el lector) se autoafirme al descubrir su capacidad para solucionar el rompecabezas, sino que le ofrece un organismo que está a la espera de una voz que lo haga resonar, esto es, que sepa decirlo de nuevo como propio”.¹⁸

Creo que se entiende ahora por qué la obra de Samuel Beckett, marcada desde su inicio por el encuentro con Joyce y con su *Finnegan’s Wake*, también se sitúa por fuera de un punto de capitón, y por qué también puede inscribirse en lo que propuse llamar *una letra sin más allá*.

Porque es una relación a *una letra sin más allá* lo que, por ejemplo, le hace decir a Hamm, uno de sus personajes de *Fin de partida*, que: “el fin está en el principio y sin embargo uno continúa”.¹⁹

Porque *una letra sin más allá* es lo que también extingue toda idea, toda esperanza de salvación que se sitúe en otro lado, en un “más allá”. Tal vez sea por eso mismo que, lejos de todo nihilismo y con un profundo sentido del humor, Beckett pueda decir en uno de sus poemas:

*La esperanza no es más que un charlatán
que nos engaña sin cesar; y, para mí,
la felicidad no comenzó sino cuando la perdí.
Pondría gustosamente sobre la puerta del paraíso
el verso que el Dante puso sobre la del infierno:
“Dejad toda esperanza los que aquí entráis.”*²⁰

Ahora bien, Lacan menciona al menos en dos oportunidades a Beckett. La primera, de manera alusiva, en 1956. Se trata de una definición del significante en el inconsciente para lo cual juega con el número dos que, como Dios, se regocija de ser impar, y agrega que “...encontrará en el nivel del inconsciente su más significante

¹⁷ Talens, J., “Estudio preliminar” a *Cómo decir, La poesía de Samuel Beckett*, en Samuel Beckett, *Obra poética completa*, Hiperión, España, 2000.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 10 y 11.

¹⁹ *Op. cit.*, Tusquets editores, 1986, pág. 69.

²⁰ *Op. cit.* n. 17, pp. 262-263 (traducción nuestra).

alcance, purificado de sus equívocos, si se le traduce por: unos números, son dos, que *no tienen par, esperan a Godot*”.²¹

Lo que entiendo es un modo de decir que en el inconsciente jamás habrá una paridad, jamás habrá una cópula tal entre significantes que puedan hacer de dos, Uno. Entonces, dos, no hacen Uno. No hay paridad posible. Y eso es algo de lo que Vladimir y Estragón, el increíble e inolvidable dúo de *Esperando a Godot*, testimonian. De la soledad humana y del diálogo insensato entre dos, por el cual se mantiene y se sostiene la eterna espera –la esperanza– de que desde el más allá, Dios, Godot, el Uno, acuda a nuestra salvación.

Otro lugar donde Lacan menciona a Beckett –esta vez explícitamente– es en un escrito titulado *Lituraterre*. Es del año 1971. Allí, en una misma página, los menciona a ambos, a Joyce y a Beckett.

A Joyce, para recordar el equívoco con el cual hacía deslizar una letra (*letter*) a no ser más que basura (*litter*), es decir, resto. Es a continuación que profiere lo siguiente:

“Es menester decir sin duda que yo estaba cansado del cubo de basura al cual he remachado mi suerte. Se sabe que no soy, por compartirlo, el único en confesarlo”.²² Y allí nombra a Beckett diciendo que es quien salva el honor de la literatura al haberlo también él confesado. Haber confesado ese destino de resto de la especie humana y de la escritura.²³

Como ustedes saben, muchos personajes de Beckett suelen frecuentar los tachos de basura. Su pieza escénica *Fin de partida* y su novela, si podemos llamarla así, *El innombrable* son prueba de ello.

Lo que ocurre es que Beckett alcanza una captación precisa de la condición humana, una captación precisa de su soledad y de la imposibilidad de ese imaginado “más allá”.

Es tal vez en uno de sus textos más tardíos, en un texto de 1980, donde Beckett explora con mayor profundidad esta dimensión de la soledad. La ironía de su título ya nos pone en guardia: *Compañía*, se llama. Y comienza así:

“Una voz llega a alguien en la oscuridad. Imaginar.

A alguien boca arriba en la oscuridad. Lo nota por la presión en la espalda y los cambios de la oscuridad, cuando cierra los ojos y de nuevo cuando los abre. Sólo se puede verificar una ínfima parte de lo dicho. Como, por ejemplo, cuando oye: ‘Estás boca arriba en la oscuridad’”.²⁴

Y, finalmente, concluye de este modo:

“Tú, ahora boca arriba en la oscuridad, no volverás a erguirte para rodear las rodillas con los brazos y bajar la cabeza hasta más no poder. Sino que, con la cabeza vuelta hacia arriba para siempre, te esforzarás en vano con tu cuento. Hasta que al final oigas las palabras tocar a su fin. Cada fútil palabra un poco más cerca de la última. Y

²¹ Lacan, J., “Situación del psicoanálisis en 1956”, en *Escritos I*, sigloXXI editores, Argentina, 1988, pp. 453 y 454.

²² *Op. cit.*, *Autres écrits*, Seuil, París, 2001, pág. 11.

²³ La misma comparación la había ya anticipado en la primera lección de su Seminario *De un Otro al otro*, del 13 de noviembre de 1968.

²⁴ Beckett, S., *Compañía*, Anagrama, 1999, España, pág. 7.

con ellas el cuento. *El cuento de otro contigo en la oscuridad. El cuento de alguien contando un cuento contigo en la oscuridad.* Y cuánto mejor, a final de cuentas, las penas perdidas y el silencio. Y tú, como siempre has estado.

*Solo.*²⁵

Pero captar esta dimensión tan íntima, indisolublemente ligada a esa *letra sin más* allá –fórmula con la que también podríamos nombrar al síntoma, es decir a la dimensión más singular de cada uno de nosotros– captar esta dimensión no arrastra a Beckett, como dije antes, a ningún tipo de nihilismo. Muy por el contrario, sabiendo que de allí no hay salida, afirma, una y otra vez a través de toda su obra, que se tratará siempre de encontrar, en lo mismo, renovadas formas de decir.

Esto, que es fundamental para quienes practicamos el psicoanálisis, ya que remite al acto mismo del *decir*, es lo que Beckett alcanza a transmitir con una sutileza sin parangón en su último poema escrito en 1988, poco antes de morir. Precisamente su título es “Cómo decir”.²⁶ En francés, *Comment dire*, y en su propia versión en inglés, *What is the word*. Voy a leerlo para finalizar.

Creo que podrán escuchar en sus palabras como resuena, sin metáforas y sin *punto de capitón* alguno, lo que hoy, con modesta osadía, propuse llamar ante ustedes, *Una letra sin más allá*.

Cómo decir

locura-
locura de-
de-
cómo decir-
locura de lo-
desde-
locura desde lo-
dado-
locura dado lo de-
visto-
locura visto lo-
lo-
cómo decir-
esto-
este esto-
esto de aquí-
todo este esto de aquí-
locura dado todo lo-
visto-
locura visto todo este esto de aquí de-
de-
cómo decir-

²⁵ *Ibid.*, pp. 60 y 61 (cursivas nuestras).

²⁶ *Op. cit.* n. 16, pp. 270-277.

*ver-
entrever-
creer entrever-
querer creer entrever-
locura de querer creer entrever qué-
qué-
cómo decir-
y dónde-
de querer creer entrever qué dónde-
dónde-
cómo decir-
allá-
allá lejos-
lejos-
lejos allá allá lejos-
apenas-
lejos allá allá lejos apenas qué-
qué-
cómo decir-
visto todo esto-
todo esto esto de aquí-
locura de ver qué-
entrever-
creer entrever-
querer creer entrever-
lejos allá allá abajo apenas qué-
locura de querer creer entrever en ello qué-
qué-
cómo decir-

cómo decir*