

Enrique Tenenbaum

Para el Coloquio de Dimensions de la Psychanalyse, octubre 2019

UN CASO DE POESÍA CONTRARIO A LA TEORÍA PSICOANALÍTICA

Triste flor que crece sola y no tiene otra emoción
Que su sombra en el agua contemplar atónita
S. Mallarmé, *Herodias*

Fue Dante Alighieri¹ quien, allá por el año 1303, dió el puntapié inicial para diferenciar la lengua de la primera infancia, la que hoy suele llamarse lengua materna, de aquella que recibe las coerciones de la enseñanza escolar bajo el imperio de las normas gramaticales.

Dante, sin embargo, no refiere esa primera lengua a las madres, sino a las nodrizas. Lo hace en el primer capítulo de su obra *De Vulgari Eloquentia*, título que ha de traducirse como *El habla vulgar*. La obra, inacabada, sentaba las bases para sostener una igualdad de jerarquía entre las lenguas vernáculas y la lengua por entonces oficial de la cultura cristiana: el latín.

...digamos que llamamos habla vulgar a la que en su entorno familiar se habitúan los niños cuando comienzan a distinguir las voces; o más brevemente aun, definimos como lengua vulgar a la que, sin normativas, se aprende por imitación de la nodriza².

La referencia al habla de las nodrizas no nos es ajena, ya que, en nuestro medio, sobre todo para las clases medias de la ciudad, cuando quienes ofician de padres suelen tener que salir a trabajar para subsistir, los niños quedan al cuidado de empleadas quienes, por regla general, provienen de otros medios socioculturales, cuando no de otros países y hablando otras lenguas, las que a veces se entremezclan con la lengua local. De allí que nuestros niños comiencen a hablar con palabras y giros retóricos que resultan extraños a los familiares. La televisión y los videojuegos, suministrados de manera cada vez más precoz, hacen también lo suyo, aportando esa suerte de lengua llamada español neutro que procede de la necesidad del mercado audiovisual de imponer una uniformidad lexical que borre las diferencias de los giros de los dialectos locales.

Dante sostiene que esa lengua primera se aprende sin normativas, lo que no quiere decir que ella misma no esté normada. La apropiación de las palabras o, para decirlo con más precisión, de los fonemas que al niño se le ofrecen en sus primeros años de vida, requiere de un trabajo de enorme complejidad, y es de hecho la tarea más dificultosa que se les exige, tarea que si se la anuda a la práctica del juego seguramente se logrará con mayor presteza y entusiasmo.

Freud muy tempranamente había imaginado un aparato en el cual se inscribieran los signos de la percepción, y cuyo funcionamiento buscaría reanimarlos por medio de un trabajo psíquico, desprendido como tal del mundo de las sensaciones. Lo llamó identidad de percepción. A propósito del aprendizaje del habla lo dice así³:

Aprendemos el lenguaje de los otros en cuanto nos empeñamos en hacer que la imagen sonora producida por nosotros mismos se parezca en todo lo posible a lo que dio ocasión a la intervención lingüística. Así aprendemos a «pos-hablar» {repetir lo dicho por otro}

Este pos-hablar no consiste sino en hacer coincidir, por medio del dominio de la intervención motora-fónica, el sonido que pronunciamos con la imagen de la percepción que hizo signo de esos fonemas oídos. De hecho, cada vez que escuchamos hablar, la tarea primera al oír ese flujo de sonidos es reconocer algunos fragmentos por identidad de percepción con las palabras de la lengua que se cree reconocer. Escuchar es, entonces, una operación sobre el oír, que en el mar de la significancia -llamamos así a la articulación en una lengua de las expresiones del habla, las entendamos o no- permite discernir homofonías, identidades entre lo que se oye y las palabras de un código que, al menos en términos generales, conocemos y compartimos.

Pero en este mundo de la lengua primera aprendida sin normativas, que configura la posibilidad de un juego seguramente gozoso⁴ sobre la disposición de las funciones llamadas superiores, en este caso el habla fonatoria, los sonidos se corresponden con representaciones que son bien distintas de aquellas que habilitan una lectura. Así Freud diferencia el aprender a hablar del aprender a leer:

Aprendemos a leer en cuanto enlazamos, según ciertas reglas, la sucesión de las representaciones de intervención de palabra y matriz de palabra que recibimos a raíz de la pronunciación de las letras aisladas, y ello de tal suerte que se engendran nuevas representaciones matrices de palabra.

Este engendrar de nuevas representaciones, propio de la lectura, y la aparición de reglas -es decir: una normativa- nos coloca en una situación bien diferente respecto del habla primera. Dante lo escribía así:

...disponemos de otra lengua, secundaria, a la que los romanos llamaron gramática. Por igual la tienen los griegos y otros, pero no todos, porque no llegamos a comprender sus reglas ni a aprenderlas sino transcurrido un tiempo y tras asiduo estudio...⁵

Las reglas de la gramática, sean las del latín o las del griego, constituyen la normativa de lo que Dante llama la lengua secundaria, en oposición a la lengua primaria de las nodrizas. Esta lengua secundaria, la que se enseña en las escuelas, lo que aquí se denomina educación primaria, podemos perfectamente adscribirla a las coerciones que el ordenamiento simbólico impone sobre la primera apropiación de la lengua. En términos de Freud esto es el tratamiento por un proceso secundario -de palabra, simbólico- sobre las representaciones-cosa entregadas a la libre disposición del proceso primario.

No nos llamará la atención que Dante destacara que a las creaciones

de los escritores en [lengua] vulgar le pertenecen los primerísimos poetas por ser la más perfecta y dulce forma de hablar.

LOS NIÑOS Y LA POESÍA

En ocasión de una conferencia en Columbia, en 1975, Lacan se refiere a cómo los niños reciben la lengua; no la aprenden, desliza, sino que se trata para ellos de una suerte de inclinación a recibirla:

Es muy sorprendente ver cómo un niño manipula algunas cosas tan notablemente gramaticales como el uso de la palabra “quizás” o “no todavía”. Por supuesto, lo ha escuchado, pero que comprenda su sentido es algo que merece toda nuestra atención.

Hay que señalar, Lacan seguramente no estaría en desacuerdo, que el uso de ciertas palabras y de ciertos giros retóricos que, como lo señala, los ha escuchado, no implica que los comprenda. De hecho, si algo signa el pasaje de la pubertad a la adolescencia, es ese plus que implica no solamente hacer uso de ciertos giros, de ciertas articulaciones significantes, sino de comprenderlas. Retomaremos esto más adelante.

La manipulación de palabras -como cosas- y de giros retóricos -como reproducción homofónica- no nos asegura nada acerca de que el niño comprenda lo que se dice en ese hablar. Lo que Lacan subraya, y en eso quiero detenerme, es que, respecto de la gramática

...que el niño esté en ella tan a sus anchas, que tan pronto se familiarice con el uso de una estructura que ... se llama figuras de la retórica, manifiesta que no se le enseña la gramática...

Es frecuente que sonriamos con ternura frente a los niños que nos quieren contar chistes que no comprenden, y así reproducen lo que han escuchado, en general con algunas deformaciones que hacen a ese no comprender; entonces sonreímos. Si, nos reímos, haciendo entrar en función lo cómico, que no tiene nada que ver -respecto de la descarga de cantidad psíquica- con la estructura de tercera persona del chiste.

De hecho, un tópico frecuente de lo que en mi adolescencia implicaba la dimensión del chiste, era la pregunta fatal, decisiva, discriminatoria de alianzas y segregaciones: “¿Estás avivado?”. No sé si hoy esa pregunta tiene o podría tener lugar. Se trataba de constatar la entrada de la sexualidad en los desfiladeros del significante.⁶

Pero antes de llegar a ese punto nodal, detengámonos con cautela en la función del significante en la producción de significación. Es en el *Seminario VI*⁷ que Lacan sostiene que

...el momento decisivo en que el niño (...) declara con la mayor autoridad e insistencia: 'el perro hace miau', o 'el gato hace guau'. Punto absolutamente decisivo, ya que en ese momento es cuando la primitiva metáfora, que está constituida simplemente por la sustitución significante, por el ejercicio de la sustitución significante, engendra la categoría de la significación.

Esa primitiva metáfora no es sino la efectuación lograda de los efectos de parasitación por parte de la estructura del lenguaje, que incide sobre la disposición a habitar la lengua. Lo que era simplemente el placer gozoso de la libre movilidad de cargas sobre las representaciones “cosa” ha devenido ahora un particular modo de gozar del habla, un poner en evidencia que las palabras (*mots*) no tienen ninguna relación con el referente supuesto a ellas. El perro maúlla, el gato ladra. ¡No hay ninguna pretensión educativa que resista con honor a semejante ejercicio de la lengua!⁸

Para que esto así ocurra hay que suponer un paso decisivo, que es una operación sobre la lengua, que produce un espesamiento en la barra que Saussure disponía -en su algoritmo- entre el significante y el significado. Este proceder es puesto a cuenta de lo que Lacan llama, para nuestro campo, la metáfora del Nombre del Padre, que poco tiene que ver con un ensalzamiento de la autoridad patriarcal; por el contrario, se trata de sostener que lo que llamamos padre no es sino una metáfora. El padre, del que nuestros analizantes no cesan de hablar, es para esta operatoria no más, ni menos, que un significante -no confundimos ese apelativo con ninguna persona en particular, aunque si esta función transmisora del metaforizar no estuviera encarnada, las consecuencias subjetivas serán menos favorables-.

Llamar, con Lacan, *el padre* a quien introduce una diferencia entre la lengua primera que llamamos materna y el mundo de la significación, o llamarlo con Freud *el falo*, como aquello que hace objeción a la completud supuesta de la posición sexuada femenina, nos conduce por distintas vías al mismo resultado: hay un goce del hablar, que es un goce fuera del cuerpo, y que Lacan denomina precisamente goce fálico. No es fálico porque sea masculino: claramente el parloteo y la satisfacción que conlleva no discriminan géneros.

En la conferencia en Tokio, de 1971, Lacan lo expresa con admirable sencillez:

Si uno cree que “mesa” {table} quiere decir mesa, uno no puede hablar más, es muy simple (...) es justamente de eso que conviene liberarse para comprender lo que es el uso de la lengua. Lo que es

impactante, es que lo que produce sentido en un vocablo está justamente estrechamente ligado, se puede demostrar la conexión de lo que produce sentido, con este hecho característico del lenguaje de que no es nunca un calco de las cosas.

El lenguaje así considerado, como un mal calco de las cosas, es la condición del inconsciente; es un lenguaje que parasita la lengua de tal modo que ésta ya no se rige por la libre movilidad de cargas, sino que comienza a obedecer a las reglas de la gramática. Es en sus excepciones, claro, que un paso de sentido ocurrirá allí donde parecía que se trataba de un sin sentido, lo que Freud descubre y nombra formaciones del inconsciente: una articulación lógica que no es producto del trabajo conciente; es la aparición en la normativa adscripta a la conciencia -es decir la gramática- de los procesos característicos de la lógica del inconsciente. Así se produce, si se da el caso, un decir en el curso de un hablar.

Esta operación de imbricación de la gramática -Nombre del Padre- con la lengua llamada materna no es suficiente para que los niños puedan hacer o entender los chistes. Sin embargo, es la condición necesaria, y que además arroja otras consecuencias, como la de comenzar a precipitarse, a fijarse, ciertos significantes que se convertirán paulatinamente en significantes privilegiados para cada quien, según participen en el modo en que se vaya encontrando con los problemas locales de estructura y los vaya tramitando, resolviéndolos, o no. Si una de las tareas más difíciles que se encomienda a los niños es aprehender la lengua y someterla luego a las reglas del lenguaje, hay otra tarea que se les impone, y que es tan difícil o más que la primera, y es apropiarse del cuerpo que habitan. Y ese apropiarse del cuerpo -reconocerlo como propio, en principio- también es sometido a reglas, que no se llaman gramaticales, pero que están regladas por la gramática. Freud llama pulsiones a

la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal⁹

y en el tratamiento de sus derivas las articula según la gramática del verbo y sus voces: activa, pasiva y reflexiva. Así, toda la dinámica del aprendizaje respecto de la economía en relación con los orificios del cuerpo guarda relación con la gramática.

Para situar la importancia vital de este andamiaje entre cuerpo y lengua -una no va sin el otro- recordemos la tarea exigente que se les impone a nuestros adolescentes: sufrir los embates del empuje hormonal de la pubertad, que transforma el cuerpo y produce nuevas sensaciones, y que para abordar esta exigencia ya no cuentan -regularmente- con los padres para transitarla. Es el momento del grupo de pares, es el trabajo de cada cual con la lengua y los códigos que se van constituyendo en el lazo con los otros, es el desasimiento de las figuras parentales y la reorientación de los intereses hacia otros horizontes. Es un tiempo privilegiado de trabajo con la lengua, que ahora -más que en cualquier otra ocasión- está en relación directa con las exigencias de lo corporal. Y suele ser en este tiempo que los jóvenes comienzan sus ejercicios poéticos.

Seguramente reparamos en el hecho de que las lecturas serias de poesía comienzan en la adolescencia, de un modo que no tiene nada que ver con cómo en la escuela primaria se fuerza a la memorización de breves versos.

Hasta acá el primer recorrido que arriba a situar lo canónico respecto de nuestro abordaje de la poesía desde la perspectiva del psicoanálisis, y que podemos resumir en dos condiciones: "allí donde no hay metáfora no hay poesía", como lo afirma Lacan en el Seminario sobre las psicosis¹⁰, cuando señala que

*La poesía es creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo.
No hay nada parecido en las Memorias de Schreber*

Y lo refrenda con una nota respecto de la poesía y los niños¹¹:

*Se dice que el niño comprende la poesía surrealista y abstracta, que sería un retorno a la infancia.
Es una idiotez: los niños detestan la poesía surrealista y ciertas etapas de la pintura de Picasso les*

repugnan. ¿Por qué? Porque todavía no llegaron a la metáfora, sino a la metonimia. Cuando aprecian algo en la pintura de Picasso es porque se trata de metonimia

La otra condición para la producción poética guarda relación con el empuje pulsional de la pubertad que exige un nuevo esfuerzo de trabajo con la lengua, a propósito de las modificaciones del cuerpo y de una nueva vuelta respecto de la posición sexuada y la elección de objeto. Es así como lo he trabajado en una oportunidad¹²:

...casi siempre los poemas del adolescente hablan de amor, suelen ser poemas de la primavera, del despertar sexual, y suelen ser también el refugio que la timidez del amante secreto encuentra para escribir lo que aún no se anima a decir a viva voz a su amada.

En ese mismo texto afirmaba, con deliberado énfasis, que los niños no escriben poesía.

Pero ocurre que Nika Turbiná comenzó a producir poesía a los siete años de edad.

LA POESÍA, EL POEMA Y LOS NIÑOS

¿Es el poeta quien hace la poesía, o es la poesía la que hace al poeta? ¿Es la lengua la que engendra la poesía, o es la poesía la que trabaja la lengua?

Suelen decir algunos de los así llamados poetas que los versos les fueron dictados¹³. También Nika Turbiná le contestó de este modo a su madre cuando, en pleno desvelo producto del asma de una noche, la encontró declamando a viva voz unos versos demasiado sofisticados para una niña de siete años.

No se trata de adentrarnos en la psicología de los llamados niños prodigio, menos aun cuando alcanzaron un destino funesto tan precozmente como precozmente su talento se había desarrollado y, hay que decirlo, se trata de un desarrollo muy desligado de lo que se puede llamar un crecimiento armónico en relación con los pares, con los niños de su edad. No es fácil resistir la apropiación del talento por la maquinaria del espectáculo. A los diez años se la podía ver recitando sus poemas en un estadio de fútbol. ¿Qué cuerpo es capaz de resistir semejante embate? Al escucharla, y verla en ese despliegue, aun sin comprender la lengua rusa, se hace evidente que se trata de una suerte de *performance*, una niña que declama versos a la manera de las actrices dramáticas, y de época. Que fuera en un estadio deportivo nos advierte sobre la dimensión de espectáculo de lo que se presentaba en el escenario. Lo que allí importa son menos las palabras de los poemas que la función mimética, que es la que más cuenta para el aplauso.

Otra cosa es cuando Nika, a los once años, recibió el León de oro en Venecia, al resultar triunfante en el concurso de poesía. Allí no se trataba de las fintas o de los pasos de acrobacia vocal de una niña prodigio. Se trataba de otra cosa, aun sin saber de qué. Porque no es lo mismo recibir los versos "dictados", es decir: directamente de lo que llamamos el discurso del Otro, que apropiarse de esas concatenaciones de palabras que no se sabe de qué cuerpo salen.

Solemos recibir en las consultas por niños que han desarrollado capacidades diferentes, como ahora se dice - las cuales abarcan desde los déficits en el desarrollo hasta los excesos- un dato que no es indiferente: en determinado momento, que algunos sitúan alrededor del año y medio o dos años de vida, de pronto el niño deja de hablar. Este mutismo pasajero suele guardar relación con la imbricación de ese habla en la apropiación de un cuerpo, lo que en los términos de Lacan llamamos el estadio del espejo, en el que se dan las primeras identificaciones a la imagen del cuerpo que en lo imaginario se aprehende como unificado y en lo simbólico como agujereado, pasible de resonar con la voz. ¿Tendría el niño la posibilidad de escuchar su voz y reconocerla como proviniendo de su cuerpo si esta identificación no hubiera sido eficazmente resuelta?

En el caso de Nika, como no es de extrañar, su mutismo comenzó mucho antes¹⁴

...con ocho meses balbuceaba sonidos que, según la leyenda familiar, parecían palabras rusas e inglesas, sin que supieran el origen de estas últimas. Durante año y medio cayó en un silencio

absoluto hasta que, a los dos años, de repente, empezó a hablar fluidamente en ruso con una naturalidad inexplicable para la familia.

Su primer poema, que la madre y la abuela tuvieron la lucidez de transcribir, data de un año después. ¿En qué lengua una niña tan pequeña escribe cuando habla, y escribe de tal modo que logra conmover la lengua de los otros? A los nueve, nos orienta con estas líneas

*Tú y yo
hablamos lenguas distintas.
Las mismas letras,
pero palabras extrañas.
Vivimos en distintas islas,
aunque en la misma casa.*

Se trata, pues, de lenguas distintas. Se trata, sin embargo, de las mismas letras. En la misma casa, con las mismas letras: si son distintas las lenguas, las palabras no podrían no resultar extrañas. No hay en ese “tú y yo” sino estrictamente ausencia de comunicación, puesto que las palabras les son mutuamente extrañas y pertenecen a islas incomunicadas. Si las palabras son extrañas, si no entran en el comercio asociativo del mercado de la conversación, mal podríamos sostener que se trata de metáforas, de una escritura metafórica.

¿Sostendríamos, en cambio, que es simplemente un feliz juego de consonancias metonímicas que, sin embargo, adquieren un ribete metafórico en quien las oye? ¿Acaso la poesía guarda esa intrincada relación con el azar de un tiro de dados?

Las palabras poéticas de Nika Turbiná hablan de su dificultad para refugiarse en el cuerpo que habita. Espacios, continuidades y ventanas, atravesamientos y desproporciones. Algunas frases de sus poemas lo testimonian¹⁵:

*Toco el piano,
poco a poco los dedos se detienen.
Esa música pertenece al universo,
mi casa le es pequeña.*

La detención del movimiento, de una función del cuerpo imaginario, la remite a un universo que la excede, que excede ese cuerpo-casa. No se abre su música al universo, no atraviesa los espacios: no se detiene ella, se detienen sus dedos. Recuerdo un recital de Amy Winehouse, otra joven prodigio, en ese caso de la música británica, cuando visiblemente afectada por lo que habría consumido momentos antes, su voz y su música parecen querer salirse de un cuerpo que se mueve espasmódicamente, que no las contiene.

La poesía no es un ejercicio con la lengua. Es una práctica del cuerpo con la lengua, que es también cuerpo, que es el cuerpo de lo simbólico, hecho de palabras.

A los nueve años, Nika escribía,

*¿Podemos
simplemente quedarnos en silencio?
Observemos por la ventana
el último tranvía que pasa
Me gusta mucho la casa adormecida.
Y cuando las novedades del día
se cubren de polvo.
Yo entiendo,
no es a mí a quien esperan.*

Las ventanas, o más precisamente la ventana, siempre nombrada en singular, comienza a hacerse presente en sus letras. Por la ventana, observa a su través el tranvía, no cualquiera, sino el último. Adormecida su casa, si se quiere: su lengua o su cuerpo, Nika entiende: no es ella a quien esperan. ¿Quiénes? ¿Y a quién, si no a ella?

Temática que no cesa de reiterarse:

*¿Quién soy?
¿Con los ojos de quién
miro este mundo?
[...]
¿Con los labios de quién
capto el rocío de la hoja
caída a la carretera?
¿Con los brazos de quién
abrazo este mundo,
que es tan indefenso y frágil?
Pierdo mi voz entre las voces...*

Ya no está segura de que sean sus dedos los que se detienen, ahora no encuentra ojos para mirar a través, labios para tocar, brazos para la indefensión... y su voz se pierde entre las otras. A los diez años escribía

*Ventanas ajenas, cine mudo,
oscuridad en la calle, luz en la película...
Un niño grita silenciosamente - yo lo estoy meciendo,
los platos rotos dan suerte - yo no la recibo.
Los que no pagaron la entrada, llenaron la sala.
Esta función es silenciosa...
Mi ventana es sonora.
La tristeza cubrió los vidrios.*

La ventana otra vez, la suya en singular, las ajenas en plural. La ventana ahora ya no es para mirar a su través, ahora la calle es oscura y la luz transcurre en una película. Función doblemente silenciosa, la ventana se ha vuelto sonora, embebida en la tristeza que cubre los cristales. Es áfona su ventana sonora, y es muda su función de cine, invadida por los que no pagaron la entrada.

La ventana sonora se hará pronto superficie de una particular escucha

*Toquen con la mano
el vidrio de la ventana por la noche,
¿lo escuchan?
Le teme a la lluvia
pero debe protegerme
de las gotas.
Acariciaré las gotas con mis dedos
a través del cristal.
¡Lluvia!
[...]
Quiero escuchar la lluvia con los dedos
para componer música*

Y sobre esa superficie temerosa de la lluvia, los dedos vuelven a hacerse presentes, ya no para tocar el piano en la música de su casa, sino para escucharla en el temblor del vidrio de la ventana. Escuchar con los dedos... acariciar las gotas con los dedos a través del cristal. Ese cristal protege, pero no es frontera, no es impermeable a los dedos que lo atraviesan. No es la mirada la que atraviesa los cristales, son los dedos, es la lluvia.

El poema final, final al menos en este recorrido, anticipa lo que vendrá, muchos años después

*La lluvia. La noche. La ventana rota.
Y los trozos del cristal se atoraron en el aire
como las hojas que no alcanzó el viento.
Y de pronto el estrépito. Exactamente así
es como se desprende la vida humana.*

La ventana se ha roto. Ya no hay cristales que operen de frontera ni de instancia de pasaje: se atoraron sus trozos en el aire. El estrépito sigue a esa rotura, inexorablemente, y a la caída sigue el desprendimiento, respecto de ese cuerpo, de la vida. Es que para Nika la ventana rota es una ventana sin cristales: su armazón no arma nada, su marco no enmarca nada, funciona solamente como invitación a hacer reptar un cuerpo a su través.

Es el momento, ahora, de las preguntas.

¿Se trata de un llamado desesperado de una niña pequeña, un llamado que no fue convenientemente atendido, y que anunciaba veinte años antes el destino de Nika, desprendiendo dos veces su caída desde una ventana?

¿Acaso alcanza con sostener que el poeta hace de la poesía un testimonio de sus fantasías? ¿Y si fuera al revés, si fuera que el poema hace al poeta? En ese caso, tendríamos que formularnos otra pregunta, aquella acerca del misterio del “dictado” de los versos que llegan al poeta, puesto que en esos casos no se trata del ejercicio del poeta con la lengua, sino de la lengua en ejercicio en el poeta. No es inadecuado el término misterio, lo retomaremos. Por ahora interroguemos no al poeta, no a la niña que canta y declama, no a los familiares, sino a la incidencia de la lengua en el cuerpo del que habla, al modo en que el habla se incorpora, que el verbo se hace carne -para tomar el término bíblico- y forja, en un mamífero infantil muy poco dotado, un poeta sublime.

EL CANTO ES EL QUE CANTA

En el relato de los familiares de Nika se desliza un detalle, lo que parece un detalle, y es que luego de su prolongado mutismo, cuando afirman que comenzó a hablar con fluidez, resaltan que en verdad no hablaba, sino que cantaba. Y luego pasa de cantar a recitar versos. ¿Qué significación darle a ese hablar cantando? ¿Es que acaso el ritmo y el goce de la musicalidad de la lengua primaban por sobre el mundo de la significación? ¿Es el gusto por la lengua lo que comanda el modo de expresión fónica?

Henri Meschonnic nos socorre en este laberinto. Es él quien nos hace saber que en hebreo el acento rítmico se dice *ta'am* y que *ta'am* significa el gusto, el gusto de lo que se tiene en la boca. Es¹⁶

*... una metáfora bucal, corporal, que expresa la física del lenguaje, por eso digo que la pretensión poética, ética y política consiste en taamizar el francés, en ritmizarlo. Taamizar todas las lenguas.
Y el pensamiento del lenguaje.*

Para situar esta propuesta examina las traducciones del Antiguo Testamento, y sostiene que en todas ellas se ha forzado la traducción por la vía del signo, por la vía de la significación, desconociendo que en el texto hebreo, que no reconoce la distinción entre poesía y prosa, lo que cuenta es el ritmo:

...la Biblia ignora tanto la noción de poesía como la de métrica, y sólo dispone de la oposición entre lo hablado y lo cantado

¿Cómo traducir, pues, de un modo poéticamente apropiado?

Da un ejemplo, que nos bastará para comprender los alcances de su pregunta. Respecto de la poesía y respecto del traducir. Y, como veremos, respecto del escuchar, que es en definitiva nuestra tarea como psicoanalistas.

Es en *Crónicas*, capítulo 29 versículo 28, cuando en la asamblea se dice *vehashir meshorer*, Meschonnic traduce simple y llanamente *et le chant est qui chant*: y el canto es el que canta. Sin embargo, al revisar no menos de veinte versiones de la Biblia, la mayoría provenientes de la establecida por los Setenta, se leen frases que pretenden traducir del siguiente modo: los cantores de salmos cantaban, el canto resonó, se cantó el cántico, todos cantaron himnos, los cánticos se elevaron, los cantores cantaban, el canto fue cantado...

Meschonnic sostiene que esas palabras tan sencillas se volvieron inaudibles en todas las traducciones, y por lo tanto en todos los actos litúrgicos en los que interviene la frase “y es el canto el que canta”, y no los cantores: en esos actos litúrgicos no se oye que es el canto el que canta. Se borra el sentido de la frase, y se borra que se lo borra, y así con todo el texto bíblico, lo que lo lleva a decir que la Biblia aun no había sido traducida al francés.

Para nosotros, lectores de Lacan en sus traducciones, vale otro tanto. ¿Acaso Lacan ha sido traducido al castellano? Veamos tan sólo un ejemplo de los problemas con que nos topamos cuando trabajamos sus traducciones, incluso las más cuidadosas -es que se trata de una dificultad insalvable, por lo que es necesario anotarla en cada oportunidad-. En el *Seminario XXIII* Lacan sostiene¹⁷ que

...le Nom-du-Père on peut aussi bien s'en passer, on peut aussi bien s'en passer à condition de s'en servir

Lo que comúnmente se traduce por “...el Nombre-del-Padre, se puede también prescindir de él. Se puede muy bien prescindir de él a condición de servirse de él”. Y es una traducción que nada tiene de objetable en cuanto a lo que dice, a lo que nos hace llegar de la lengua de partida a la lengua de llegada. Entendemos perfectamente. Pero nada hay en esta traducción que haga pasar el ritmo de la frase dicha, hablada, la repetición y la resonancia que se marcan entre *s'en passer* y *s'en servir*. ¿Es necesario destacar esa sonoridad, hace a la cuestión?

Cuando escuchamos, escuchamos mucho más que lo que Freud llamó el contenido manifiesto en los enunciados, escuchamos también lo que Jakobson ha llamado la enunciación, en la que Lacan lee la otra escena freudiana, la escena de la fantasía que permite leer el deseo en juego. Pero, además de estas dimensiones imaginaria y simbólica del hablar, que hacen al campo del sentido, algo resta en la escucha, algo queda como resto fónico, ni comprensible ni escribible: es la altura, el timbre, la entonación, el modo de respirar que afecta los sonidos, la vibración del cuerpo, los gestos que acompañan al habla, el ritmo, la cadencia, las síncopas, los silabeos, las vacilaciones, las pausas, los apuros... por nombrar tan sólo algunos de estos restos de escucha.

Cuando alguien habla y de pronto cambia el tono para citar imitando la voz y el canturreo de otro, cuando en vez de hablar en la monotonía bidimensional del signo aparece la música, sea porque se escuchan tonadas de localía, o de extranjería, sea porque irrumpe en el discurso el recuerdo del canturreo infantil, de los arrullos maternos, de alguna publicidad musical escuchada en la radio, de los cantos de una hinchada de fútbol, del recitado de poesía en tiempos de infancia, de la impostación de la voz de los actores de teatro clásico... la lista es innumerable.

Escuchamos mucho más que enunciado y enunciación, escuchamos también el modo en que la lengua ha marcado el cuerpo en diversos momentos de la historia del que habla, y hasta podemos fecharlos. Entonces comprendemos, cuando Meschonnic traduce que es el canto el que canta, que no se trata de un preciosismo de traductor. Entendemos que si Lacan replica *s'en passer* y *s'en servir*, con esa réplica introduce en la frase la dimensión de lo que resuena en el canturreo, y que no es indiferente a la cuestión de prescindir o no de un significante, primordial o no. El modo en que la lengua canta en el cuerpo escapa a las operaciones de la metonimia tanto como de la metáfora, pero no les es ajeno. No es sin el cuerpo.

Entonces no interroguemos a Nika, a la pequeña poeta, ni a su poesía, si aun podemos llamarla así. Interroguemos a la lengua y al modo en que ha entrado en un cuerpo, al modo en que la lengua canta en el cuerpo, y permite los juegos sonoros que luego la tiranía de la gramática podrá autorizar, o censurar.

Y aún nos queda por definir qué entendemos por cuerpo, respecto de la lengua.

UN ACONTECIMIENTO EN EL CUERPO DE LA LENGUA

A lo que en un tiempo Lacan llamó función y campo del habla y del lenguaje en el psicoanálisis, texto de su informe en Roma en 1955¹⁸, en 1973 lo transforma en ficción y canto¹⁹. No podría transformarse en lo segundo si no hubiera habido lo primero, lo que nos orienta sobre las lecturas sesgadas del decir de Lacan, o sobre la promoción de algún hápax en nuevo concepto fundamental. Si ficción y canto realiza una torsión sobre función y campo, solamente podemos prescindir de éstos a condición de servirnos de ellos. No se trata de la promoción del canto, en desmedro del campo de la significación y del sentido. No se trata de ninguna superación al modo de una *Aufhebung*. Se trata de leer la operación de escritura de lo nuevo, como lo hace l'inconsciente en acto respecto de lo estatuido, porque es solamente respecto de lo estatuido que algo nuevo puede ser leído. Como lo demostró Freud al interpretar los sueños, solamente es posible leer cuando se dispone de dos textos: se lee en la diferencia entre uno y otro, sin anularse ni superarse.

Esto es tan así de decisivo como Freud lo muestra al comentar un caso de paranoia contrario a la teoría psicoanalítica: lo vertido en una primera entrevista, en la que se relata una escena como si fuera única, no consigue que su análisis arroje ningún resultado más que el de poner en vilo a toda la teoría. La segunda entrevista, en cambio, saca a la luz lo que en la primera se había silenciado: una escena previa que permitía leer de muy otro modo lo que había ocurrido en la segunda. Ya Freud había tematizado esta suerte a propósito de lo que nombró *proton pseudos* histérica, sintagma que -para variar- se ha mal traducido como primera mentira histérica, cuando de lo que se trataba era de señalar que lo que aparecía como primera premisa de un silogismo era en verdad la segunda: no era falsa la premisa, era falso que fuese ella la primera.

Extraer una frase de un texto, elevarla a la calidad de aforismo, y desconectarla del contexto, borrar ese contexto y, además, borrar que se lo borra, es homólogo al borramiento de la traducción forzado por la ideología que Meschonnic denuncia.

Así, otra frase tardía de Lacan, escrita en un texto deliberadamente ilegible, puesto que eso se propuso, se propuso nada menos que *joycear* su escritura, ha sido elevada al altar de la actualidad ultimísima de la práctica psicoanalítica. Me refiero a cuando escribe

Dejemos el síntoma en lo que es: un acontecimiento de cuerpo.

¿Cómo no enamorarse de esa frase? El efecto es inmediato. Parece que Lacan se desabona de l'inconsciente, se *joycea* hasta semejante punto que despega al síntoma, nada menos que al síntoma que era hasta entonces hecho de metáfora, era lo interpretable, lo que hacía a nuestra política, ahora parece despegarlo de l'inconsciente. Por lo tanto, siguiendo esta lectura, l'inconsciente ya no tiene lugar, y el *parlêtre*, su reciente neologismo sustitutivo, ya no lo traduciría. Así se podría entender el sentido de esta frase, extraída de su contexto, y especialmente desprendida de lo que sigue en el escrito, que aquí reproduzco, primero en francés²⁰:

Laissons le symptôme à ce qu'il est : un événement de corps, lié à ce que : l'on l'a, l'on l'a de l'air, l'on l'aire, de l'on l'a. Ça se chante à l'occasion et Joyce ne s'en prive pas.

Que, traducido²¹ del modo más cercano al ritmo, puesto que el texto es neológico en su progreso, sería

Dejemos el síntoma en lo que es: un acontecimiento de cuerpo, ligado a eso que: lo'n lo tiene, lo'n lo tiene del aire, lo'n lo airea, de se lo'n lo tiene. Ello se canta en la ocasión y Joyce de eso no se priva²².

Se trata de un acontecimiento de cuerpo ligado a Ello que se canta. ¿No reconocemos en esta frase que es el canto el que canta? ¿No es acaso Ello que se canta, ciertamente con palabras, produciendo el mentado acontecimiento?

¿Qué cuerpo es, entonces, el cuerpo en el cual este acontecimiento tiene lugar? Se trata, entiendo, del cuerpo de lo simbólico, el que en el Seminario del año siguiente Lacan adscribirá a la lengua²³, escrito así, todo junto:

Me di cuenta de que consistir quería decir que había que hablar de cuerpo, que hay un cuerpo de lo imaginario, un cuerpo de lo simbólico — es la lengua — y un cuerpo de lo real del que no se sabe cómo sale.

Si el acontecimiento de cuerpo es un acontecimiento en el cuerpo simbólico, en la lengua, y ya nos ocuparemos de referirnos *in extenso* a ella, importa aquí distinguir entre la afección del cuerpo imaginario, que es el de las funciones corporales, y la afección de este cuerpo simbólico al que el poeta se presta quizás como ningún otro hablante. Esta distinción nos permite retomar la pregunta acerca de si es el poeta el que hace al poema, si siempre es así, o si el poema hace, en el sentido de un hacer que trabaja al poeta en la lengua que habita; nos preguntamos si el poema hace al poeta.

No es necesario responder por sí o por no, nos diría Paul Celan, cuando sostiene “Habla/ pero no separes el No del Sí / Y dale a tu decir sentido: Dale sombra”²⁴. Sostener esa tensión, la tensión entre un sí y un no, entre un cuerpo y otro, entre el sentido y la sombra, entre el lugar común y la paradoja, ¿por qué renunciar a ese privilegio, del que gozan tanto los poetas como los científicos? ¿Por qué no se nos consentiría demorarnos en responder, o acaso estamos acuciados por confortar a una tabla de verdad que nos asegura que se trata siempre de una de dos alternativas, tercero excluido? ¿Por qué esa premura por tomar una decisión que, de apurarla, surgiría renga, sin extraer antes las consecuencias más relevantes?

Por cierto que la premura tiene una fuente, que es librarnos del horror al vacío, del vacío que debería llenarse con una causa. Mientras, sin embargo, se acepta sin demasiada alharaca el misterio de la encarnación del Verbo divino en el cuerpo de Cristo por gracia de la inmaculada concepción. ¿Por qué no aceptar, también, que la apropiación de la lengua, en tanto que incorporal, es una gracia que fue por amor entregada a todo mortal? En efecto, el cuerpo hablante revela y oculta a la vez un misterio: el misterio del cuerpo que habla es el misterio de lo inconsciente²⁵.

Sostenerlo como misterioso sin hacer de ello religión es uno de nuestros desafíos. Puesto que, si se acepta sin demasiada resistencia que Dios ha hablado en los místicos de forma directa, como lo afirman los escritos de Teresa de Ávila -la revelación de Dios por medio de la escritura-, si se acepta sin chistar la transverberación, si se acepta que a Catalina de Siena se le apareció Jesús diciéndole “tú eres la que no es y Yo soy el que Es”, no sería descabellado sostener, en principio, que el acceso a la lengua se nos presenta algunas veces como misterioso, que escapa a nuestras posibilidades de comprender.

Así es que nosotros aceptamos, a título provisional, que el poeta, no sabiendo de dónde le vienen los versos que escribe, los adjudique a lo que “un ángel, un poco travieso, quiso dictarme”²⁶. Encontramos al poeta en esa tarea, trabajando la lengua, produciendo poema, y a la vez trabajado por la lengua, de tal modo que el poema se produce en él o, más radicalmente aun, podríamos arriesgar que él mismo es producido como poema.

De este modo entiendo el alcance de lo que escribiera Lacan cuando afirmaba “no soy un poeta sino un poema. Y que se escribe, pese a que tiene aires de ser un sujeto”

¹ Continúan aquí algunas consideraciones sobre Dante en relación con la obra de Lacan, que pueden leerse en E. Tenenbaum, *Poesía y Psicoanálisis, una asociación ilícita*. Letra Viva Ed. Bs As 2016, págs 139 y ss.

² Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, Prima edizione 2012. Editado por guidaebook.com. “...quod vulgarem locutionem appellamus eam qua infantes assuefiunt ab assistentibus cum primitus distinguere voces incipiunt; vel, quod brevius dici potest, vulgarem locutionem asserimus quam sine omni regola nutricem imitantes accipiunt”.

³ S. Freud, *Lo inconsciente*. Apéndice: palabra y cosa. 1915. (Agradezco a Fabiana Ingenito la precisión de esa referencia, en su texto “Detritos con los cuales él va a jugar...”, Coloquio 2018 de Trilce / Buenos Aires)

⁴ E.T., op.cit., pág 21

⁵ Dante, op.cit. : “Est et inde alia locutio secundaria nobis, quam Romani gramaticam vocaverunt. Hanc quidem secundariam Greci habent et alii, sed non omnes: ad habitum vero huius pauci perveniunt, quia non nisi per spatium temporis et studii assiduitatem regulamur et doctramur in illa.

-
- ⁶ J. Lacan, *Seminario XI*, sesión del 29/4/1964
- ⁷ J. Lacan, *Seminario VI*, sesión del 21/1/1959
- ⁸ J. Rancière. *El maestro ignorante*.
- ⁹ S. Freud. *Pulsiones y destinos de pulsión*
- ¹⁰ J. Lacan, *Seminario III*, 11/1/1956
- ¹¹ Op.cit. 9/5/1956
- ¹² E.T. *El adolescente y su poema*. En Lo indecible sustraído a la nada, ed. bilingüe, Cità del Sol Ed. Calabria 2018
- ¹³ E.T, op.cit. págs. 67-68. Tanto Alejandra Pizarnik como Juan Carlos Bustriazó Ortiz así lo afirmaban.
- ¹⁴ Referido en <https://www.jotdown.es/2012/04/nika-turbina-historia-de-un-destello/>
- ¹⁵ *La infancia huyó de mí*, Buenos Aires, Editorial Llantén, 2018. Las traducciones son de Natalia Litvinova
- ¹⁶ H. Meschonnic, El ritmo es la profecía y la utopía del lenguaje. En *Un golpe bíblico a la filosofía*, Ed. Lilmot, BsAs 2007
- ¹⁷ J. Lacan, *Le Séminaire*, XXIII, 13/4/1976
- ¹⁸ Corregimos la traducción habitual, que figura en los Escritos de Lacan, en la que se lee *Función y campo de la palabra y del lenguaje...* Entre otros se puede consultar a R. Courel *El psicoanálisis en el impasse de la civilización occidental*, Ed. Verba Manent, Bs As 2015, pág 30 y ss.
- ¹⁹ J. Lacan, *L'Étourdit*, Autres écrits, Seuil, Paris, pág. 461.
- ²⁰ J. Lacan, *Autres écrits*. Ed. Seuil. Paris, 2001, pág, 569.
- ²¹ La traducción "oficial" reza: "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". J. Lacan, *Otros escritos*, Paidós Bs.As. 2012, pág. 595. Como se aprecia, ninguna mención al Ello (Ça)
- ²² Recordamos a Paco Ibáñez extremando este recurso al cantar, de Francisco de Quevedo, "Poderoso caballero es Don Dinero": *Es don don, dododondín, don es Don Dinero*.
- ²³ J. Lacan, *Seminario XXIV*, 16/11/1976
- ²⁴ P. Celan. *De umbral en umbral*, 1955. Trad. Mía. *Sprich — Doch scheide das Nein nicht vom Ja. / Gib deinem Spruch auch den Sinn:/ Gib ihm den Schatten*.
- ²⁵ J. Lacan, *Le Séminaire*, XX, 15/5/73
- ²⁶ A. Pizarnik. *Diarios*, 11/11/75