

JACQUES LACAN Y EL ESTILO TARDÍO

Il suffit de dix ans pour que ce que j'écris devienne clair por tous...
Jacques Lacan, "Televisión", en *Otros escritos*

El estilo tardío, usado por T. W. Adorno en 1937, es citado por Gottfried Benn, en 1953, como algo ya conocido, pero sin las precisiones del primero. Edward W. Said, en un curso dictado en Columbia con el título "Obras tardías/Estilo tardío", definió a este estilo como una "conversión del tiempo en espacio".

Nada tendrían que hacer aquí estas referencias sin las enigmáticas letras cifradas al final de "La instancia de la letra", de Jacques Lacan, donde leemos: *T. t. y. e. m. u. p. t.*

La versión en español tiene una carta fechada el 15 de octubre de 1970, dirigida al traductor Tomás Segovia, que dice:

Nadie puede pescar ahí la menor idea. Pero a usted, que pone un cuidado tan maravilloso a mi servicio, le confesaré lo que no he confiado nunca a nadie. Se trata de las iniciales de la frase que podría decirme a mí mismo en esa fecha desde hacía mucho tiempo y con lo que así oculto mi amargura: "*Tu t'y es mis un peu tard*" -Te has puesto a la obra un poco tarde-. La e falta en los *Écrits*, pero..., espero, no en el texto original.¹

Aquí, el estilo tardío, separado de la edad del autor, parece responder a la definición de Edward W. Said: la conversión del tiempo en espacio. "En esa fecha (1957) y desde hacía mucho tiempo" escribe en esa misma carta, Jacques Lacan a Tomás Segovia en 1970.

T. W. Adorno, contra el cliché "subjetivista" que identificaría estilo tardío con vejez, produce la misma separación: lo que está en juego de la muerte es otra cosa, referida a la obra. ¿No se titulan las últimas clases de Jacques Lacan *Topología y tiempo*?

14 J. Lacan. *Escritos 1*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 494.

Jacques-Alain Miller, en una respuesta luminosa, dice:

La última enseñanza, es la que comienza con *L'Insu* (1976-1977). Es verdaderamente Lacan contra Lacan. Hace tiempo que mostré que él avanzaba autocríticamente constantemente. Ahí, es la demolición. Se percibe mejor porque no se ve bien lo que él pone en el lugar de lo que destruye. Ni siquiera es evidente que él ponga algo. Es una devastación. (...). Pero en fin, hay que encontrar el buen uso. Es lo que intenté en mi curso. Como no hay un modo de empleo, creo que esta última enseñanza será un lugar sagrado para los exégetas del futuro: ¿Qué sentido darle? ¿Fracaso, negación, hundimiento? Cuando se tiene buena voluntad es muy sugestivo, eso alivia, da mucha libertad con respeto a las "vacas sagradas" del psicoanálisis. Ni Dios, ni amo. Ni tótem, ni tabú. Es: retorno a cero con, evidentemente, el esfuerzo por "imaginar el real", del cual nos ocupamos en el análisis, bajo las formas de esos nudos y esas cuerdas que son verdaderas anguilas.²

Aquí, Jacques-Alain Miller toca el nudo del *estilo tardío*, en tanto su aparición planteó lo que se bifurca para quien intenta explicarlo... ¿es una subjetividad que se impone o bien la realización de un discurso que se desprende de una subjetividad y arroja con ira la lava del fuego que alimentó la empresa? Es a la solución de esa alternativa donde apunta T. W. Adorno, a propósito del estilo tardío de Beethoven.

A la revisión de la concepción del estilo tardío solo podría ayudar el análisis técnico de las obras en cuestión, dice T. W. Adorno.

Aquel que me interroga, dice Jacques Lacan, sabe también leerme. Para el caso, es Jacques-Alain Miller quien lo interroga. Este elogio se repite al final, en el momento de la Disolución:

Sí, el psicoanalista tiene *horror* de su acto. Al punto de que lo niega, deniega y reniega –y maldice a quien se le recuerda”, Lacan Jacques; para no nombrarlo, incluso se indigna con Jacques-Alain Miller, odioso por demostrarse el al-menos-uno que lo lee. Ya sin las contemplaciones debidas a los “analistas” establecidos.³

Treinta años después, leemos lo certero de su juicio, tanto por los seminarios publicados como por lo que conocemos de Jacques-Alain Miller.

En 1974, Jacques Lacan dice que dentro de diez años, lo que escribe será claro para todos; pero aquello de lo que habla no pasa por la

2 J.-A. Miller. "Entrevista", *La lettre en ligne*, octubre 2007. Blog de la AMP [en línea]. Dirección URL: <http://ampblog2006.blogspot.com.ar>

3 J. Lacan. "Televisión", en J. Lacan: *Otros escritos*. Buenos Aires, Paidós, 2012.

claridad de una enseñanza, sino por la manera de detectar, uno por uno, algunos sujetos producidos por el inconsciente y que por lo mismo pueden incluirse en el sujeto supuesto saber que está en juego en la transferencia. ¿Este, nuestro lenguaje, atravesará la barrera de exclusión levantada por la tecnociencia, en la que tiene la pretensión de fundarse una teoría generalizada de los “trastornos” que se anexa el lenguaje de las ciencias cognitivas, para volver a instalar la manipulación conductista de los individuos?

Para empezar

Hablar de Jacques Lacan en el siglo XXI, sin demorarse en argumentos que confortan a los convencidos, supone algún cálculo sobre el fracaso de las técnicas de exclusión del *sujeto* en nombre de los intereses del *individuo*. El lenguaje sofocado por las “redes sociales”, que lo reduce a ser vehículo de una inmensa tautología, pareciera confirmar la perspectiva expuesta por Alexandre Kojève, a la que alude Jacques Lacan cuando dice en 1955:

Por otra parte, la interpretación más correcta del fin de la historia que Hegel evoca es que se trata del momento en que los hombres ya no tendrán más cosas que hacer que cerraría [a la boca, viene hablando del silencio]. ¿Es esto retornar a la vida animal? ¿Son animales los hombres que acabaron no teniendo necesidad del lenguaje? Grave problema que no parece resuelto en ningún sentido. De todos modos, la cuestión de saber cuál es el fin de nuestra práctica se halla en el centro de la técnica analítica.⁴

El espectro de las grandes figuras del siglo XX parece esfumarse en las redes sociales del siglo XXI, que lo sustituye por héroes cibernéticos que no nacen del logos, sino de lo *real* que surge *ex nihilo* de la tecnociencia. ¿Acaso la “guerrilla” de las redes sociales no gira en el vacío hasta que encuentra cuerpos que la encarnan en una acción específica? El medio es el mensaje, incluso el masaje, pero no el *acto* del sujeto. En fin, no hay anverso sin reverso, y mientras la moneda está en el aire se puede responder, como Jacques Lacan, “espere lo que le gusta”. No sin saber que la esperanza suele conducir al suicidio, el único acto que tiene éxito sin fracaso.

4 J. Lacan. El Seminario, libro 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. Buenos Aires, Paidós, 1983, p. 362.

Pero la moneda cae en algún momento y entonces muestra una sola cara, y no se puede ya esperar que caiga del otro lado. La respuesta de Jacques Lacan, en “Televisión”, prosigue:

El psicoanálisis le permitiría esperar seguramente elucidar el inconsciente del que usted es *sujeto* [subrayo yo]. Pero todos saben que yo no aliento a nadie, nadie cuyo deseo no se haya decidido (...) si me atrevo a articular que el análisis debe rehusarse a los canallas, es que los canallas se vuelven necios, lo que sin duda es un adelanto, pero sin esperanza...⁵

Por otra parte, se aclara, el discurso analítico excluye al que no está en transferencia, esa relación sintomática al sujeto supuesto saber. No hay manera de evaluar previamente a estos sujetos que solo aparecen en el lenguaje puesto en acto en el dispositivo.

Para Jacques Lacan haría falta un *don* como el que criba el acceso a la matemática, pero es un hecho de que no hay nada parecido. La única posibilidad de que exista depende de la buena suerte, que nada tiene que ver con la esperanza.

Aproximación lateral

El “rigor psicótico” que Lacan leyó en Wittgenstein, el que, en una provocación digna de Dadá, se adjudicó en cierta ocasión, es el que volverá a encontrar en la lectura de Joyce. Lo prueba el hecho de que Lacan practicara en ciertos momentos los procedimientos de la escritura de Joyce, cuyo método –camino, rigor– culmina en *Finnegans Wake*.

El libro titulado *Neologismes de Jacques Lacan* realizado por Jean Pélissier y más de treinta colaboradores, contabiliza frecuencias entre 1969 y 1980, que refutan la idea de la progresión lineal en el uso de este procedimiento: en efecto, los neologismos se acentúan entre 1971 y 1975 –*Lituraterre, L'étourdit, Joyce, le sinthome*–.

Los autores se inspiran, según dicen, en un trabajo de Leo Spitzer sobre los neologismos de Rabelais –en quien Lacan encontró la palabra *sinthome*–. Lacan, en fin, es comparado con Michaux y Queneau, por el aspecto lúdico de sus juegos verbales.

Los neologismos significan innovación en el lenguaje y suelen agruparse en tres clases: a) palabras inventadas; b) palabras formadas a partir de una raíz o prefijo; c) palabras patrimoniales, por ejemplo *Beat*

5 J. Lacan. “Televisión”, en J. Lacan: *Otros escritos*, op. cit., p. 569.

para designar a una generación. Otros son *faux amis* entre lenguas, tanto escritos como hablados.

Francisco García Tortosa, en el excelente estudio que acompaña a la edición bilingüe de *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, VIII)*, escribió que

...el vocabulario de *Finnegans Wake* aparece registrado en los diccionarios en un porcentaje que se acerca al 90% (...) para que una lengua pueda sugerir en el lector vocablos de otra lengua, es necesario un mínimo de distorsión, de manera que, aún las palabras conservadas en sus formas *standard*, resulten extrañas o induzcan relaciones lingüísticas inusitadas (...) no hay que dominar cuarenta lenguas, como tampoco las dominaba Joyce, para que aplicando este proceso de distorsión cualquier lengua entre en conexión con otras.⁶

Joyce creyó que otra persona podía continuar el *Finnegans* porque su base era simple, susceptible de ser enseñada, “y por consiguiente automática”.⁷

Las homofonías que Freud llamaba *asociaciones externas*, las homonimias, las sonoridades, aliteraciones, ritmos y combinaciones de vocales van configurando un método que, como la pintura de vanguardia, se propone atravesar la mimesis narrativa de la preceptiva de Aristóteles: “¿Qué es el saber hacer? Es el arte, el artificio, lo que da al arte del que se es capaz un valor notable, porque no hay Otro del Otro que lleve a cabo el Juicio Final. Por lo menos, yo lo enuncio así”.⁸

Para los griegos de antaño, según escriben los que saben, la palabra *Tékhnē* no designa el arte en el sentido actual. La mimesis (*Mimitike tékhnē*) definía una amplia gama de producciones. Las clasificaciones posteriores, derivadas de diferentes filósofos del arte, permitieron a los filósofos hablar del arte *sin* la experiencia del arte –de ahí el poco interés que prestan a los testimonios de los artistas–.

Lacan dice el *arte, el artificio*. En las lenguas antiguas, *artes* designa *articulaciones* entre partes. El latín suma la intervención humana (*Artifex*) que produce esas articulaciones, según ciertos métodos o reglas que suelen descubrirse por medio del arte y/o la experiencia.

Mediante el artifice (*Artifex*), el artificio puede convertir lo interior en exterior, por lo que santo Tomás añade la *Phantasia* como una clave para entender la acción del arte.⁹

6 F. García Tortosa. *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, VIII)*. Madrid, Cátedra, 1992.

7 *Ibid.*, pp. 123-124.

8 J. Lacan. El seminario, libro 23: *El sinthome*. Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 59.

9 S. Magnavacca. *Léxico técnico de filosofía medieval*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2005.

El juicio final de la metáfora de Lacan no es el juicio del gusto de Kant y los de su gusto, sino el juicio del artista que es el acto mismo de su realización. Como dice Feyerabend, los de afuera quieren saber qué pasa, los de adentro qué hacer.

Entre otras cosas, los productores del arte pueden gustar –Arthur C. Danto en *El abuso de la belleza*, estudia de manera brillante el tema–.

Lacan dice: “El Otro del Otro real, es decir, imposible, es la idea que tenemos del artificio, en cuanto es un hacer que se nos escapa, es decir, que desborda por mucho el goce que podemos tener de él. Este goce completamente sutil es lo que llamamos el espíritu”.¹⁰ Este goce completamente sutil (*sutil*) que llamamos espíritu –también ingenio, sutileza–: “Todo esto implica una noción de lo real” es la frase que sigue.

El *Dictionnaire étimologique*, entre otras informaciones consigna que *Esprit* (espíritu) viene del latín *Spiritus* (soplo), y su acepción cristiana se origina en la Biblia –espíritus vitales–.

Joyce, en una conferencia sobre el poeta James C. Mangan (1907), da una clave de la finalidad de su método al decir que las masas aprecian a los poetas que “expresan” y dan “fuerza” a su época, pero que son “incapaces de valorar una obra de verdadera *auto-revelación*”.¹¹ Subrayo la palabra autorrevelación y cito la ironía que sigue sobre los poetas que expresan a las masas: “El más popular acto de gracia en estos casos es la creación de un monumento, ya que de este modo se honra al muerto y se halaga al vivo”.¹²

La obra de *autorrevelación*, con sus artificios, es la autorrevelación de ese espíritu que es un goce sutil que en la soledad del lenguaje descubre el trayecto, el método, capaz de resonar en otros y que bien podría designar como la soledad sonora del *sinthome*. Como diría Jacques Lacan, al menos yo lo enuncié así.

La paradoja del hombre de gusto, como la de cada analista, no sería diferente a la del que se consagra a proseguir, según el método de Joyce, el *Finnegans*: la decisión de Joyce, como la de un Descartes y también la de Freud, es la certeza que inicia un método que al final produce la autorrevelación de a uno por vez. Pero ninguno de los que sigan el método estará seguro de adquirir una certeza en singular equivalente, y ni siquiera llegará a saber si ellos –Joyce, Descartes,

10 J. Lacan. El seminario, libro 23: El *sinthome*, *op. cit.*, p. 62.

11 J. Joyce. *Escritos críticos*. Madrid, Alianza, 1975, p. 230.

12 *Ibid.*

Freud– tuvieron esa certeza o se sostuvieron en la pura decisión. Es que el goce sutil implica la noción de real.¹³

Vuelvo a la palabra arte. Lacan exaltó el *trivium* –gramática, dialéctica, retórica– y el *quadrivium* –aritmética, geometría (no euclidiana, claro)–. No la astronomía pero sí el matema, tampoco la música pero sí la repetición y los ritmos de la pulsión. Recordemos que las primeras –*trivium*– se llamaron *artes del lenguaje* y las segundas –*quadrivium*– *artes reales*, y el conjunto, *artes liberales*. Con las variaciones que correspondan, estas artes resuenan en las tres soledades nombradas como “rigor psicótico”: la de Wittgenstein, la de Lacan y la de Joyce. Según Lacan, ese “rigor psicótico” también se encuentra en la ciencia, pero los científicos, desde C. S. Peirce, parten de una comunidad de trabajo que articula el saber en el que se inserta cada uno. En cambio, un analista –como Sócrates– solo tiene el recurso de la historia... *ou pire*.

El logos y lo real

En la siguiente respuesta de Roland Omnes, lógica y matemáticas quedan situadas en la separación de lo real y el logos, como el camino a seguir en la construcción de la ciencia y de sus resultados técnicos: “Separar el Logos de lo Real parece así la hipótesis más selectiva y más prometedora de fecundidad”.¹⁴ Jacques Lacan, frente a Perelman, argumenta:

¿No es proporcionar el estatuto de los efectos de la retórica cuando se muestra que estos se extienden a toda significación? Si se nos objeta que se detienen en el discurso matemático, estamos tanto más de acuerdo cuanto que apreciamos en el más alto grado este discurso por no significar nada.¹⁵

La metáfora del sujeto– el sujeto en tanto que circula en la metáfora– se sustrae por el goce de esa dimensión matemática: “Hay a pesar de todo una hiancia entre el psicoanálisis y la topología. Esto en lo cual me esfuerzo, es en esta hiancia, ella permite hacer un cierto número de metáforas”.¹⁶

13 J. Lacan. “La metáfora del sujeto” en J. Lacan: *Escritos 2*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1992, p. 870.

14 R. Omnes. *Filosofía de la ciencia contemporánea*. Madrid, Idea Books, 2000.

15 J. Lacan. “La metáfora del sujeto”, en *Escritos 2*, *op. cit.*, p. 870.

16 J. Lacan. *Topología y tiempo*, inédito.

En la misma clase, dice que la metáfora del nudo borromeo, en el estado más simple, es impropia: “Es un abuso de metáfora, porque en realidad no hay cosa que soporte lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real”.¹⁷

La extimidad entre el sujeto y la ciencia es una abertura, pero no una separación: el sujeto se lo pasa hablando aunque no tenga nada que decir, mientras que lo real se escribe en silencio.

Jacques Lacan encuentra una confirmación en James Joyce, no por casualidad puesto por Edward W. Said entre los autores del estilo tardío por su manera de recurrir al mito. Lo mismo vale para T. S. Eliot y para Kavafis. Este rasgo, en verdad, se encuentra en la cultura moderna –desde el Prometeo de Diderot– y más aún en la “posmoderna”.

Pero volvamos al término *muerte*. T. W. Adorno la pone en juego para excluirla de inmediato:

Es como si, a la vista de la dignidad de la muerte humana, la teoría del arte quisiera renunciar a sus derechos y abdicara ante la realidad. No de otro modo puede entenderse que casi nunca haya provocado un serio escándalo la insuficiencia de ese enfoque. El cual se hace patente en cuanto, en lugar del origen psicológico, se toma en consideración la obra misma. Pues de lo que se trata es de conocer la ley formal de esta, a no ser que con el documento se quiera traspasar la línea fronteriza más allá de la cual cada transcripción de conversación de Beethoven habría por supuesto de ser más significativo que el *Cuarteto en Do sostenido menor*. Pero es en cualquier caso de tal índole la ley formal de las obras tardías, que estas no se disuelven en el concepto de expresión (...). Su desgarramiento no es siempre el de una resolución a morir ni el de un humor demoníaco, sino que a menudo es enigmático sin más, sensible en piezas de tono alegre, incluso idílico (...). Pero la ley formal se hace precisamente evidente en el pensamiento de la muerte. Si ante la realidad de esta cesan los derechos del arte, entonces no podrá por cierto integrarse inmediatamente en la obra de arte como su *objeto*. Les está impuesta únicamente a las criaturas, no a las obras, y por eso desde siempre aparece encubierta en todo arte: como alegoría. La interpretación psicológica no capta esto. Explicando la subjetividad mortal como sustancia de la obra tardía, espera poder aprehender sin fisuras la muerte *en* la obra de arte; esa sigue siendo la corona engañosa de su metafísica. Percibe sin duda la explosiva violencia de la subjetividad en la obra de arte tardía. Pero busca en la dirección opuesta a la que ella sigue; la busca en la expresión de la subjetividad misma. Esta, sin embargo, en cuanto mortal y en nombre de la muerte, desaparece en la verdad de la obra misma. La violencia de la subjetividad en las obras de arte tardías es el gesto colérico con que ella abandona la obra de arte.¹⁸

17 Ibid.

18 T. W. Adorno, *op. cit.*, pp. 15-18.

Jacques Lacan dijo que el mito otorgaba una épica a la estructura; para T. W. Adorno, como para W. Benjamin, la obra incluye una alegoría de la muerte, porque el lenguaje introduce la muerte en la vida y *también* una vida más allá de la muerte. El Uno, dice Jacques Lacan, tal vez “nos permita no solo exorcizar al Eros –me refiero al Eros de la doctrina freudiana–, sino también a la querida Tánatos con la cual nos joroban desde hace bastante tiempo”.¹⁹ El enigma, como se sabe, es el colmo del sentido.

Ahora que se cumplen treinta años de la muerte de Jacques Lacan, ahora que la muchedumbre de curiosos se convence de que ya sabe *demasiado*, y otros suponen que han podido “verificar” que no hay nada que saber –los mismos que celebran el despertar de los ilusos–, es hora de recordar que las palabras se desplazan sin que se entienda nada. ¿Qué es lo que ocurre con ese *desplazamiento*? La subversión de todos los valores, decía Sigmund Freud, recordando a Friedrich Nietzsche.

Esos valores, cuando se atiende al oximoron, apenas cubren lo real que no pueden calcular, porque la dimensión ética del asunto es difícil de ser domesticada –sea mediante la educación, la política, la justicia... o el psicoanálisis–.

19 J. Lacan. El Seminario, libro 19: ...o peor. Buenos Aires, Paidós, 2013, p. 155.