

Litoral

L'amour Lacan II



Julio 2005



36

Litoral

école lacanienne de psychanalyse

L'amour Lacan II

Número 36, Julio 2005



LITORAL, école lacanienne de psychanalyse.

Dirección:
Beatriz Aguad

Comité de Publicaciones:
Elena Rangel Hinojosa
Jesús Martínez Malo
María Inés Pérez
Luis Tamayo

Colaboraron en este número:
Annick Allaigre, Dominique de Liège, Gena Riccio

Traductores del francés: Silvio Mattoni, Silvia Pasternac, Mariana Elizondo.
Traductor del francés antiguo: Claude Allaigre.
Traductora del latín: Verónica Peinado.
Traductor del occitano medieval: Jesús R. Martínez Malo.

Editor responsable: Beatriz Aguad
Diseño editorial: Beatriz Hernández
Ilustración de portada: *Coytus*, lámina del TACUINUM SANITATIS (c. 1260).

Nº de Certificado de reserva al uso exclusivo del título 04-2005-062318070200-102
Nº de Certificado de Licitud de Título 11672
Nº de Certificado de Licitud de Contenido 8243

LITORAL, école lacanienne de psychanalyse es una publicación de Epeelee, Editorial Psicoanalítica de la Letra, A. C.
Nogal Nº 45, of. 107, Colonia Santa María de la Rivera
Delegación Cuauhtemoc, C.P. 06400, México, D.F.
Teléfono: 5547 2353

Impresión: Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.
Calle 2, número 21, San Pedro de los Pinos, C.P. 03800, México, D.F.
Teléfono y fax: 5515 1657

Distribuido por: **LITORAL, école lacanienne de psychanalyse.**

Impreso y hecho en México.

Litoral. Ningún artículo o parte de él podrá ser reproducido por ningún medio mecánico o de cualquier naturaleza sin previa autorización de los editores.

Índice

Presentación

De la lluvia de fuego al nuevo amor, la *Comedia* de Lacan

Mayette Viltard 1

“Nomina sunt consequentia rerum”

André Pézard 35

Cornatz lo còrn

Jesús Martínez Malo 49

NEOLOGISMOS

Presentación de El OuLiPo

Marcel Bénabou 101

La galera o Por qué participé en la confección del volumen titulado

789 néologismes de Jacques Lacan

Marcel Bénabou 105

Quien mate ama matema

Jacques Roubaud 113

EN CHINA

Una demanda que no hay que traducir	
<i>Laurent Cornaz</i>	131

TEATRO

Kleist y Petrushka	
<i>Pola Mejía Reiss</i>	145

ECOS DE PRESENTACIONES

<i>El Anular</i> de Yoko Ogawa, una secreta muerte de amor	
<i>Vladimiro Rivas</i>	161

Presentación

Este número 36 de *Litoral*, que corresponde a la segunda entrega de la serie *L'amour Lacan*, ofrece un recorrido por aquellos momentos en que Jacques Lacan recurrió a la poesía en su enseñanza y también, teniendo en cuenta sus creaciones neologísticas, brinda una perspectiva literaria sobre ellas.

El juego de letras y los sonidos convocados por el arte poético y por las prácticas “lenguajeras” expuestos en los distintos artículos aquí reunidos, constituye el tejido central de esta revista que se ha producido soportando el peso de la lengua en el difícil tránsito hacia la traducción. Esta no se limitó al pasaje del francés al español, lo que no sería una novedad tratándose de una revista de *l'école lacanienne de psychanalyse*, sino que se extendió a lenguas actualmente no habitadas como el latín, el occitano medieval y el francés antiguo. En algunos de estos pasajes también hicieron su aparición los arcaísmos en nuestra propia lengua.

¿Cómo surge el amor en esta red de letras, sonidos y traducciones?

Mayette Viltard en su artículo “De la lluvia de fuego al nuevo amor. La *Comedia* de Lacan”, con el ensayo de Philippe Sollers¹ sobre Dante, presenta a Amor: “De ese movimiento de travesía, de puro significante a puro significado surge Amor en persona, el sentido que se produce entre Dante y Beatriz”.

Mediante la traducción al francés de la *Divina Comedia* realizada por André Pézard y con lo que la autora llama con P. Sollers “la acción de leer la *Divina Comedia*”, realiza su travesía por tres momentos de los seminarios de J. Lacan. A través de ellos y con la materialidad del juego complejo de las relaciones entre el signo y el significante, llega a cercar cada vez una formulación de Lacan acerca del amor. El habla materna o lengua vulgar es el hilo que muestra su espesor en los trayectos efectuados por la autora. Mostrará en el primer momento cómo Lacan se enreda

¹ Philippe Sollers, “Dante et la traversée de l'écriture” (“Dante y la travesía de la escritura”), *Tel Quel*, Paris, 1965. Traducido al español con el título: *La escritura y la experiencia de los límites*, Pre-textos, Valencia, 1978.

en el significante, es decir, no precisa mayormente el encuentro de éste con el azar², dice la autora. M. Viltard presenta en esta primera “toma” una versión en lengua original, el occitano medieval, del poema “*Pus Raimons e Truc Malecxs*”. Poema citado por Lacan en francés, en la sesión del 9 de Marzo de 1960.

Enumeremos tan solo por sus títulos la travesía de Viltard: “El Infierno, Dante, primera toma: las vías del significante”. Es el seminario *La ética del psicoanálisis*. “El Purgatorio, Dante, segunda toma: la lengua vulgar al asalto del significante”. Es el seminario *Problemas cruciales para el psicoanálisis*, cuando Lacan vuelve a Dante con *De vulgari eloquentia*. “En el umbral de Paraíso, Dante, tercera toma”. Es el año 1977, año del seminario *L’insu que sait de l’unebévue s’aile à mourre* —el lector deberá leer este artículo para disponerse a escuchar la sonoridad de un título semejante- que revela al ser nombrado de este modo, nota la autora, la influencia que ejerce sobre Lacan la obra *Finnegans Wake* de Joyce y el maestro de éste: Dante, el Alighieri, el que lleva alas.

Pocas veces se conjugan en un texto la estética y la erudición. El texto de André Pézard es uno de ellos, nos abre los ojos al llevarnos por el tema de su ensayo en un estilo literario que no tiene nada de académico. En él se despeja una concepción de la lengua en la *Divina comedia* al examinar con una nueva luz la máxima “*Nomina sunt consequentia rerum*”. A. Pézard muestra que ésta es el resultado de un desvío que Dante imprimió a la formulación de otra máxima que le es anterior. Aún cuando Pézard evita hablar de sus orígenes se remonta a la Glosa de Accursio, donde aparece bajo la forma: *Nomina sunt consequentia rebus* [Los nombres están en consecuencia con las cosas]. Ilumina a ésta al citar a San Agustín quien como Justiniano reitera: “[...] nuestro espíritu, en la operación de conocer las cosas, se hace semejante a ellas, y a su vez la palabra surgida de esa visión o noción está hecha a semejanza de la imagen contenida en el espíritu: es “igual” e “idéntica” a la idea”. La infidelidad de Dante a esos comentarios se manifiesta, nos dice Pézard, en la maniobra que convierte a *rebus* en *rerum* y altera así el valor de *consequentia*. Dante, comenta Pézard, da crédito a la significación y a la virtud de los nombres propios. Dota con una carga de potencia al nom-

² Azar presente en todo juego, añadiremos.

bre dado a la cosa y lo hace signo de un milagro: el nombre produce los mismos efectos que la cosa.

Jesús R. Martínez Malo al escribir “*Cornatz lo còrn*” en occitano y proporcionarlo como título de su trabajo adelanta lo que será el forjamiento de una palabra hasta ahora inexistente en nuestra lengua: el verbo *cornar*. Proviene de su traducción de los poemas occitanos en los que se ventila el asunto puesto en juego en lo que se llamó “el cochino debate”, el cual tiene lugar en algún momento del siglo XII. *Cornar* es lo que le pide la dama feudal a Bernart de Cornilh para poner a prueba el amor que el noble caballero dice profesarle: que *corne* su *còrn*. “*Cornatz lo còrn*” nombra entonces en occitano antiguo el agujero *còrn* y lo que se espera que el noble caballero haga en él: *cornar*, práctica sexual conocida en la actualidad como *annilingus*. Los cuatro poemas que conforman “el cochino debate”, nos dice Jesús Martínez Malo, juegan con cuatro letras: c, o, r, n, y operan un deslizamiento de un significante a otro con el recurso de la homofonía, sin recurrir a ningún eufemismo para nombrar en su lengua lo que parte del agujero o entra en él, agujero que no es otra cosa más que el ano, *còrn* en occitano. *Còrn* que también está presente en el nombre Cornilh y en *còr* (corazón).

El autor proporciona en este artículo versiones occitano-español de la *cobla* o estrofa del trovador Truc Malec que inicia el debate, dos *sirventeses* de Raimon de Durfort, segundo y cuarto poemas del debate, y el *sirventés* de Arnaut Daniel que lleva por título *Pòis Raimons e’N Truc Malècs* en la obra de Pierre Bec. Esto constituye una primicia ya que por primera vez se da a conocer una versión bilingüe de todo el debate. Recordemos que cuando Lacan presenta en su seminario *La ética del psicoanálisis* el poema de Arnaut Daniel y habla elogiosamente de éste como creador de la sextina³, lo cita en francés –sin que sepamos en la actualidad si la traducción la hacía él o leía una traducción. Por otro lado, Lacan nombra a los otros dos poetas pero perdona, dice, la lectura de sus poemas al público de su seminario, agregando a esto sus dudas de que el mencionado debate hubiera en realidad existido. Sin embargo, es en “el *affaire* Cornhil”, como también se lo llama, donde las posiciones tomadas por los poetas despejan las condiciones que hacen a la realización del amor cortés. Dominio de la dama y sujeción del

³ J. Lacan, *La ética del psicoanálisis*, sesión del 9 de marzo de 1960.

enamorado. La pregunta de hasta dónde debe llegar en su obediencia el noble caballero, tema del debate, implica una disertación acerca de las obligaciones y expectativas de éste.

Por un pasaje a través de la “Presentación de El OuLiPo” de Marcel Bénabou, hechamos un vistazo sobre lo que se ha llamado literatura potencial. Digamos de este breve texto que allí resalta la noción de “constricción”, o regla para la escritura. Esta prohibición o regla, que el escritor se impone, es justificada y explicada citando a Voltaire: “el arte del versificador es en verdad de una dificultad prodigiosa”, “es bailar sobre la cuerda con trabas”. Y también a Baudelaire: “todo poeta que no sabe con precisión con cuántas rimas cuenta cada palabra es incapaz de expresar una idea cualquiera”. La “constricción” proviene de la importación de conceptos matemáticos o científicos y de recursos de la combinatoria. La obra de Raymond Queneau, *Cien mil millones de poemas*, es un ejemplo paradigmático de la combinatoria y su creación de la “n-ina”, es el resultado de una combinatoria que se basa en una extensión del principio de la sextina, nos dice Bénabou –¿volverá a nuestra memoria en este momento Arnaut Daniel y su célebre sextina?

Con otro texto, también de Marcel Bénabou, “La galera o Por qué participé en la confección del volument titulado *789 néologismes de Jacques Lacan*”, podemos reír y divertirnos. Marcel Bénabou habla coloquialmente, no usa lenguaje erudito. En su texto se conjuga el relato personal, ligero y de apariencia libre, y el análisis literario. El asunto que trata es su diferencia con Lacan en cuanto al modo en que éste concibe la letra cuando, con motivo de sus comentarios acerca de la obra de James Joyce, emplea una expresión neológica⁴: *faire litière de la lettre*. Sin embargo esto no sofoca su interés por Lacan. Lo aproxima a Queneau. Ambos, dice, lejos de querer momificar el francés temerosamente, se sitúan en la tradición de Rabelais, aquélla de una lengua generosamente abierta, permeable a los aportes exteriores y en continua expansión. Las operaciones sobre el cuerpo de la lengua: lenguaje hablado, argot popular, importación de fragmentos de lenguas extranjeras, como la expresión antes citada, y otras formas como la transcripción fonética y la deformación ortográfica, son enumeradas por M. Bénabou como las herramien-

⁴ Expresión neológica que ha roto la cabeza a muchos, entre los que me incluyo, cuando se trata de su pasaje al español. El lector tendrá que remitirse a la nota a pie de página para darse cuenta de que cualquier traducción de esta expresión es mala o insuficiente o pasa de costado por el asunto.

tas que usó Lacan para la creación de palabras nuevas. Y entonces nos plantea una pregunta sin respuesta: ¿a qué constricción secreta obedecía éste cuando se lanzaba a sus creaciones verbales?

Jacques Roubaud, el mismo que escribió *La flor inversa*, dedicando allí un capítulo a la sextina, es el autor del artículo que hemos traducido por “Quien mate ama matema” jugando con el título en francés “*Qui math aime mathème*”. Él ha sido invitado por Marcel Bénabou para hablar sobre los neologismos de Jacques Lacan. ¡Sí que uno ríe con las ocurrencias de Roubaud! Y con sus colores. Un color para cada asociación que interrumpe la idea que quiere comunicar. Además, ellas están enumeradas: hacen listas. Con lo cual uno se entera cómo opera esta “constricción” que se ha impuesto para escribir y con la que juega y se divierte. Y así entra a reflexionar sobre el mundo posible de lengua lacaniano o **mpl-L**. Su tesis de **No-Inc**, o no inconsciente –advértase cómo jugando con las letras o con las sílabas designa su asunto–, deriva de que para él, el recurrir al examen de lo que se imagina que es el sueño, los lapsus, los juegos de palabras y los chistes, es un síntoma-dice- de la caída del verso y de la forma poética. Crisis de verso que sitúa a partir de finales del siglo XIX. Una segunda tesis, llamada **tesis de la dispensa**, es formulada así: “yo no tengo inconsciente porque, por ser provenzal, he sido dispensado de él por los trovadores”.

Luego de este recorrido seguramente nos plantearemos que no somos poetas. Quizás es el momento de recordar lo que el mismo Lacan dijo de sus habilidades poéticas el 8 de febrero de 1977, en su seminario *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*:

El sujeto se cree Dios, pero es impotente para justificar que él se produce por el significante del significante S índice 1, y aún más impotente para justificar que este S1 índice 1 lo representa para otro significante, y que sea por allí que pasan todos los efectos de sentido, los cuales de inmediato se taponan, quedan atascados. Pero he aquí que la astucia del hombre es rellenar todo lo que les dije con la poesía, que es efecto de sentido aunque igualmente efecto de agujero. Sólo la poesía, como les dije, permite la interpretación y a eso es a lo que ya no llego con mi técnica en tanto que obedece a que no soy lo bastante *poâte*, no soy *poâte*⁵ lo suficiente.

⁵ Neologismo que condensa a *poète*, en español poeta, y a *hâte*, prisa en nuestra lengua.

Cuando nos dimos cuenta ya estábamos próximos a ese estado de “ratas que tienen que construir el laberinto del que se proponen salir”. Ya hemos salido, de otro modo no habría publicación. Para poder salir hemos contado con el aporte y la ayuda de compañeros de *l'école lacanienne de psychanalyse* y de amigos a los que agradecemos de puño y letra.

Beatriz Aguad, 9 de julio de 2005

Resúmenes

De la lluvia de fuego al nuevo amor, la *Comedia* de Lacan. *Mayette Viltard*

Es preciso suponer a Lacan un guía para salir del Infierno del significante. Él no quería a los filósofos, aquellos que daban lecciones públicas al psicoanálisis, voluntariamente o no, y los filósofos no lo querían a él, pero ¿por qué no un amigo “tan ilegible como él”, según decía, un igniciado, un locuelo, que como él se exponía a hacer el payaso en el concierto de los grandes textos, en camino por la caída, lo figurativo, la palabra, el paraíso? ¿Por qué no, entonces, Sollers como Virgilio?

En el umbral del Paraíso, sí, Lacan cae y escribe “a pesar de él” las letras de un nuevo discurso analítico que impiden que los cuatro discursos giren en círculos. He allí a Lacan, henos también ahí a nosotros mismos, con un nuevo amor. Y él concluye diciendo: “Finalmente lo logré en fin no lo hice adrede lograr llegar hasta el porno, es al menos, cuanto menos, lo que se llama un éxito”.

“Nomina sunt consequentia rerum”. *André Pézard*

Entre tantos nombres propios, sólo hay un nombre de cosa al que Dante igualmente se complace en aplicarle su razonada fantasía: “Amor”. Pero, ¿acaso es un nombre común? La tradicional mayúscula, que él no podría quitarle, y sobre todo el papel que cumple Amor en el drama de su vida, ¿no lo convierten en un personaje viviente? Sea como fuera, el poeta no diserta sobre el nombre Amor como sobre un término ordinario del lenguaje moral; no se demora con respecto a él en analizar una raíz e interpretar una idea abstracta; se apresura a hacernos compartir una intuición del sentimiento y casi una pura sensación del oído y de las fibras íntimas: “El nombre de Amor es tan dulce de oír, que me parece imposible que su propia operación... pueda ser sino dulce”. Y entonces invoca, para justificarse, el lugar común: “... *con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, si come è scritto* Nomina sunt consequentia rerum” [Los nombres son consecuencia de las cosas].

Cornatz lo còrn. *Jesús R. Martínez Malo*

En la sesión del 9 de marzo de 1960 del seminario *La ética del psicoanálisis*, Lacan se sirvió de un poema del trovador Arnaut Daniel para hablar de la “paradoja de la sublimación”, ya que en ella “el juego sexual más crudo puede ser el objeto de un poema y no por eso es menos sublimatoria la intención puesta en juego”. El poema, citado casi íntegramente por Lacan, forma parte de un debate conocido entre los medievalistas como “el cochino debate” o “el affaire Cornilh”. En éste, además del trovador mencionado, participan otros dos, quienes toman partido por la solicitud que como prueba de amor hace una dama a su enamorado caballero, a diferencia de la posición de Arnaut Daniel. Situándonos en el paisaje amoroso medieval de *la fin’amors* y en el seminario mencionado, este trabajo aborda el asunto en juego en “el affaire Cornilh”. Se presenta, asimismo, por primera vez una versión –dificultades incluidas– del pasaje del occitano medieval al español de los cuatro poemas que conforman “el cochino debate”.

NEOLOGISMOS

Presentación de El OuLiPo. *Marcel Bénabou*

OuLiPo, abreviatura compuesta por las tres primeras sílabas de su nombre: *Ouvroir de Littérature Potentielle*, cuya traducción es: Taller de Literatura Potencial.

Marcel Bénabou muestra cómo, bajo el impulso conjunto de Raymond Queneau y de François Le Lionnais, quienes son los fundadores, el Oulipo ha determinado progresivamente su ámbito de actividades y sus métodos de trabajo. Inspirándose en lo que había sido el proyecto del grupo Bourbaki (que condujo al nacimiento de las matemáticas modernas), el proyecto oulipiano descansa sobre una exploración metódica, sistemática, de las “potencialidades” de la literatura.

La galera o Por qué participé en la confección del volumen titulado 789 neologismos de Jacques Lacan. Marcel Bénabou. SECRETARIO DEFINITIVAMENTE PROVISORIO DEL OULIPO

De este breve sobrevuelo de prácticas lenguajeras de Lacan y de los Oulipianos se podría retener que hay indiscutiblemente un parentesco, al menos parcial, pero que quizás hay un momento donde los caminos se bifurcan.

Se trata en efecto, en un primer tiempo, de un esfuerzo común por explorar la lengua, por explotar al máximo las posibilidades que puede encubrir en sus profundidades olvidadas o ignoradas.

En un segundo tiempo, la marcha se complica: se trata aún de multiplicar esas posibilidades, esta vez forzando la ortografía, la morfología e incluso la sintaxis. En el oulipiano este forzamiento es dictado por la necesidad de obedecer a la constricción que se impuso. Pensemos en Perec usando con astucia incesantemente la lengua para lograr escribir *La Disparition (La desaparición)*, y de plano sin dudar en maltratarla para escribir *Les Revenentes*.

¿Perontonces, perontonces (*Mézalor, mézalor*), a qué constricción secreta obedece pues Lacan cuando se lanza al torbellino de sus creaciones verbales?

Quien mate ama matema. Jacques Roubaud

En gris pálido, casi borrado, Jacques Roubaud termina así su artículo:

de la caída resulta el odio a la poesía
una falta
para remunerarla: el oulipo
el oulipo se dirige hacia la matemática: bourbaki
el doctor L. experimenta confusamente la falta, se dirige hacia Mallarmé; *because* el diagnóstico; pero no se entiende Mallarmé sin examinar, teóricamente, simultáneamente el procedimiento de la prosa y el de la forma (soneto, luego golpe de dados)

el Doctor L. no lo hizo, porque la forma poética es para él, para casi todos, punto ciego

Doble aspecto: como en los fundadores del oulipo hay fascinación por el modelo bourbaki como ejercicio de escritura bajo constricción y como grupo; se podría decir que el retorno a Freud plagia el retorno a Hilbert de los bourbakistas; con la diferencia de que el doctor L. quiere

ser Hilbert, tomar, como Hilbert que triunfa sobre Brouwer, tomar el poder (cuestión de escuela)

la matemática; la matemática es su amor de lejos. Este amor tiene un nombre: **matema**

¿entonces cómo? Hay que marcar, de manera que no se pueda confundir, su mundo posible de lengua

y ya está.

EN CHINA

Una demanda que no hay que traducir. *Laurent Cornaz*

Aquellos chinos eran de Cheng Du.

Dar curso a una demanda que proviene de otro sitio reinstaura la abrupta extrañeza que esconde toda demanda dirigida a un analista, reparte de nuevo las cartas de la práctica psicoanalítica también en París. Si el psicoanálisis es su transmisión, entonces toda demanda, desde el momento en que alguien responde a ella desde el lugar del analista, vuelve a dar las cartas de la práctica psicoanalítica. No puedo asegurar que haya en China una práctica psicoanalítica. No puedo más que conjeturar, apostar. La apuesta de la eficacia de un universal que no sea el discurso del amo —el de la familia, aunque sea política, al que tanto nos cuesta no suscribirnos en las agrupaciones de psicoanalistas—. La apuesta del psicoanálisis y de su extraña comunidad de extraños para sí mismos.

TEATRO

Kleist y Petrushka. Sobre el alma del bailarín. *Pola Mejía Reiss*

Vaslav Nijinski, el *dios de la danza*, dejó de bailar el mismo día en que comenzó a escribir su libro, *Sentimiento*. ¿Qué fue lo que dejó al dejar de bailar? ¿Qué es bailar? Nijinski encarnó a muchos personajes. Sus transformaciones eran proverbiales. Era cada vez otro cuerpo bailante. En 1910, cuando comenzó a crearse el ballet *Petrushka*, Rusia pasaba por una revolución en el teatro que ejerció su influjo en la creación de Petrushka, la marioneta que cobra vida en el ballet. Petrushka es un

seudónimo escénico de Nijinski, que nos lleva a asomarnos en la *commedia dell'arte*, para llegar al sorprendente ensayo de Heinrich von Kleist, *Sobre el teatro de marionetas*. Nos dejamos guiar por Kleist para ver separarse el cuerpo y la imagen de Petrushka en escena.

ECOS DE PRESENTACIONES

EL ANULAR de Yoko Ogawa, una secreta muerte de amor. *Vladimiro Rivas Iturralde*

Un rasgo profundamente perturbador de este relato es esa entrega total de sí misma: la muchacha se enajena a otro voluntariamente, ¿a cambio de qué? ¿De una recompensa secreta y desconocida? Si ella se entrega, toda ella como objeto para ser disecada en el extraño laboratorio, ¿en qué clase de espécimen la transformará Deshimaru? Una de las posibilidades que el texto deja abierta es que se trate de una muerte de amor, sugerida, insinuada con rotunda ambigüedad.

De la lluvia de fuego al nuevo amor la *Comedia* de Lacan¹

Mayette Viltard

Traducción: Silvio Mattoni.

El 30 de enero de 1907, Freud les había declarado a sus amigos de la Sociedad de los Miércoles: “Forzamos al paciente a renunciar a sus resistencias por amor a nosotros. Nuestros tratamientos son tratamientos por amor”. Al ubicar el amor en el centro de la experiencia analítica, Freud introducía una nueva ética, de la cual da testimonio en *Malaise dans la civilisation (El malestar en la cultura)*: “El hombre intenta satisfacer su necesidad de agresión a expensas del prójimo, explotar su trabajo sin compensación, utilizarlo sexualmente sin su consentimiento, apropiarse de sus bienes, humillarlo, infligirle sufrimientos, martirizarlo y matarlo”. Así, dice Freud en sus *Remarques sur l’amour de transfert (Observaciones sobre el amor de transferencia²)*, en 1915:

El psicoanalista debe librar un triple combate: en su fuero interno, contra las fuerzas que quisieran hacerlo descender del nivel analítico; fuera del análisis, contra los adversarios que le objetan la significación de las fuerzas sexuales de las pulsiones; y dentro del análisis, contra sus pacientes que quieren hacer reconocer la sobrestimación de la vida sexual que los domina y apresar al médico mediante su ardor socialmente indomeñado.

En la cura amorosa, Freud siempre tomó decididamente a Goethe como guía para mover el Infierno, el doctor Fausto nunca estaba muy lejos del diván. Pero Lacan, en sus primeros años, en su camino hacia el

¹ Publicado en la revista *L’Unebévue*, N° 21, París, Invierno de 2003-2004.

² El título de este texto en la versión de José Luis Etcheverry es “Puntualizaciones sobre el amor de transferencia (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, III)” (1915[1914]). Ver Sigmund Freud *Obras Completas*, traducción de José Luis Etcheverry, T.XII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina, 1976, p.173 [N.E.].

psicoanálisis, permanecía dubitativo. Bataille, con reservas; Apollinaire, quizás; los surrealistas, débiles; Mallarmé, casi no tocaba el tema... en suma, no tomaba una lección de amor de nadie. Y sin embargo, estaba intensamente comprometido en medio del camino de la selva oscura, en el proyecto amoroso más revolucionario, producir un psicoanálisis *en francés*.

En 1960, una expectativa. Lacan libraba batalla en todos los frentes políticos al dictar un seminario que había titulado *La ética del psicoanálisis*. Debía batirse tanto contra la *ego psychology*, sus enemigos declarados, como contra sus “amigos y alumnos” – ¡ah, los Güelfos! – que aunque adoptaban, aparentemente, el proceso significativo, negaban su materialidad y tenían intenciones de mandar todo al diablo, Lacan, su significativo, con el propósito de embarcar con él todo lo material, es decir, *el sujeto*, como si se librasen de la peste. Debía luchar contra la caída del psicoanálisis en el pozo sin fondo del humanismo, contra, según decía aquel año, la pastoral analítica. De allí derivaron, no olvidemos la historia, la exclusión-excomuniación de Lacan fuera de la *International Psychoanalytical Association*, una sanción política e institucional, y la creación de la *École freudienne de Paris* (Escuela freudiana de París). Y entonces, en 1960, Lacan había comenzado una reseña sobre Dante. Pero Virgilio no acudió a la cita.

Virgilio no llegó hasta 1965. Es preciso decir que 1965 era un “año Dante” signado por la edición de la traducción de las *Obras completas* en la edición de la Pléiade, con una *Divina Comedia* traducida de manera completamente extravagante por el extraordinario André Pézard, a quien actualmente en internet llaman con cariño nuestro “drogado de arcaísmos”. Sin duda, la traducción de Jacqueline Risset sería más ponderada, en la medida en que hoy está provista de magníficos Botticelli, pero nuestro loco de la lengua de André Pézard sigue siendo irremplazable. 1965 vió la salida de un texto: “Dante et la traversée de l’écriture” (“Dante y la travesía de la escritura”), un breve texto de unas treinta páginas, en esa revista intrépida que enervaba a tanta gente: *Tel Quel*, un texto de Philippe Sollers que enervó aún a más gente³. Sollers

³ P. Sollers, “Dante et la traversée de l’écriture” (“Dante y la travesía de la escritura”), *Tel Quel*, 1965, reeditado en *Logiques*, Seuil, París, 1968 [Hay traducción en español: *La escritura y la experiencia de los límites*, Pre-textos, Valencia, 1978][N.T.].

leía a Dante y... *La lettre volée* (*La carta robada*) del seminario de Lacan, y... *L'instance de la lettre dans l'inconscient* (*La instancia de la letra en el inconsciente*), y... los *Anagrammes* (*Anagramas*) de Saussure publicados el año anterior. Sollers – y su revista – no le temían al significante, ni a Hegel, ni al marxismo, ni a la semiótica naciente, ni enfrentar a la armada positivo-estructuralista francesa. Lacan, en 1965, volvía a Dante, pero quedaba enredado en el Infierno, no tanto en su definición del significante como en la materialidad del juego complejo de las relaciones entre el signo y el significante. Sollers le abría la vía hacia el paraíso.

Sollers I: Acción de leer la Divina Comedia

Proscenio: Porque ha escapado de la muerte, del determinismo absoluto del significante, de la noche oscura inconsciente, Dante, en carne y hueso, gracias a su lengua materna, va a poder hablar, guiado por Virgilio a quien manda Beatriz, que Amor hace hablar.

El Infierno: matriz del significante, grado cero del espacio y de la palabra, repetición sin esperanza, prisión corporal de la ilusión de identidad, figura del Uno.

Por no haber en el fuego ni camino ni apertura, las palabras dolientes de los condenados se traducen en el lenguaje de las llamas. En ese silencio, el lenguaje se invierte y posee a quien se creyó su poseedor cuando no era más que uno de sus signos.

Usura, fraude, traición, herejía, el significante desviado de su uso gratuito con miras a un resultado, una utilidad, engendra una falta inexpiable.

El Purgatorio: al abandonar la pasividad aterrada, nos volvemos activos, la poesía muerta resucita, voz, música, frescos, la palabra está a la vista, llegamos a la selva divina, espesa y viva.

El Paraíso: experiencia de consumación⁴ del pensamiento, la necesidad del habla se torna cada vez más urgente, hay que hablar para conducir el deseo a su extinción.

⁴ Sollers hace jugar esta palabra, una *igniciación*, en su libro *La Divine Comédie* (*La Divina Comedia*), folio, Gallimard, 2000, p. 521.

El poema sacro debe “estallar”, aceptar su falta, como si se hubiese vuelto parte integrante de un texto del que no es más que una aparición fragmentaria.

Dante debe abocarse de nuevo “a la batalla”, “con sus párpados débiles”, y entonces el lenguaje es quien dice “yo”, el lenguaje alcanza su fin verbal.

Y es en el momento en que Dante quiera ver cómo nuestra figura se une al círculo, que entrará en la rueda que hace girar desde siempre su deseo y su voluntad.

Así Sollers llega a su conclusión, ahí donde Dante termina su Paraíso:

<i>Je voulais voir comment l' image au cercle</i>	<i>Quería ver cómo la imagen al círculo</i>
<i>Se put conjointre, et comment lieu y trouve;</i>	<i>Se unía, y en qué lugar;</i>
<i>Mais à ce vol ne suffisaient mes ailes:</i>	<i>Pero no bastaban mis alas para ese vuelo:</i>
<i>Quand mon esprit fut frappé par un foudre</i>	<i>Cuando mi espíritu fue herido por un rayo</i>
<i>Qui son souhait lui portait accompli.</i>	<i>Que su anhelo satisfacía.</i>
<i>Ci défailloit ma haute fantaisie;</i>	<i>Aquí desfalleció mi alta fantasía;</i>
<i>Mais tu virais et pressais mon vouloir</i>	<i>Pero tú girabas y acosabas mi deseo</i>
<i>Comme une roue au branle égal, amour</i>	<i>Como una rueda en constante movimiento, amor</i>
<i>Qui mènes le soleil et les étoiles</i>	<i>Que mueves el sol y las estrellas⁵.</i>

Y Sollers concluye:

El Amor que mueve el sol y las demás estrellas remite a la constelación del sentido y de las palabras cuya entrada se encuentra en la mitad del camino de nuestra vida. Así, la doctrina de la *Divina Comedia* sería una doctrina del sentido, itinerario del cuerpo hacia el sentido, ordenado por el amor que siendo a la vez sentido y sinsentido engendra esta experiencia de la literalidad donde el sentido, arrancado al sinsentido, hace surgir a aquél que se entrega a esa experiencia como signo entre la multiplicidad de los signos, experiencia del sentido hecha por... “nadie”.

⁵ Al privilegiar para su traducción la versión de los últimos nueve versos de la *Divina Comedia* dada por la autora hemos descartado la posibilidad de citar cualquier versión en español de esos mismos versos, aún cuando fuera ésta muy famosa –como lo es la de Luis Martínez de Merlo, entre muchas otras– o muy antigua, debido a las variaciones que existen entre éstas y la citada por la autora. La traducción de estos versos es nuestra [N.E.].

Lo que transpone al final de su propio Paraíso⁶ :

*... soy la voz del despertar en la noche eterna lo que se encarna en la mujer
aterra al hombre lo que muere en el hombre horroriza a la mujer inyectados
con el crimen nunca cometido grasa mano aceitosa hola serpiente jode a
eva y encula a adán encula a adán jodiendo a eva como una pelota rodando
en la superficie del agua más lentamente que las olas cucú beati⁷*

Sollers II: La pasión de leer

Mientras Lacan se había dedicado en 1965 a hacerles entender a sus seminaristas reacios que en el amor cortés la Dama es un significante sin preocuparse no obstante por aquello a que lo comprometía la lectura de Dante que iniciaba, Sollers despliega cómo el poema de Dante captura violentamente a quien se arriesgue a leerlo. Supongo que el texto italiano de Dante le bastó a Sollers, sin tener necesidad de traductores y comentaristas, pero en fin, no por ello desatiende en aquella época, me parece, el trabajo de André Pézard.

Con André Pézard es imposible no doblegarse bajo el peso de la lengua. Traductor de ánimo inquieto, dice que debe dejar alguna sombra esparcida para descansar la mirada de una claridad demasiado fija, y usar arcaísmos es uno de los medios de crear la sombreadad del lenguaje. *Trasumanar*, él hizo esa experiencia, es presa de la misma fiebre neológica que Dante.

Además, se impuso traducir respetando la métrica. La *Comedia*, que en italiano tiene 142 330 sílabas, tiene también 142 330 en francés. Fue preciso sacrificar la rima para conservar el ritmo, pero cada verso logra dar la cuenta exacta aun cambiando de lengua, un pasaje de lengua enteramente regulado por las vocales mudas. Porque pasar del italiano de la *Comedia* al francés supone pasar de las once sílabas de los endecasílabos italianos a las diez sílabas francesas, puesto que la *e* muda no se cuenta

⁶ P. Sollers, "Paradis" ("Paraíso"), *Tel Quel*, n° 58, verano del 74, p. 21.

⁷ P. Sollers, *La escritura y la experiencia de los límites*, Pre-textos, Valencia, 1978, traducción corregida por el mismo Sollers. Las cursivas en este artículo son de la autora [N.T.].

en francés. Así Pézard cuenta en francés aun leyendo en italiano, que es un ejercicio que realizamos sin saberlo cuando utilizamos lenguas distintas a nuestra lengua materna. En lugar de escribir junto a los versos italianos 6+5, André Pézard escribe⁸:

<i>Nel mezzo del cammin / di nostra vita</i>	6+4
<i>Mi ritrovai / per una selva oscura</i>	4+6
<i>Che la diritta vi(a) / era smarrita</i>	6+4

Y al traducir se permite, como Dante, variaciones en las alternancias entre 6+4 o 4+6

Au milieu du chemin / de notre vie	A mitad del camino/ de nuestra vida,
Je me trouvai / par une selve obscure	Yo me encontraba/ en una selva oscura
Et vis perdue / la droitière voie	Y había extraviado/ la recta vía ⁹

El alejandrino¹⁰, según dice, tiene demasiada amplitud para Dante, que es “musculoso, nervioso, a veces huesudo”, aunque para obtener un efecto de ondulación y de suavidad, el juego entre 4+6 y 6+4 puede poner en vecindad dos hemistiquios de 6 permitiendo que suenen como un alejandrino¹¹. No es más que un ejemplo de las múltiples estrategias poéticas de Pézard.

Fiel a lo que Dante desarrolla en *De vulgari eloquentia*, Pézard le devuelve a la *Vida Nueva* su título de *Vita Nova* y no *Vita Nuova*, respetando la indeterminación que hace titular el texto italiano con un título aparentemente latino, proveniente de las primeras líneas, *Incipit vita nova*,

⁸ Dante, *Œuvres complètes (Obras completas)*, La Pléiade, París, 1965. Introducción de André Pézard, p. XXII.

⁹ En francés, por la necesidad del idioma, donde todas las terminaciones son agudas, se diría que estos versos tienen diez sílabas. En español, un verso de diez sílabas que termina en aguda suena, y se considera como un endecasílabo al igual que en italiano. En el último verso del terceto se requiere un hiato al final para conservar el acento rítmico [N.T.].

¹⁰ El alejandrino francés es un verso de doce sílabas en dos hemistiquios simétricos (usado desde Racine hasta el simbolismo por numerosos poetas), al igual que en el caso anterior, por ser ambas mitades de cada verso agudas, suenan acentualmente de manera similar al alejandrino castellano de 14 sílabas, cuya utilización histórica en nuestra literatura es bastante menor frente al endecasílabo [N.T.].

¹¹ Con hemistiquios de dos versos diferentes, claro. Lo mismo sucedería leyendo juntas dos mitades de estos versos de Dante: ... *per una selva oscura / che la diritta via...* 7+7[N.T.].

pero que recupera el toscano “*novus*” del *dolce stil novo*, una confusión de lenguas como esa otra confusión que consiste en escribir en latín el *De vulgari eloquentia*, texto que reivindica la superioridad poética de la lengua vulgar materna, el italiano.

Y henos aquí, lectores, *nel mezzo del cammin di nostra vita*, entre esa lengua animal viviente del uso, opaca, ilegible, infranqueable, puro significante, y la lengua de los ángeles, transparente, racional, gramatical, social, puro significado, y entre ambas, tendida de una a la otra, la flecha del sentido. En esa mitad del camino, *Nomina sunt consequentia rerum* y *Nomina non sunt consequentia rerum* según Dante se juntan, lo arbitrario del lenguaje realiza su adecuación a las cosas. Dante, como poeta, no está en la unión de los contrarios, está en la creación de la confusión de las lenguas. Ese punto de unión de las palabras y las cosas se produce, según nos dice, por la confusión de tres lenguas, la lengua de *sí*, italiana; la lengua de *oc*, lengua de los trovadores; y la lengua de *oil*, el francés; tres lenguas confundidas en una lengua triparlante, confusión que se efectúa a tal punto que llega incluso al olvido de la confusión inicial y vengativa de Babel, olvido violento, éxtasis, letargo.

Esos tres idiomas, según dice, nombran muchas cosas con los mismos vocablos: *como Dios, cielo, amor, mar, tierra, ser, vivir, morir, amar*¹². Pero el nombre que realiza la confusión y que rige las palabras que Dante debe decir es Amor. “El nombre de Amor es tan dulce de oír que me parece imposible que su propia acción, en la mayoría de los casos, no sea toda dulzura, así como sucede que los nombres responden a las cosas nombradas, según está escrito: *Nomina sunt consequentia rerum*¹³. Lo que André Pézard traduce “los nombres son consecuentes con las cosas”.

La corte de amor, escribe Sollers, es algo muy distinto de la república de las letras, no es una academia, sino una experiencia violenta y secreta, la letra no está en los diccionarios, está en la experiencia viva, e incluso sangrienta, la prueba que un sujeto realiza con el sentido, es decir, la prueba corporal del Otro y de que esté o no barrado. Esa es la

¹² Dante, *O. C.*, “De l'éloquence en langue vulgaire” (“De la elocuencia en lengua vulgar”), op. cit., p. 564 [N.E.].

¹³ Dante, *O. C.*, “Vie Nouvelle” (“Vida nueva”), op. cit., p. 25. [Consúltese, en este mismo número de *Litoral*, de André Pézard “*Nomina sunt consequentia rerum*”][N.E.].

fuentes de la poesía. Así el Amor pone en marcha la vinculación con el sentido. La poesía gobierna el lenguaje de amor porque es por ella que la lengua está ligada y sólo ella hace que aparezca “el costado palpable de los signos”, escribe Sollers citando a Jakobson, experiencia del cuerpo en su vinculación con la letra, “campo de la determinación simbólica alcanzado en el temblor del deseo”, escribe también Sollers¹⁴.

Desde allí, Sollers se dirige directamente a lo que se impone, Beatriz, como significante universal y cuando Dante afirma que su lengua habla de su propio movimiento y dice “Damas que tienen inteligencia de Amor” se vuelve puro significado desde el momento en que, ya muerta, se convierte en la clave del lenguaje de Dante, sin más salida que entregarse al texto y a la muerte. De ese movimiento de travesía, de puro significante a puro significado surge Amor en persona, el sentido que se produce entre Dante y Beatriz. Amor en la *Vita nova* (del sentido que hace hablar), “Beatriz con vestido sanguíneo” es en adelante la materia de la poesía de Dante, “mi pensamiento entero está hecho de mi dama”, aunque es un pensar que sobrepasa los límites del intelecto. “El sentido de un signo es otro signo por el cual puede ser traducido”, cita Sollers a Pierce, intercambio y metamorfosis del significante.

A Lacan le llevará algún tiempo introducir en la práctica del psicoanálisis y en su enseñanza lo que aportaban, entre otros, los avances de Pierce y de Jakobson, metamorfosis del significante y del signo imitando al otro. Sollers, él, encabezaba la columna, desde 1965:

Dante será Dante y Virgilio (el latín), Dante y Beatriz (el sentido), Dante y lo que le sucede, se le escapa, lo interroga. Esta disimetría es esencial: le permite al otro manifestarse con relación a lo mismo, aun siendo el signo de que ese otro, ese mismo, pertenece a un espacio que antecede a su concepción. El *alter ego* de Dante, enfrentado como actor a una alteración violenta, no deja de designar a un “Dante” que se sitúa más allá de su diferenciación. Lo que Dante, como *otro*, aprende de otro y por otro, ya lo sabe puesto que lo escribe: pero no será lo que es sin hablar, sin llevar a cabo esa experiencia del habla y de su sujeto. La generación de la que es objeto la engendra él, pero

¹⁴ P. Sollers, “Dante et la traversée de l’écriture” (“Dante y la travesía de la escritura”), *Tel Quel*, 1965, reeditado en *Logiques*, op. cit., p. 59. [P. Sollers, *La escritura y la experiencia de los límites*, Pre-textos, Valencia, 1978. p.61][N.T.].

ese “él”, de alguna manera “no existe”. O mejor dicho, no puede ser otra cosa que nuestra lectura. Esa relación textual es en suma un *unus ambo*, una relación no-dialéctica, y en ese campo es donde podemos decir que *Dante se sitúa como escritura de Dante*, como travesía de esa escritura sin límites y sin fin¹⁵.

Es preciso suponer a Lacan un guía para salir del Infierno del significante. No quería a los filósofos, aquellos que daban lecciones públicas al psicoanálisis, voluntariamente o no, y los filósofos no lo querían a él, pero ¿por qué no un amigo “tan ilegible como él”, según decía, un igniciado¹⁶, un locuelo, que como él se exponía a hacer el payaso en el concierto de los grandes textos, en camino por la caída, lo figurativo, la palabra, el paraíso? ¿Por qué no, entonces, Sollers como Virgilio?

EL INFIERNO

Dante primera toma: las vías del significante

Cuando se vuelven a leer los primeros seminarios de Lacan después de haber leído los últimos, llamados “topológicos”, nos vemos sorprendidos por el tono más bien seguro y pedagógico de los primeros años. Lacan no repite, como en 1977, “me rompo la cabeza, me rompo la cabeza”. En 1960, en *La ética del psicoanálisis*, tiene una manera bastante directa de afirmar que el amor cortés es sustraído del costado narcisista del amor por la poesía. Habla lisa y llanamente de la fecundidad motriz del erotismo, una fecundidad motriz que es la misma función ética del erotismo porque sólo ella “permite una transgresión del deseo”. La demostración de Lacan se despliega: el espejo construye una imagen soporte de exaltación ideal, pero produce igualmente un límite, y así organiza la inaccesibilidad del objeto. Por una serie de artificios poéticos, el trovador, en su canción, “logra” cruzar ese límite, produce

¹⁵ P. Sollers, “Dante et la traversée de l’écriture” (“Dante y la travesía de la escritura”), *Tel Quel*, 1965, reeditado en *Logiques (Lógicas)*, op. cit. p. 63. [*La escritura y la experiencia de los límites*, Pre-textos, Valencia, 1978. Las cursivas son de Sollers][N.T.].

¹⁶ Sollers hace jugar esta palabra, una *igniciación*, en su libro *La Divine Comédie (La Divina Comedia)*, folio, Gallimard, 2000, p. 521.

una disciplina de los placeres, una erótica, indisociable de la medida de los significantes, del arte poético.

También en 1960, refiriéndose a André Breton¹⁷, Lacan afirma que cuando surge “la Cosa” en el real, surgimiento producido por el arte poético, surge en el mismo sitio el amor loco. En aquel momento – no olvidemos que se trata de un seminario oral donde, por definición, el acto de hablar prima ante todo – sucede algo: de improviso, Lacan cede a una asociación que se le cruza y cita de memoria unos versos de Eluard,

Quel visage viendra, coquillage sonore *Qué rostro vendrá, caracol sonoro*
Annoncer que la nuit d'amour touche au jour *Anunciar que la noche de amor toca el día*
Bouche ouverte liée à la bouche fermée *Boca abierta unida a la boca cerrada*

¿Por qué Breton-Eluard? ¿Acaso debido a su texto erótico en común *La inmaculada concepción*? ¿Quizás otra cosa, un sueño, un recuerdo? Ese amor loco, comenta Lacan, tiene un sentido más pleno en la medida en que se ubica en el lugar de un azar objetivo, un surgimiento “en alguna parte donde no podemos captar ningún esquema racional ni causal, ni nada que de alguna manera pueda justificar ese surgimiento en lo real”¹⁸. Y deja sobre la playa el caracol sonoro que le ha venido a los labios. ¿Cómo se conjugan la Fortuna y el arte poético? Que el cuerpo resuene en la experiencia viva de la letra no está a la orden del día.

En los buenos tiempos de la lingüística, cuando Lacan tenía hallazgos

Hubo un tiempo en que tal vez Lacan se creía “un tanto poeta”. Tenía un hallazgo y luego indagaba por qué se había topado con eso. Como decía Freud a propósito de su *Traumdeutung*: “¿Adónde vas Itzig? Pregúntale a mi caballo”.

Cuando quien hace el hallazgo es un gran poeta, sin duda surge Amor, con su mayúscula tradicional, personaje viviente creado por el juego de

¹⁷ J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse* (*La ética del psicoanálisis*), sesión del 10 de febrero de 1960, sitio de internet de la elp.

¹⁸ *Ibidem*.

las disposiciones literales y de las fluctuaciones de sonidos y de ritmos, como puede leerse en la *Vita Nova*:

*Dedans ses yeux, ma dame porte Amour,
Par quoi se fait gentil ce qu'elle mire*

*En sus ojos, mi dama lleva Amor,
Con que se hace gentil lo que ella mira*¹⁹

O bien

*Je sentis s'éveiller dedans mon cœur
Un esprit amoureux qui sommeillait,
Et puis je vis Amour de loin, venir
Si gai que j'avais peine à le connaître.
.../*

*Sentí en mi corazón que despertaba
Un espíritu amoroso que dormitaba,
Y luego vi venir a Amor de lejos,
Tan alegre que apenas lo conozco.*

*je vis dame Jehanne et dame Bice
.../*

y vi a las nobles damas Johanne y Bice

*Amour me dit: "Icelle est Primevère
Et l'autre a nom Amour, tant me ressemble"*

*Amor me dijo: "Aquella es Primavera
Y la parecida a mí se llama Amor"*²⁰.

Con la obra de André Le Chapelain como referencia principal²¹, Lacan comenta las reglas eruditas del arte del amor cortés – visión, conversación-meditación inmoderada, pasión con caricias, beso eventualmente con acto sexual, antes de “lo que hay que alcanzar” (como debía decir el Stephen de Joyce y no “lo que nunca se alcanzará”, lo que le valió la famosa paliza), el *jòi*, el don de *mercé*²². Aunque añadiendo: nada indica que ese arte poético sea una práctica social. El hallar, el trovar, se hace en la letra, en las vías del significativo. La Dama es casi poéticamente producto de la letra, pierde sus cualidades, ya no es “femenina”, es el señor, ella domina, ofrece su anillo, no tiene nombre, sino una red de letras y un *senhal*, su crueldad es terrible²³,

¹⁹ Dante, *O. C.*, “Vita Nova”, op. cit., p. 42. [Son los dos primeros versos del soneto XI, que en italiano dicen: *Ne li occhi porta la mia donna Amore, / per che si fa gentil ciò ch'ella mira.*] [N.T.].

²⁰ Dante, *O. C.*, “Vita Nova” XXIV, op. cit., p. 53. [Citas del soneto XIV] [N.T.].

²¹ Con el añadido de Nelli, de Rougemont, y sin duda otros que no cita.

²² Términos de la lengua occitana, que pueden traducirse como “goce; alegría” y “merced; gracia” respectivamente. [Las cursivas son del traductor y la caligrafía occitana del editor][N.E.].

²³ “Sire, la señora reina le ordena por mi boca: *lo peor*”. “Si ella lo ordena, le obedezco con gusto”, responde Lancelot, y se comporta “de lo peor” en el torneo. Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, GF-Flammarion, París, 1991, p. 363. [Cfr. en español: *Lancelot o el caballero de la carreta*, presentación y traducción de Luis Alberto De Cuenca y Carlos García Gual, Alianza, Madrid, 1983] [*Senhal*

se convierte, dice Lacan, en un objeto enloquecedor, una compañía inhumana²⁴.

En ese momento, Lacan apela a la fórmula de Picasso, “yo no busco, encuentro”, a la que se refiere como una búsqueda antipsíquica. ¿Por qué antipsíquica? En la realidad psíquica, la función del principio de placer, dice, es utilizar la cadena de los significantes para unificar, igualar, poner en homeostasis los intercambios y volver invisible la carrera del sujeto dentro del sistema fijo del yo y de sus identificaciones. ¿Cómo se ejerce el más allá del principio de placer? La respuesta de Lacan en la época de *La ética* consiste en señalar que cuanto más se ejerce la sublimación por medio del arte poético, en mayor medida actúan los términos sexuales más crudos. Así define el erotismo como el resorte de la ética que permite darle a lo que llama “el objeto femenino” el valor de representación de la Cosa²⁵, una labor que el hombre realiza con sus manos más que con su alma²⁶.

Cuando el descubridor²⁷ es un gran poeta, encuentra. Pero cuando es psicoanalista, ¡y francés además! Cuando se trata de una cura analítica que promueve el habla más trivial posible, ¿cómo se encuentra algo?

Lacan no tiene para nada en cuenta, aun cuando lo advierta, que esa poesía, la de los trovadores, así como la de los *Minnesänger*, se desarrolla en lengua vulgar, por segunda vez el caracol sonoro queda en la costa.

Una práctica de la literalidad que pretende ser fuera de lo común

En su referencia al arte cortés, Lacan no le presta mucha atención a la versificación, a la métrica, y a todo lo que constituye el arte poético en sí mismo. Sin embargo, alude a ello cuando aborda la sublimación y la

proviene del occitano medieval, en español “señal o insignia”. Pseudónimo utilizado para encubrir en los poemas a la dama amada] [N.E.].

²⁴ J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse (La ética del psicoanálisis)* sesión del 10 de febrero de 1960, sitio de internet de la elp.

²⁵ J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse (La ética del psicoanálisis)* sesión del 27 de enero de 1960.

²⁶ J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse (La ética del psicoanálisis)* sesión del 27 de enero de 1960, es la demostración del jarrón de cerámica que el alfarero tornea alrededor del vacío.

²⁷ En el original, *trouveur*, que aquí se utiliza también en el sentido de quien hace un hallazgo (lingüístico, por ejemplo), sin olvidar que tiene la misma raíz que la palabra occitana de donde deriva “trovador” [N.T.].

pornografía. En efecto, denuncia el malentendido que siempre surge acerca de la sublimación, es decir que la producción sublimatoria de la Cosa sería desexualizante (hace falta ver qué maligna burla le hizo leer *in extenso*, para ilustrar lo que es el amor al prójimo ante una asamblea de preladados, un poema bucólico de Germain Nouveau que es una velada oda a la masturbación). Al presentar a Arnaut Daniel, Lacan señala que ese poeta “se destacó especialmente por hallazgos formales excepcionalmente ricos, particularmente en la sextina, sobre la cual no puedo extenderme ahora, pero es preciso que al menos sepan ustedes su nombre”.

Jacques Roubaud, en *La flor inversa*, le dedica un capítulo magnífico a la sextina, en el cual, teniendo en cuenta las propuestas de Pierre Lusson, muestra por qué la sextina sería un espejo del trovar, un ejemplo de máxima sutileza combinatoria, un punto culminante en un juego de constantes y variables. La sextina emplea seis palabras en sus rimas. Seis estrofas (*coblas*²⁸) de seis versos que emplean una por una esas palabras rimas permutándolas siempre de la misma manera de una estrofa a la siguiente: 1, 2, 3, 4, 5, 6 se transforma en 6, 1, 5, 2, 4, 3. Un envío (*tornada*) de tres versos retoma dos palabras rimas por verso en el orden 2, 5 / 4, 3 / 6, 1. No obstante, reducir la sextina a una mera combinatoria, por ejemplo generalizándola con *n* en lugar de *seis*, puede hacerle perder su potencia creativa, problema planteado por Queneau y su sextina generalizada como *n*-ina, o quenina, en Diez mil billones de poemas, publicado en 1961.

Arnaut Daniel hizo célebre la sextina, la más famosa de las cuales, sobre la uña (*ongle*) y el tío (*oncle*), empieza así, con las seis palabras rimas que luego van a iniciar su ronda:

*Lo ferm voler qu'el cor m'intra
no-m pot jès becs escoissendre ni ongla
de lausengier qui pert per maldir s'arma
e car non l'aus batr'ab ram ni ab verga
sivals a frau lai on non aurai oncle
jauzirai joi en vergier o dinz cambra*²⁹.

²⁸ *Coblas*, nombre dado en lengua occitana a las estrofas [N.E.].

²⁹ Se trata de la primera estrofa en occitano antiguo de la sextina “*Lo ferm voler*”: *El firme querer que me entra en el corazón / no me lo pueden desgarrar pico ni uña / de lisonjero, quien por maledicencia pierde*

pero habría que citarla íntegramente para percibir su composición.

Lacan va entonces a traducir (¿o leerá una traducción?) un poema “que se destaca, dice, por lo que los autores alarmados llaman un poema que desborda los límites mismos de la pornografía y llega hasta la escatología, en un caso que parece haberse producido como un problema en esta casuística particular que supone juicios vertidos en la ocasión, la casuística moral de la cortesía”³⁰.

*Pus Raimons e Truc Malecx*³¹

I

*Pus Raimons e Truc Malecx
chaptèn n'Enan e sos decx,
i ieu serai viehls e senecx
ans que m'acort in aital precx
don puesca venir tan grans pecx:
al cornar l'agra mestiers becx
ab que traisses del corn lo grecx;
e pueis pogra leu venir secx
que'l fums es fortz qu'ieis d'inz des plecx.*

II

*Ben l'agr'ops que fos becutz
e'l becx fos loncx e agutz,
que'l corns es fers, laitx e pelutz
e prions dinz en la palutz,
e anc nul jorn no estai essutz,*

su alma / y pues no oso pegarle con rama ni con verga / por lo menos a hurtadillas allí donde no tendré tío / disfrutaré de gozo en vergel o dentro de cámara.

La versión en español que proporcionamos de esta estrofa se encuentra en Arnaut Daniel *Poesías*, edición bilingüe occitano-español, introducción, traducción y notas de Martín de Riquer, El Acantilado, Barcelona, 2004, p. 93 [N.E.].

³⁰ J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse (La ética del psicoanálisis)* sesión del 9 de marzo de 1960. Véanse las cortes de amor y los juicios vertidos en André Le Chapelain.

³¹ Transcribimos a continuación la versión completa en occitano del *sirventés* que aparece en el texto original de Mayette Viltard. Al finalizar la misma, entre comillas, la autora proporciona la traducción al francés de algunos de estos versos. El lector podrá encontrar una versión completa del *sirventés* de Arnaut Daniel, tanto en occitano medieval como en español, en este mismo número de *Litoral* en el artículo de Jesús R. Martínez Malo: “*Cornaz lo còrn*”. [N.E.].

*per que relent en sus lo glutz
c'ades per si cor ne redutz:
e no taing que mais sia drutz
cel que sa boc'al corn condutz.*

III

*Pro'i agra d'azaus assais,
de plus bels que valgron mais;
e si en Bernatz s'en estrais,
per Crist, anc no'i fes que savais,
car l'en pres paors et esglais:
que si'l vengues d'amon lo rais,
si l'escaldera'l col e'l cais;
e no's cove que dona bais
aqueu que cornes corn putnais.*

IV

*Bernatz, ges eu no m'acort
al dig Raimon de Durfort
que vos anc mais n'aguessetz tort,
que si cornavatz per deport
ben si trobavatz for contrafort,
e la pudors agra'us tot mort,
que peitz ol no fa fems en ort:
e vos, qui que'us en desconort,
lauzatz en Dieu que'us n'a estort!*

V

*Ben es estortz de perilh
que retrag for'a son filh
e a totz aicels de Cornilh;
mielz li vengra fos en eisilh
que la cornes el enfonilh
entre l'esquin e'l pencenilh
per on se legon li rovilh;
ja no saubra tant de gandilh*

no 'l compasses lo groing e 'l cilh.

VI

*Bernatz de Cornes no s'estrilh
al corn cornar ses gran dozilh
ab que 'l trauc tap el penchenilh:
pueis poira cornar ses perilh.*

“Puesto que el Señor Raymond defiende a la Dama Ena y sus órdenes, yo primero seré viejo y canoso antes de consentir a semejantes requerimientos, de donde podría resultar un inconveniente tan grande. Porque para soplar la trompeta, le haría falta un pico con el que sacaría del tubo los granos y luego bien pudiera salir de allí, ciego, pues es intenso el humo que se levantaría de sus recovecos”, etc. “Más le valdría que se fuera al exilio antes que soplarle el embudo entre el espinazo y el pubis por donde salen las materias color óxido. Y nunca habrá podido tener tantas garantías de que ella le meó la jeta y la ceja, etc.” Hasta el envió: “Dama, Bernart no se dispone en absoluto a tocar la trompeta sin un gran tapón con el que tapaná el agujero del pubis y entonces podrá soplar sin peligro”³².

Lacan aplica Arnaut Daniel y su trompeta al mito de la flauta poética de Pan. Persiguiendo a la ninfa Siringe que se le escapa entre las cañas, Pan corta enojado las cañas en tubos desiguales, que se convierten en una flauta y Siringe, transformada, es el tubo de la flauta. Soplar la flauta o tocar la trompeta son equivalentes, dice Lacan, es una práctica del significante, un vacío central en torno al que se ordena aquello a través de lo cual se sublima el deseo.

Dante pone a Lacan en su sitio: con los maestros, los sodomitas

Pretender abordar la sublimación del deseo sin referirse más que al azar por un lado y a la cadena significativa por el otro, sin precisar demasiado

³² Este párrafo es la traducción al español de aquellos versos que la autora pasa del occitano al francés [N. E.].

el punto de encuentro... puede dar lugar a un lapsus. A su manera, Dante le juega una mala pasada a Lacan.

Dante practicó la sextina componiendo, por ejemplo, “*Amor, no ves que esa dama...*” (*Rimas, CII*), sextina doble donde cinco palabras claves aparecen al menos una vez, dos de ellas dos veces, y una cinco veces por estrofa, alternadamente, de modo que cada una aparece once veces en total en las cinco estrofas y el envío, como lo analiza André Pézard quien declara que la traducción no pudo respetar ese mecanismo implacable. Y en la *Comedia*, Dante encuentra a Arnaut Daniel y en su texto en italiano compone un falso Arnaut Daniel en lengua de *oc*³³.

Bastante presuntuoso, Lacan interpela a su auditorio: “No estaría completo si no le agregara al asunto, para todos los fines útiles, y para situar de alguna manera el lugar que podemos darle a ese singular fragmento literario, que Arnaut Daniel se halla puesto en alguna parte – es en el canto XIV del Purgatorio donde Dante lo ubica en compañía de los sodomitas”. Efectivamente ¿qué hace Arnaut Daniel puesto allí?

Es muy interesante el desliz que comete Lacan. Dante se encuentra con Arnaut Daniel en el canto XXVI – y no en el XIV – del Purgatorio (115-120, 136-148). En ese canto XXVI, hay en verdad dos cortejos de sodomitas que caminan en sentido contrario. Está el grupo de los que pecaron contra natura, que han sido lujuriosos en el sentido de Sodoma y Gomorra, y el de los poetas, como Arnaut Daniel, que purga su “pasado de locura” y debe quedarse en el fuego que lo quema y lo purifica, el fuego del Purgatorio, el sol. Arnaut “*s’enfoui au feu qui les affine*”³⁴, traduce Pézard. Muy cerca de alcanzar las orillas del Leteo, Arnaut Daniel es presentado por Dante como el mejor artífice de rimas de amor y poemas narrativos en lengua materna, vale decir, en lengua vulgar.

Si no fuera “el mejor artífice en hablar materno”³⁵, estaría en el doble cortejo de los sodomitas en el Infierno, bajo la lluvia de fuego del canto... XIV precisamente. El canto XIV del Infierno y el canto XXVI del Purgatorio son correlativos. Salvo que los sodomitas que están bajo la lluvia de fuego y arden en el Infierno, algunos de ellos han pecado

³³ La lengua de *oc* u occitano antiguo es la lengua de muchos trovadores medievales [N.E.].

³⁴ El verso en italiano dice: *Poi s’ascose nel foco che li affina*. En español: “Luego se hundió en el fuego que los salva” [N.T.].

³⁵ *Fu miglior fabbro del parlar materno* [N.T.].

contra natura, pero los otros, literatos y grandes clérigos, pecaron contra la ética, contra un amor natural, el que le deben a su lengua materna. El maestro Brunetto, el maestro de Dante, está en el grupo de los sodomitas bajo la lluvia de fuego, no porque tuviera relaciones lujuriosas, sino porque abandonó el italiano en favor del francés y promovió el francés como una lengua más apta para su poesía³⁶.

En el canto XIV del Infierno, Dante le pregunta a Virgilio cuándo verá el Leteo, dado que el Leteo, que proporciona el olvido de los pecados, nace de la lluvia de fuego. Virgilio le promete a Dante que verá el Leteo “fuera del abismo, allí donde van a lavarse las almas cuando la culpa es purgada”. Y bajo la lluvia de fuego, bordeando las costas del río de sangre que apaga el fuego, Dante y Virgilio pueden seguir su camino dejando atrás al maestro Brunetto, Prisciano y otros literatos que pecaron contra la lengua materna.

¿Será excesivo preguntarse por qué Lacan coloca a Arnaut Daniel bajo la lluvia de fuego?

En 1960, por un lapsus, Lacan ubica a Arnaut Daniel bajo la lluvia de fuego “porque” no tiene en cuenta que ha rimado en lengua vulgar, en el habla materna. Esa primera confrontación de Lacan con Dante es el comienzo de una larga serie. Lacan asimila la erótica cortesana y la práctica analítica del amor de transferencia, lo que saca al amor de transferencia de esa zona higiénica y naturalista adonde lo relega el moralismo de la psicopatología. Imagina que nada es más pornográfico que una sextina, por la cual uno puede, si se ha rimado mal el hablar en lengua vulgar, hallarse bajo la lluvia de fuego por toda la eternidad.

Por haber desatendido la primacía del lenguaje y el campo de la Elocuencia Vulgar, en suma, el canto, Lacan deberá regresar a Dante una vez más.

³⁶ Dado que en 1973 la Iglesia trastocó los dogmas, Pasolini da vuelta del revés la *Divine Comédie* (*Divina Comedia*), el antiguo Paraíso será el Infierno y allí se usará el hablar materno, ilustre, cardinal, regio y cortés: “La ‘Divine Mimesis’ (‘Divina Mimesis’) o ‘Mammon’ (o ‘Paraíso’) se presenta míticamente como la última obra escrita en el italiano no nacional, el italiano que conserva vivas y alineadas en una real contemporaneidad todas las estratificaciones diacrónicas de su historia. En el Infierno se habla pues ese italiano, en todas sus combinaciones históricas: ósmosis con el latín (el latín clásico y el latín medieval), cruces dialecto-latín, koiné-latín, lengua literaria-latín, tecnolengua-koiné, etc. – todos los cruces posibles de acuerdo a las exigencias de los diversos discursos indirectos libres de los diferentes personajes, socialmente distintos”. Pier Paolo Pasolini, *Divine Mimesis* (*Divina Mimesis*) [1975], Flammarion, París, 1980, p. 73-74.

EL PURGATORIO

Dante, segunda toma: la lengua vulgar al asalto del significante

En *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse (Problemas cruciales para el psicoanálisis)*, Lacan, que entre tanto a forjado una definición del sujeto “representado por un significante para otro significante” y del signo “que representa algo para alguien”, trata de nuevo las relaciones del poema y el significante, del arte poético y la práctica psicoanalítica.

Discutiendo el ejemplo de Chomsky, *Colorless green ideas sleep furiously*, para refutar que una frase gramatical pueda no tener significación, *meaning*, y tras haber señalado que el inconsciente no tiene nada que ver con las significaciones metafóricas y que desconoce la gramática, Lacan hace notar que si comenzamos a canturrear esas pocas palabras, *Colorless green ideas sleep furiously*, advertimos que todas las consonantes imponen un determinado aliento para poder decir *cll, grn, slp, frsl* y entonces Lacan termina encaminándose hacia la sextina o, en este caso, hacia dos alejandrinos. Cuenta las consonantes –una cuenta determinada– “las dos *l*, la *c* de *color*, la *g* de *green*, la *n*, una tercera *l*, una cuarta *l*”, y considera que está en presencia de la misma batería consonántica que en

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle *Piensa, piensa, Céphise, en esa noche cruel*
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle *que para todo un pueblo fue una noche eterna*³⁷

Hablar de “noche cruel” o de “noche eterna” no es más extraño que hablar de un “cuadrado redondo” o de “*green ideas*”, “el valor conmovedor de estos dos versos está esencialmente en la repercusión primero de las cuatro *s* sibilantes que están subrayadas en el pizarrón, la repercusión de Céphise en ‘*fut*’ de la segunda línea, la repercusión de las *t* cuatro veces, de la *n* de *nuit* dos veces, de la labial primitiva *f* anunciada por su forma atenuada con el *se* de Céphise, en ese ‘*pour tout un peuple*’ que armoniza, que hace vibrar de alguna manera algo que seguramente en estos dos versos es todo el sentido, el sentido poético, y eso tiene tal naturaleza que debe forzarnos a acercarnos más íntimamente a la fun-

³⁷ La traducción al español de estos versos hacen notar que, en nuestra lengua, la batería consonántica empleada en ellos es otra [N. E.].

ción del significante³⁸ sin estar seguro de ello porque ningún referente puede corresponder al sujeto, dado que el mismo sujeto está implicado en el discurso que sostiene, en ese punto inasible que funda la repetición.

Inmediatamente después de haber contado las consonantes, Lacan vuelve a Dante. Con *De vulgari eloquentia* (al parecer, leído en la traducción de Marigo), Lacan desarrolla su firme ataque a la lingüística.

Dante emprende “un tratado del buen decir en lengua vulgar” y plantea inmediatamente la cuestión clave: “Toda ciencia tiene como tarea no demostrar su sujeto³⁸ sino mostrarlo al descubierto a fin de que sepamos por dónde avanza”, pero no es posible hacer del sujeto un objeto, “esto no se le escapa a ningún lingüista como tampoco se le escapa a Dante y a su lector”, dice Lacan. Pero el lingüista se interna cada vez más en la senda de la formalización, lo que excluye al sujeto, “nosotros analistas, nuestra meta debe ser exactamente opuesta porque ése es el eje de nuestra praxis”. Acorralado entre la filosofía, que oculta lo que se pierde cada vez que el lenguaje intenta dar razón de sí mismo en un discurso, y la psicología del desarrollo estilo Piaget, el analista está en la misma situación que el poeta, romper la barrera del sentido y hacer de modo que el circuito de la letra que eso desencadena pueda hallar un fin.

Parapeto indispensable para abordar las metamorfosis del significante, la topología es llamada al rescate, en aquella época una topología de superficies; y Lacan despliega todas las figuras que ya ha utilizado para deshacerse de la esfera: la banda de Moebius, la doble banda, los cortes en la banda, la botella de Klein, el cross cap (las retomará una por una en el seminario *L'insu que sait...* cuando volverá a hacer el mismo camino una vez más) para concluir con esta afirmación chistosa “me he planteado la pregunta, pienso que si Dante volviera, al menos en los años pasados, ¿se habría sentido cómodo en mi seminario!” ¿Por qué? Para retomar los términos de Lacan, Dante tiene el más intenso sentimiento del carácter primario y primitivo del lenguaje, del lenguaje materno, según dice, “oponiéndolo a todo lo que en su época era una adhesión, una apelación obstinada a un lenguaje erudito y, en suma, una preeminencia de la lógica sobre el lenguaje”,³⁹ lo que claramente se afir-

³⁸ J. Lacan, *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse (Problemas cruciales del psicoanálisis)*, sesión del 2 de diciembre de 1964, Estenotipia. Sitio elp.

³⁹ J. Lacan, *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse (Problemas cruciales para el psicoanálisis)*, sesión del 9 de diciembre de 1964.

ma en el *De vulgari eloquentia* y constituye su propia obra íntegramente. Lengua del lactante, lengua del pueblo, “la que hablamos sin ninguna regla, imitando a nuestra nodriza”, escribe Dante⁴⁰, ilustre, cardinal, regia y cortés. Ilustre porque ilumina, cardinal porque es un gozne, regia porque busca asilo, peregrinando como una extranjera ya que en Italia no hay residencia real, y cortés porque “cortesía no es más que una regla sopesada de las cosas que se deben hacer”⁴¹.

La gramática está presente en los primeros balbuceos, y para mostrar cuán falsa es la moneda del significante (algo que también será retomado en el seminario de 1977, *L'insu que sait...*), Lacan realiza un pequeño montaje encontrado en Darwin: el niño norteamericano llama a un pato “coé, coé”, el francés “coin coin” (porque los patos norteamericanos no graznan como los patos franceses⁴²). Luego, el agua se llama “coin coin” pues todo lo que chapotea en el agua se llama “coin coin” incluyendo a los pájaros, entre ellos el pato, y por ende la pieza de moneda que tiene el águila norteamericana se llama... coin coin⁴³, ¡que es un hallazgo del individuo cuando no se deja obstaculizar por el prejuicio, dice Lacan! Lo que une al pato con la moneda es borrado y no tiene sentido. Hay una relación significativa entre la moneda y el graznido, pero apenas el grito se articula y significa algo, entramos en el registro de la moneda falsa, que se intercambia como si valiera lo mismo, pero como no hay referente, ni palabras maestras sobre las cuales fundar un lenguaje objeto, lo que se intercambia equivale a una unidad, un intercambio falso, “garantizado” por la proposición, por la gramática. Se vislumbran en el horizonte las cuestiones concernientes a la economía del significante y a su modo de producción, que serán tomadas en consideración en los seminarios de los años setenta.

⁴⁰ “También poseemos otra lengua que los romanos llamaron gramática. [...] De esas dos lenguas, la vulgar es la más noble, tanto porque fue la primera que usó el género humano como porque el mundo entero goza de semejante fruto, aun cuando esté dividida en muchos modos de escoger las palabras y de pronunciarlas; y además porque nos resulta natural, mientras que la otra más bien es formada mediante arte”. Dante, *O. C.*, *De vulgari eloquentia*, op. cit., p. 552-53.

⁴¹ Dante, *O. C.*, *De vulgari eloquentia*, op. cit., p. 589.

⁴² En español los niños llaman a los patos “cuá cuá” [N.T.].

“Denigré el amor cuando dije que su campo es básicamente narcisista”

Lacan avanza con las consecuencias de su determinación de Otra escena (para usar los términos de Freud) distinta de la escena del espejo, la del señuelo de la realidad. Argumenta que el erotismo a través de la práctica poética, romántica, al poner el acento en el *nonsense* permite, como *Alice in Wonderland* (*Alicia en el País de las Maravillas*), un cruce de los límites del espejo. Se ve llevado entonces a considerar lo que, por el momento, no llama un nuevo amor, como Rimbaud, sino “el amor con otro acento”. “Denigré el amor cuando dije que su campo, el campo de la *Verliebkeit*, es un campo a la vez profundamente anclado en el real, en la regulación del placer y al mismo tiempo básicamente narcisista⁴⁴”, declara. Para el psicoanalista, se trataría de poder distinguir estrictamente las dos puertas de esa estructura, como las dos puertas del sueño en la *Eneida*, la puerta de cuerno que conduce a la verdad del sueño y la puerta de marfil que es la de la vigilia, del sueño más cargado de errores y que es el lugar, dice Lacan, “donde creemos ser un alma que subsiste en el seno de la realidad”.

En ese punto, Dante abandona a Virgilio.

EN EL UMBRAL DEL PARAÍSO

*Dante, tercera toma, l'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*⁴⁵

Lacan vuelve a Dante por tercera vez, luego de haberlo anunciado en su ilegible texto de 1972, *L'étourdit*. Lo hace en el seminario de 1977, cuyo título, evidentemente influenciado por *Finnegans Wake*, es también una

⁴³ Para los no angloparlantes, *a coin* es una moneda, y Lacan practica alegremente la confusión de lenguas entre *coe coe* y *coin coin*...

⁴⁴ J. Lacan, *Problemas cruciales para el psicoanálisis*, sesión del 16 de diciembre de 1964.

⁴⁵ *l'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, nombre dado por J. Lacan al seminario sostenido en 1976-1977, convoca, dicho y escrito en francés, transcripciones y transliteraciones por las homofonías que allí intervienen. Nos abstenemos por esta razón de dar una traducción del mismo. Acerca de los problemas de traducción de este título y sus diferentes versiones véase de Marcelo Pasternac “La traducción, **una** consistencia en el ternario del pasaje de lenguas”, *Artefacto* N°3, México, 1992. También del mismo autor: “Introducción” a *Comentarios a neologismos de Jaques Lacan*, Epeele, México, 2003, p.18, nota 12.

Acerca del neologismo *une-bévue* véase acá, un poco más adelante lo dicho por Lacan en este seminario que es citado por la autora. Otros contextos en los que este neologismo es usado por Lacan pueden hallarse

manera de volver al maestro de Joyce, Dante y su comedia amorosa, el Alighieri, el que lleva alas⁴⁶.

¿Cómo percibir la estructura de las dos puertas, la de cuerno y la de marfil, en ese lugar en que Virgilio deja solo a Dante? Al respecto, recordaré las dos verticales que cierran la horizontal, el trazo del Uno, de la letra H.

El 8 de febrero de 1977, inmediatamente antes de ser “empujado hacia Dante” una vez más, Lacan declara:

...me dediqué a leer, a leer algo que apareció en la Sociedad, en la Sociedad Real de Londres y que es un *Ensayo sobre el rocío*. Este era muy apreciado por un hombre llamado Hershell que hizo algo, algo que se titula *Discurso preliminar sobre el estudio de la filosofía natural*. Lo que más me sorprende de ese *Ensayo sobre el rocío*... ¡es que no tiene ningún interés! (*risas de todo el auditorio*) Por supuesto, lo conseguí en la Biblioteca Nacional en donde tengo de vez en cuando a alguien, una persona que hace un esfuerzo por mí, una persona que es, una persona que es musicóloga allí y que está bastante bien ubicada para conseguirme... en esta oportunidad, como no tenía ningún medio de obtener el texto original que en rigor hubiese podido llegar a leer, le solicité una traducción. El *Ensayo sobre el rocío* en efecto ha sido traducido, el *Ensayo sobre el rocío* ha sido traducido desde su autor original... William Charles Wells, fue traducido por un tal Tordeux, maestro de farmacia. Hay que poner verdaderamente un enorme esfuerzo (*tose*) para llegar a... a encontrarle el menor interés. (*leves risas*) Lo cual prueba que, que no todos los fenómenos naturales nos interesan tanto. Y muy especialmente el rocío, que nos desliza, nos desliza hacia la superficie. A pesar de todo es bastante curioso, bastante curioso a pesar de todo que el rocío no tenga por ejemplo el interés que Descartes logró darle al arco iris. El rocío es un fenómeno tan, tan natural como el arco iris, ¿por qué no nos importa en lo más

en Marcel Bénabou, Laurent Cornaz, Dominique de Liège, Yan Péliissier *789 Néologismes de Jacques Lacan*, Glossaire & Listes, EPEL, Paris, 2002, pp. 94-95. En *Comentarios a neologismos de Jaques Lacan* se encuentra la siguiente puntualización: “*Unebévue*, neologismo en forma de sustantivo por condensación de *une* (una) y *bévue* (equivocación, metedura de pata, error debido a la inadvertencia). Por otro lado, se trata de una transliteración y de una homofonía aproximada de la palabra alemana *Unbewußte* (Inconciente)”; ver en Marcelo Pasternac y Nora Pasternac, *Comentarios a neologismos de Jacques Lacan*, Epeeel, México, 2003, p.294 [N.E.].

⁴⁶ Debido al término *s'aile* del título, que sería “se ala”, aunque el verbo es inusual, cuando no anómalo en ambas lenguas [N.T.].

mínimo? Es muy extraño y es cierto que en virtud de su relación con el *cuerpo* nos in... no nos interesamos tan fuertemente en el rocío como en el arco iris, porque tenemos la sensación de que el arco iris desemboca en la teoría de la luz, eh... al menos tenemos esa sensación desde que lo demostró Descartes. Sí. En fin, me siento perplejo ante eso, ante el escaso interés que tenemos por el rocío. Es cierto que hay algo centrado en las funciones del cuerpo que, que es lo que hace que les demos sentido a ciertas cosas. El rocío carece un poco de sentido. Por lo menos es lo que puedo atestiguar después de una lectura tan atenta como me fue posible de ese *Ensayo sobre el rocío*.

¿El rocío? ¿Qué viene a hacer allí ese meteoro? ¿Proviene en verdad de los anaqueles de la Biblioteca Nacional?

Cuando Julia Kristeva publica unas semanas después, en mayo de 1977, su obra *Polylogue*⁴⁷, compilación de artículos de comienzos de los años setenta, Lacan le pide, le insiste para que asista al comentario que hará del libro en su seminario. “Polílogo” es también el título de uno de los artículos, fechado en la primavera de 1974. Comienza con una cita de Sollers de “Dante y la travesía de la escritura” y se desarrolla íntegramente alrededor del texto *H* de Sollers. *H* es un polílogo porque el polílogo es *H*, y termina como termina *H* porque Julia Kristeva nos sumerge en el texto de *H*:

*¿Kilusup? ¿Kicreyó? ¿Kinleyontendió?*⁴⁸ *Tenerlo, la calma desciende en las cenizas. Fuego que incuba bajo la lengua. No estamos en casa. Y él quitará la envoltura doble de los pueblos, la cobertura extendida sobre cualquier nación. Hemos concebido, hemos estado en trabajo de parto, pero no hemos parido más que viento. Por eso ve, entra, sale, vuelve, sale de nuevo, ciérrate en ti mismo, escóndete de ti fuera de ti, regresa, sale, vuelve rápido. Y si la voz grita, ebria de hidrógeno, entonces, ¿qué gritaré? él grita: toda carne es como la hierba, la sombra, el rocío del tiempo en las voces.*

Entonces, cuando Lacan se dirige a Julia Kristeva diciéndole:

⁴⁷ Es obviamente un neologismo que a continuación traduciremos para hacer más legible el texto [N.T.].

⁴⁸ Versiones aproximadas de lo que sugieren sonoramente los originales *Kilusu? Kilucru? Kiluentendu?* [N.T.].

Me gusta mucho ese texto. (*suspira*) Es una, es una recopilación de un determinado número de artículos. Pero eso no lo hace menos apreciable. Aun así quisiera informarme con Julia Kristeva porque yo... ella tuvo, ella hizo el esfuerzo esta mañana de tener a bien molestarse, cómo concibe ese *Polilogo*, en verdad me gustaría que ella me dijera si ese *Polilogo* como quizás finalmente me parecía, en la medida en que pude leerlo porque no lo recibí hace mucho tiempo, si ese *Polilogo* es una polilingüística, quiero decir si la lingüística está allí de alguna manera, que por mi parte creo que está, más que dispersa, ¿es lo que ella quiso decir con polilogo? Ella mueve la cabeza de arriba abajo (*rie suavemente*) de una manera que parece aprobarme, pero si ella tuviera aún un hilito de voz para, para chistármelo, no me disgustaría para nada.

el “chistar” que se une a los farfullar, chillar, ladrar, es uno de los términos que en adelante usa Lacan para visitar el borde de no significación en que se hunde la lengua materna cuando el cuerpo viviente habla y resuena.

Julia Kristeva define la región de la palabra como una zona entre la región del lenguaje donde el sujeto aún no está, es decir, la región donde se ejerce la economía del significante, y la región del lenguaje donde el sujeto está forcluido, es decir, la región del sistema, de la metalengua. Hace falta el otro para que pueda haber sentido, travesía, pasaje, movimiento, por lo tanto dos lenguas, debido al hecho mismo del proceso semiótico, “una relación con el otro es necesaria para que la pulsión cifre el lenguaje y que el dispositivo semiótico se inscriba en lo simbólico”, escribe⁴⁹.

Y cuando Lacan formula el voto de que el psicoanálisis funde una práctica sin valor, podemos hallar en las tesis de Julia Kristeva de qué manera define lo que no tiene valor, lo que no cruza la barra entre significante y significado, que es la elisión, la desaparición de un elemento vocálico final ante un elemento vocálico inicial, ya sea en el conteo de las sílabas (lo vimos en el proyecto de Pézard para pasar del endecasílabo italiano al decasílabo francés), ya sea en la lengua escrita u

⁴⁹ J. Kristeva, “Practique signifiante et mode de production” (“Práctica significante y modo de producción”) 1975, *Polilogo*, París, Seuil, 1977.

oral, señalada en francés escrito por el apóstrofe. Es una de las marcas del acento, el pequeño empujón personal que cada cuerpo viviente le da a la lengua (*lalangue*⁵⁰) muerta. Me rompo la cabeza, decía Lacan, el real (*l'réel*), es otra cosa que lo real (*que le réel*⁵¹)...

El rocío resuena, y Lacan procurará darle otro giro a ese meteoro leyendo un texto científico extravagante, *Ensayo sobre el rocío*, que por ejemplo pretende *mesurer* cuántos granos puede hacer crecer el rocío según diversas condiciones, etc. ¿La ciencia sería el despertar?

En la misma sesión, Lacan vuelve sobre la estructura de las dos puertas, la puerta de cuerno que lleva a la verdad del sueño y la puerta de marfil que es la vigilia, el sueño más cargado de errores que es el lugar en donde creemos ser un alma que subsiste en el seno de la realidad.

En todos los casos, hay algo donde me arriesgué a operar en el sentido de la metalengua, la metalengua sobre la cual hace un momento le preguntaba a Julia Kristeva... . La metalengua en cuestión consiste en traducir *Unbewußt* por *une-bévue*, lo que en absoluto tiene el mismo sentido, pero es un hecho que cuando el hombre duerme *unebévue* con todas sus fuerzas. Y sin inconveniente alguno, exceptuando el caso del sonambulismo. El sonambulismo tiene un inconveniente y es cuando se despierta al sonámbulo. Como se pasea por los techos, puede ocurrir que tenga vértigo, pero en verdad la enfermedad mental que es el inconsciente no se despierta. Lo que enunció Freud y lo que yo quiero decir es eso. Que en ningún caso hay despertar.

La ciencia no puede evocarse sino indirectamente en esta oportunidad, es un despertar pero un despertar difícil y sospechoso. Es seguro que uno no se despierta sino cuando lo que se presenta y representa no tiene, como dije, ninguna clase de sentido, pero todo lo que hasta ahora se enuncia como ciencia está suspendido de la idea de Dios. La ciencia y la religión funcionan muy bien juntas, es un teolirio⁵² pero no supone ningún despertar. Felizmen-

⁵⁰ *Lalangue*, neologismo del que Lacan anuncia su entrada diciendo: [04/11/71, seminario *Le savoir du psychanalyste*] "...ben écrivez lalangue en un seul mot, c'est comme ça que je l'écrirai désormais", cfr. Marcel Bénabou, Laurent Cornaz, Dominique de Liège, Yan Pélissier 789 *Néologismes de Jacques Lacan*, Glossaire & Listes, EPEL, Paris, 2002, pp. 53-54. [...y bien, escriban lalengua en una sola palabra, así lo escribiré a partir de ahora"] [N.E.].

⁵¹ Hemos reproducido entre paréntesis *l'réel* y *le réel*, usado por Lacan y citado por la autora, para dar cuenta de la elisión que opera el apóstrofe en la lengua francesa [N.E.].

⁵² Teolirio, traducción del neologismo *dieulire* que aúna *dieu* ("dios") y *délire* ("delirio") [N.E.].

te habría un agujero, entre el delirio social y la idea de Dios no hay una medida común. El sujeto se cree Dios, pero es impotente para justificar que él se produce por el significante del significante S índice 1 y aún más impotente para justificar que el S1 índice 1 lo representa para otro significante, y que por allí pasan todos los efectos de sentido, que de inmediato se taponan, quedan atascados. Pero he aquí que la astucia del hombre es rellenar todo lo que les dije con la poesía, que es efecto de sentido aunque igualmente efecto de agujero. Sólo la poesía, como les dije, permite la interpretación y a eso es a lo que ya no llego con mi técnica en tanto que obedece a que no soy lo bastante *poâte*⁵³, no soy *poâte* lo suficiente.

Un nuevo amor

Una vez más entonces, Lacan maltrata a Dante, sin advertir que su caída será común. El 8 de marzo comenta:

Dante comenzó por tal motivo, con motivo de la llamada poesía amorosa, comenzó a payasear. No creó lo que no creé yo, es decir, una metalengua, creó lo que podemos llamar una nueva lengua... que podríamos llamar una metalengua porque, después de todo, toda nueva lengua es una metalengua. Pero como todas las nuevas lenguas se forman sobre el modelo de las antiguas, significa que es un fracaso. Hay acaso como una fatalidad que hace que cualquiera sea el, el genio de alguien vuelve a empezar en el mismo carril, en ese carril que hace que la lengua fracase, que en suma sea una payasada de lengua. La lengua francesa no es menos payasa que las otras, eh... es únicamente porque tenemos el gusto, eh... la práctica de ella, que la consideramos como superior, no tiene nada de superior a cualquier otra, es exactamente como el algonquino o el comanche, no vale más. (*tose*) Si valiera más, se podría decir lo que enuncia en alguna parte Dante, lo enuncia en un escrito que hizo en latín y lo llama *nomina sunt*, se pronuncia "*sonte*" en francés, *consequentia* la consecuencia, y en este caso... ¿qué quiere decir consecuen-

⁵³ En el original, *poâte*, neologismo en forma de sustantivo obtenido con la condensación de los sustantivos *poète* (poeta) y *hâte* (prisa). Cfr. Marcelo Pasternac, Nora Pasternac, *Comentarios a neologismos de Jacques Lacan*, op.cit., p.240 [N.E.].

cia? No puede querer decir sino consecuencia real, pero no hay consecuencia real puesto que el real, como lo he simbolizado mediante el nudo borromeano, el real se desvanece en (*lanza un breve suspiro*) en un polvillo de moldura.

¿Y qué hace? Una confusión. Confusión de lengua, confusión de escritura, produce sin prestarle atención un nuevo discurso analítico, un discurso que no anda en círculos.

Ahora estoy molesto por, por haberlos entretenido hoy con esa especie de extremo, aun así sería preciso que adquiriese otro matiz, quiero decir que desembocar en, en la idea que, que no hay otro real más que lo que excluye toda clase de sentido es exactamente lo contrario de nuestra práctica. Pues nuestra práctica flota en esa especie de indicación precisa (*suspira*) de que no solamente los nombres sino sencillamente las palabras tienen un alcance. No veo, no veo cómo explicarlo. Si los *nomina* no obedecen de alguna manera a las cosas, ¿cómo es posible el psicoanálisis? El psicoanálisis en cierto modo sería lo que podríamos llamar una afectación, quiero decir una apariencia. A pesar de todo es así como he situado en mis diferentes discursos la única manera pensable de articular lo que se llama el discurso psicoanalítico. Les recuerdo (*se dirige al pizarrón*) que el sitio de la apariencia donde ubiqué el objeto *a*

$\frac{a}{S}$ – ¡*Más fuerte!*
que el sitio de la apariencia no es el
– ¡*Más fuerte, no se escucha bien!*
que (*regresa*) articulé con la verdad. ¿Cómo es que un sujeto, dado que es así como, como designo la S con la barra, cómo es que un sujeto, un sujeto con toda su fragilidad, su debilidad, puede sostener el lugar de la verdad, e incluso (*se aleja de nuevo*) hacer que eso dé resultados?
 $\frac{a}{S} \frac{S_1}{S_2}$ Se ubica de esta manera, a saber que (*vuelve*) un saber, ¿ah?
Voz de Jacques-Alain Miller, inaudible.
- ¿No fue así que lo escribí en su momento?
El público – ¡No, no! (tumulto)
Una voz – No, está todo al revés.
- Es así, es completamente exacto.
Jacques-Alain Miller – S barrado en el lugar de S₁
Una voz – Está mejor, está mejor (risas)

Jacques-Alain Miller – S_1 en el lugar de S_2 y S_2 en el lugar de S barrado
(risas del público)

Bullicio

– ¡Ah!!!

Jacques-Alain Miller – ¡ S_2 allá!... ¡ S_2 !... ¡2!... ¡2!

Una voz - ¡2!

a S Lacan se ríe

S₂ S₁ – ¡Y bien!

(*Vuelve*) Ven que hay cómo enredarse... (*risas y tumulto; alguien en las primeras filas: ¡Un nuevo discurso, es el quinto!*) sí es indiscutiblemente mejor así (*risas*) es indiscutiblemente mejor así pero sigue siendo más perturbador así (*risas*) Quiero decir que la falla entre S_1 y S_2 es más que sorprendente. Porque aquí (*vuelve al pizarrón*) hay, hay algo interrumpido. Y en suma el S_1 no es más que el comienzo del saber pero un saber que... que... que... que se contenta siempre con empezar como suele decirse, no llega a nada

Su público no lo ve de la misma manera, Lacan no va a cambiar lo que había dicho antes, le piden que vuelva atrás, nadie se mueve, silencio.

Sin prestarle atención, sin pensar en Ponge, sin pensar en Rimbaud, precisamente con esa jodida *Comedia*, se da la caída, Lacan acaba de cambiar de *réson*⁵⁴.

Las letras de los cuatro discursos ya no giran en círculos, el “nuevo” discurso analítico lo impide...

He allí a Lacan, y también a nosotros mismos, con un nuevo amor.

En la sesión siguiente, Lacan confirma: “creo al menos saber lo que quería decir. Hoy intentaré explicarles qué cosa”. Y en las tres sesiones siguientes tratará de circunscribir una definición del amor, llegando a exclamar, acerca de Polílogo: “me gusta mucho ese texto”. ¿Ese texto? En estos pocos movimientos dispersos:

El hombre tiene tendencia a dejarse sepultar bajo las palabras porque aún no sabe que las palabras entierran las palabras – error de “Hombre” que el “poeta”, instruido por la histérica, no cometerá.

⁵⁴ En el original *réson* que es homófono de *raison*, razón, y que remite a *resonance*, resonancia [N.T.].

¿El amor? quiero ver a la gente gozar buscando por qué. Sin lo cual, sigue siendo Dios, lo negativo “exiliado”, la fusión mística.

La hipótesis del big bang [...] es la impresión de que hay que interrogar el coito sin el cual qué aburrimiento el golpe de la fusión de la captación el pesebre el establo el mumú de la bella y la bestia

Propongo planear desde ahora una región central de reproducción con la constitución hasta la médula de los intereses femeninos asambleas nacionales de padres charlatenería bolsa de nombres propios [...] con normalización de las diversas prácticas homosexuales [...] sgic sodoma gomorra international council.

Una forma de vida ha envejecido se acabó traigan la siguiente.

Dado que el cuerpo vivo hace que se hable, usando de manera viva la lengua muerta, dado que el cuerpo vivo impide la cuenta exacta del significante en el simbólico, la transparencia del intercambio, la comunicación, lo que nos obliga a ladrarle al lenguaje, dado que la histérica es falo, pasión del significante, tranca (*trique*), que es elisión viva, elisión de la o, que es t(ó)rica (*t(o)rique*⁵⁵), es pues una guía para la práctica sin valor, mantiene la no reversibilidad, la asimetría, gracias al amor que siente por su padre desvalorizado, no se hará Uno con él. En el discurso analítico *new look* que Lacan fabrica antes de abandonarnos, Lacan apuesta a la histérica para volver al psicoanalista lo bastante poeta.

17 de mayo de 1977, anfiteatro de la facultad de derecho, plaza del Panthéon, última sesión

Como la última vez algunas personas en el medio no escuchaban, me gustaría que, que me digan esta vez si me escuchan. No es porque lo que tengo que decir tenga una extrema importancia.

- ¿Me escuchan?

(*Vago rumor de “sí”*)

- ¿Alguién tendrá a bien decir si por casualidad no me escucha?

⁵⁵ Hay un juego de palabras entre *trique* y *torique*, que alude al “toro” de la geometría no euclidiana o topología [N.T.].

(Tumulto y risas)

- Bueno. Entonces para decir las cosas en orden de importancia creciente tuve el placer de darme cuenta de que mi enseñanza alcanzó *L'écho des savanes*⁵⁶.

(Risa general y bullicio)

No les citaré más que dos líneas: *(tono de referencia erudita)* “no es más complicado que eso, el psicoanálisis, en fin esa es la teoría de Lacan”. ¡Ahí lo tienen! *L'écho des savanes* n° 30 *(risa general)*. Podrán leer ese texto eh, y aun así un tanto porno *(risas)* Finalmente lo logré lo logré no lo hice adrede lograr llegar hasta el porno, es al menos, cuanto menos, lo que se llama un éxito *(risas)*. Bueno. Ahí está. Siempre recibo cuidadosamente el eco de las savanas como si, como si no hubiese esperado más que eso, pero evidentemente no es el caso.

El último día de su seminario *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, a manera de despedida, Lacan desliza burlonamente a su auditorio que no advierte nada, bajo una risa generalizada a sus expensas, su nueva definición del amor “de transferencia”.

Lo logré

es afirmar que es posible lograr, que el análisis puede tener un final.

No lo hice adrede.

Lograr algo sin querer (*réussir sans le faire exprès*⁵⁷) en los sesenta, cuando se ponía el acento en el lenguaje, la lingüística, la definición del significante, lo simbólico, era Picasso, yo no busco, encuentro (*trouve*), así como los descubridores (*trouveurs*), los poetas cortesés. En los setenta, cuando se trató de la materialidad del significante, de la lengua, del peso de la semiótica, era yo no encuentro tanto como busco⁵⁸, me rompo la cabeza. Al psicoanalista le falta un poco para ser “lo bastante poeta”. Para que su práctica se sostenga hace falta la ayuda del eco, el de las savanas en las múltiples lenguas.

Llegar hasta el porno

⁵⁶ *L'écho des savanes* (*El eco de las sabanas*) nombre de una revista [N.T.].

⁵⁷ En el original: *sans le faire exprès* (sin querer, sin proponérselo) [N.E.].

⁵⁸ *L'insu que sait...*, sesión del 15 de marzo de 1977.

Es lo que “debe” lograr el amor de transferencia, arrebatarle el amor al narcisismo mediante el erotismo.

Es un éxito

El fracaso de la enfermedad mental que es el inconsciente es el nuevo amor.

Y su éxito, con ese nuevo amor, es saber la morra⁵⁹, la suma del saber de dos inconscientes como, según veremos, en el juego de la morra, punto de encuentro que produce la confusión. Ese saber permite negarse a amar su inconsciente, no mantiene el andar en círculos, ingresa en la rueda, a la vez caída y poder extremo.

Recibo cuidadosamente el eco de las savanas

Para ser poeta, necesariamente hay que recibir cada letra del eco de las savanas en su sitio sin equivocarse en ninguna.

Como si no esperara más que eso

El “como si” de la religión. En la iglesia, espero eso, como si conociera el final, como si decidiera lograr un poema, pequeño, pequeño, ven que te... caramba, está jodido el campo.

Pero evidentemente no es el caso.

Evidentemente, vaciemos⁶⁰, no espero nada, todo me sorprende, no conozco la morra, para conocer la morra debo recurrir a ella, un ala que se ala con morra⁶¹.

Juego de la morra y del azar.

En 1965, cuando Lacan presentó el juego de piedra, papel, tijera, juego de manos y dedos que se juega en silencio con la mano cerrada, la mano

⁵⁹ En el original, *savoir la mourre*, que fonéticamente puede sonar como “conocer el amor” o “saber del amor”. En cuanto al juego de sentido que hace el texto a continuación, conviene recordar la acepción que de la “morra” da el diccionario de la academia: “Juego entre dos personas que a un mismo tiempo dicen cada una un número que no pase de diez e indican otro con los dedos de la mano, y gana el que acierta el número que coincide con el que resulta de la suma de los indicados por los dedos”.

⁶⁰ En el original, *evidemment, évidons* [N.T.].

⁶¹ En el original, *une aile qui s'aile à mourre*. Como ya mencionamos, más allá del inescrutable sentido literal, suena parecido a “un ala que es el amor”, reforzando una “r” final que impondría cierta ironía, malentendido, etc. [N.T.]

abierta, los dedos en V, lo llamó juego de la morra⁶² (morra⁶³ transformada en el acto por la estenografía en pote de Amora). En ese juego, veía un juego de dominación cambiante. La piedra rompe las tijeras, las tijeras cortan el papel, el papel envuelve la piedra, lo que comentaba así: el sujeto se indetermina en el saber, el cual se detiene ante el sexo, el cual a su vez confiere al sujeto una nueva certeza, la de hacer su morada en la pura falta del sexo. Pensaba que podía calcularse un punto de equilibrio, que era un juego de estrategia pura, y que el jugador, calculando ese punto, vencía a quien jugaba al azar, el cálculo del poeta corregía el azar. Pero no sucede así.

El juego de la morra, efectivamente emparentado con el juego de piedra papel tijera, es un juego de dedos que se juega gritando, en lances rápidos, con la mayor excitación. Es un juego de información completa, se trata de gritar el número formado por la suma de los dedos, de 0 a 5, mostrado por los dos jugadores, una suma total pues de 0 a 10, y la partida entera comprende diez jugadas. Es un juego de información imperfecta, se trata de gritar simultáneamente y al mismo tiempo que ambos jugadores muestran simultáneamente sus dedos, por lo tanto, al jugador que toma su decisión siempre le falta la información de la elección que hizo su adversario.

En teoría, las estrategias óptimas⁶⁴ para esos juegos son distribuciones probabilistas de estrategias puras, aquellas que tienen un punto de equilibrio. La determinación matemática de tales distribuciones presupone que los jugadores son perfectamente racionales y que son capaces de jugar aleatoriamente, lo cual es inexacto.

Es en efecto imposible para un jugador humano generar conscientemente cualquier cosa verdaderamente aleatoria, imposible entregarse a la suerte. En lucha con su irracionalidad, intenta sistemáticamente anticipar las elecciones de su adversario, ya sea poniéndose en su lugar, ya sea tratando de descubrir regularidades en la serie de sus estrategias para explotarlas, aun cuando está al tanto de que la estrategia óptima debe ser uniformemente aleatoria. Además, su adaptabilidad se manifiesta y tam-

⁶² J. Lacan, *Problèmes cruciaux ... (Problemas cruciales...)*, sesión del 19 de mayo de 1965.

⁶³ En español, en el original [N.T.].

⁶⁴ Christophe Meyer y Jean-Daniel Zucker, "Mind-reading Machines", modelización de los adversarios y anticipación en los juegos de información completa e imperfecta. Internet.

bién lo hace reaccionar ante la victoria o la derrota pasajera de sus series de jugadas aleatorias. Por último, su memoria (su estructura, sus límites, su perennidad) lo desfavorece en la medida en que la serie de jugadas memorizadas es importante. Debido a ello, las máquinas, *Mind-reading machines*, siempre ganan contra los humanos, y el juego efectuado por las máquinas entre sí permite estudiar las estrategias óptimas que revelan la imposibilidad de que los jugadores humanos sigan el abordaje teórico de la teoría de los juegos. El jugador no logra entregarse al azar.

Entonces, para *trasumanar*, sobrepasar lo humano, Lacan propone someter al analista no lo bastante poeta a la histérica, un ala histórica⁶⁵ que cual una mind-reading inhumana juega ganando al juego de la morra.

⁶⁵ En el original, *hystorique*, que altera la ortografía de *historique* para jugar con *hystérique* [N.T.].

“Nomina sunt consequentia rerum”¹

André Pézard

Traducción del francés: Silvio Mattoni

Traducción del latín en notas al pie: Verónica Peinado

No sólo se ha visto en esta máxima² un resto de la doctrina platónica sobre el lenguaje, sino que a veces se percibió en ella un incierto “sabor heraclíteo”, cuando no se la creyó tomada de los árabes³.

En todo caso, muchos consideran que Dante la formula como un artículo de fe: él creería en el poder místico de los nombres sobre las personas nombradas. Otros sostienen la opinión de que el aforismo puede entenderse de un modo muy positivo, “en un sentido completamente aristotélico”⁴... Aunque para decir su sentido probable tanto en Dante como en otros sitios, primero sería preciso conocer su origen. Pero aún nadie ha podido indicarlo⁵; los textos de Aristóteles o de sus comentaristas, Alberto Magno y Santo Tomás, que a veces se han alegado tienen una forma totalmente diferente y un sentido amplio, de manera que no resulta muy convincente relacionarlos con la fórmula en cuestión. En

¹ Tomado del homenaje de André Pézard, *Dante sous la pluie de feu (Dante bajo la lluvia de fuego)*, París, Vrin, 1950, p. 355-364. Reproducido por la revista *L'Unebévue*, “Psychanalystes sous la pluie de feu”, N° 21, París, Invierno de 2003-2004.

² [Nomina sunt consequentia rerum: Los nombres son la consecuencia de las cosas] [N.T.L.].

³ M. Scherillo, *La Vita nuova...*, pp. 114-115, nota 4, donde cita a varios autores.

⁴ B. Nardi, *Due capitoli di filos, dant.*, II, *Il linguaggio*, *GSLI*, supl. 19-21 (1922), p. 246.

⁵ *Nota tardía*. Recuerdo que estas páginas fueron escritas entre 1937 y 1939. En enero de 1945, gracias a Gilson, pude conocer la obra de B. Nardi, *Dante e la cultura medievale* (Bari, Laterza, 1942), donde se insertan, pp. 152-155, en el ensayo *Il linguaggio*, una parte de las citas del *Digesto* que yo mismo presento. Por otra parte, Nardi se limita de hecho a un breve resumen. Yo no debería excusarme por una coincidencia cronológica entre las investigaciones de Nardi y las mías, si una lectura demasiado apresurada de su hermoso libro no pudiera hacer creer que la exposición del maestro italiano es anterior a la mía. En efecto, el ensayo *Il linguaggio* había aparecido en 1922 en el *Giornale storico* donde en su momento yo lo había leído (lo cito más arriba); pero en aquella fecha no contenía el hallazgo del *Nomina sunt...* hecho en el *Digesto* y la Glosa. En cambio, el texto de 1942 suprime la afirmación anterior, de que la máxima citada por Dante podría tener “un sentido completamente aristotélico”. Por lo tanto, actualmente ya no tendría que destacar esa línea. Nardi olvida señalar la novedad de las tres páginas sobre los *Nomina sunt...* en medio de las páginas antiguas.

cuanto a los demás autores de la Edad Media que citan el adagio en la misma forma que Dante, no podría probarse que no lo han tomado justamente de Dante. No hablaremos pues más de ello, por el momento.

Esas cuatro palabras más o menos cabalísticas pueden leerse en un texto muy anterior a Dante y célebre en su época, a saber, la Glosa de Accursio. Las hallamos al comienzo del *Digesto* (*Præmium*, 2) bajo esta forma: *Nomina sunt consequentia rebus*⁶. Accursio explica por qué en Bolonia se llaman *Justinianeos* a los estudiantes de derecho de primer año: “porque estudian las *Instituciones* de Justiniano... Del mismo modo que se llaman *artianos* a los que estudian las artes [liberales]; pues los nombres responden a las cosas”.

La frase debía resultarle familiar al maestro; reaparece en muchos pasajes de su Glosa. Por ejemplo, cuando se trata de señalar que, si los abogados se llaman *defensores*, dicho nombre, demasiado a menudo desmentido por sus defectos, los obliga a tomar realmente a pecho los intereses de sus clientes: *sic nomina sunt consequentia seu convenientia rebus*⁷.

En otro caso, más prácticamente aún, se trata de explicar que el préstamo se llama *mutuum* porque el dinero cambia de manos, *ex meo tuum [fit]*⁸, en determinadas condiciones: *nomina debent esse consonantia rebus*⁹.

Además, la Glosa nos dice que los banqueros o negociantes, *argentarii*, tenían antiguamente el privilegio de supervisar las minas de plata (*argentum*), como su nombre lo indica: *quod [nomen] debet esse consequens rei*¹⁰.

En general, los ejemplos a los que se aplica el epíteto de *consequentia*, y los diversos equivalentes que el mismo glosador le da a esa palabra: *convenientia*, *consonantia*, prueban muy bien que en el citado aforismo no entra ningún trasfondo místico o siquiera filosófico. Sólo está en jue-

⁶ [Los nombres están en consecuencia con las cosas] [N.T.L.].

⁷ [así, los nombres están en consecuencia o conveniencias con las cosas] [N.T.L.]. *Cod.*, lib., I, tit. LV, *De defensoribus civitatum*, § IV, n. 2, gl. *desinant*. La glosa se inspira en un amplio desarrollo de Justiniano sobre el mismo tema, *Authentic.* coll. III, tit. II.

⁸ [...de ser mío (pasa) a ser tuyo] [N.T.L.].

⁹ [Los nombres deben estar en consonancia con las cosas] [N.T.L.]. *Instit. imper.*, lib., III, tit. XV, *Quibus modis re contrahitur obligatio* (*Los modos con los cuales la obligación es contraída por la cosa*), preámbulo, gl. *tuum*.

¹⁰ [Porque (el nombre) debe ser consecuente con la cosa] [N.T.L.]. *Digest.* lib. II, tit. XIII, *De edendo*, § IV, gl. *arg. mens. exercitores*.

go la propiedad del lenguaje y la honradez de los actos. De ninguna manera se trata de interpretar signos inscriptos en los astros o de determinar el destino de un recién nacido imponiéndole un nombre bien elegido, sino que por el contrario se trataría de comprobar *a posteriori* si las cosas o las personas han permanecido fieles al nombre que recibieron en un principio. Y no se trata de nombres propios – siempre arbitrarios exceptuando algunos apodos – sino de nombres de especie.

Sin duda, incidentalmente y como por juego sucede que Accursio constate la conveniencia de un nombre de bautismo para un hombre; así, a propósito del emperador León I escribe: “*Et nota quod nomen consequens est rei, nam leo fortissimus est bestiarum*”¹¹. También sucede que invente una etimología “conveniente” para su propio nombre de familia: “*Instituo te heredem si imponas tibi nomen meum, scilicet Accursium, quod est honestus nomen, dictum quia accurrit et succurrit contra tenebras juris civilis*”¹². Pero esta invención de pedagogo jovial con sus ejemplos no debería engañarnos sobre el sentido constante del axioma; en la medida en que el autor de quien Accursio toma dicho axioma no es sospechoso de creencias supersticiosas.

En efecto, el mismo Accursio nos conduce, lo cual es muy relevante para nosotros, a la fuente antigua, indiscutible, de su estribillo. Es un texto de Justiniano, que se encuentra en las *Instituciones*¹³. El emperador expone que el uso ha relajado las reglas de la antigua *donatio ante nuptias*¹⁴: aunque ésta conserva su nombre, ha terminado implicando una cantidad de dones que no se hacen efectivos sino después de haberse consumado el matrimonio; en contra de las intenciones del legislador y ante el riesgo de litigios insolubles: “... *sed nos, plenissimo fini tradere sanctiones cupientes, et consequentia nomina rebus esse studentes, constituimus ut tales donationes... non ante nuptias sed propter nuptias vocentur*”¹⁵. Reforme-

¹¹ [Y es sabido que el nombre es consecuente con la cosa, pues el león es la más fuerte de las bestias][N.T.L.]. *Authentic.*, coll. IV, tit. I, *De nuptiis novell.*, XII, cap. I, gl. *virum*.

¹² [Te instituyo heredero si te pones mi nombre, es decir, Accursio, que es un nombre honorable, otorgado porque acude y se presenta contra las tinieblas del derecho civil][N.T.L.]. *Digest.*, lib. XXVI, ad sen. cons. Trebellianum, tit. I, cap. LXIII, § 10, gl. *conditio*.

¹³ *Instit.* lib. II, tit. VII, *De donationibus* § 3 “Est et aliud”.

¹⁴ [dote antes de las nupcias] [N.T.L.].

¹⁵ [...pero nosotros, dispuestos, en último término, a otorgar sanciones y procurando que los nombres estén en consecuencia con las cosas, establecimos que tales donaciones... sean designadas no “antes de las nupcias” sino “a causa de las nupcias”] [N.T.L.].

mos directamente el sistema de las donaciones, dice Justiniano, y pongamos de acuerdo las palabras y las cosas. El glosador comenta entonces muy sensatamente: “*Consequentia: alias convenientia*”¹⁶.

El origen completamente jurídico del aforismo da cuenta de un detalle al que no se le ha prestado atención: es que exceptuando a Dante los dos o tres poetas que reproducen dichos términos son legistas: un magistrado, Guittone cardenal de Arezzo; un juez, Ubertino¹⁷; y agreguemos si se quiere a alguien menor que Alighieri, Cecco d’Ascoli, que no fue un legista pero que como Accursio dio clases en Bolonia, donde enseñaba astrología; Cecco cita en latín, de la misma forma que su colega el glosador: “... *consequentia rebus*”¹⁸.

Por su parte, el derecho canónico sigue la escuela del derecho civil y, citando las *Instituciones*, repite la lección de esta manera: “*Nomina enim debent esse consona rebus*”¹⁹; hallamos esta glosa inserta en el *Decretum* de Graciano, donde comenta uno de los cánones más importantes²⁰: “*Clericus nihil seculare possideat*”²¹, los clérigos no deben poseer nada en el siglo, porque tienen a su cargo un bien precioso en otro sentido, al mismo Señor, y fuera de él, no podrían poseer nada que sea valioso: “*Si enim χλζρος grece sors latine appellatur, propterea clerici dicuntur quia de sorte Domini sunt, uel quia ipse Dominus sors id est pars clericorum est*”²². – ¿Recuerda Dante esta etimología cuando nos muestra entre los cupidos del IV^o círculo a una muchedumbre de clérigos tonsurados cuyo nombre repite con sarcasmo: *cherci, chercuti, cherchi*²³. En todo caso, si conoció la glosa del *Decretum*, debió remon-

¹⁶ [Consecuencia: *alias* conveniencia] [N.T.L.]. Del mismo modo el argumento (*casus*) colocado por el glosador al comienzo del citado artículo 5 reitera: *consona nomina rebus*. [Los nombres son acordes con las cosas] [N.T.L.].

¹⁷ Sus versos (italianos) son citados por M. Barbi (*Vita nuova*, pp. 4-5, nota 6) y por Scherillo (*Vita nuova*, p. 114, nota 3). Los comentarios de Buti y Benvenuto da Imola mencionados por Barbi sólo pueden citar el axioma siguiendo a Dante.

¹⁸ [...consecuencia con las cosas] [N.T.L.]. Cf. Boffito citado por Scherillo, p. 115, nota 4, fin.

¹⁹ [En efecto, los nombres deben ser acordes con las cosas][N.T.L.].

²⁰ *Decreti* IIa pars, causa XII, q. I, can. 5, gl. *nitatur*. Cito el texto siguiendo la edición Tauchnitz; la glosa figura en la edición de Lyon, 1584.

²¹ [Nada secular posea el clérigo] [N.T.L.].

²² [Si en efecto, χλζρος en griego se dice *sors* – destino / suerte – en latín, por esto son llamados *clérigos*, porque surgen del destino del Señor, o porque el Señor mismo es su destino, es decir, es parte de los *clérigos*.][N.T.L.]

²³ *Inf.*, VII, 38, 39, 46.

tarse desde allí a las *Pandectas*, a las glosas de Accursio y al texto de Justiniano, dado que escribe “*nomina sunt consequentia...*” y no “*consona rebus*”²⁴ —.

En cuanto al mismo Justiniano podríamos preguntarnos en qué principios fundamenta su regla²⁵. Como se había supuesto quizás con demasiada rapidez para Dante, es probable que se inspire en las teorías de Aristóteles; para que éstas pudieran actuar así fuera del ámbito filosófico no era necesario esperar los comentarios tardíos de Alberto Magno o de Santo Tomás a la *Metafísica* o al *Peri hermeneias*: los de San Agustín y Boecio, ya clásicos en la época de Justiniano, eran ampliamente suficientes.

San Agustín reitera, siguiendo al filósofo, que nuestro espíritu, en la operación de conocer las cosas, se hace semejante a ellas, y que a su vez la palabra surgida de esa visión o noción está hecha a semejanza de la imagen contenida en el espíritu: es “igual” e “idéntica” a la idea²⁶.

Una obra atribuida sin pruebas a San Agustín insiste también en ese orden de sucesión necesaria: primero están las cosas tales como las produce la naturaleza; luego las percepciones e imágenes que el espíritu forma de ellas; y finalmente están las palabras que expresan lo que se ha grabado en el espíritu²⁷.

Boecio desarrolla la teoría de Aristóteles en dos “ediciones”, una más simple, la otra más detallada, del tratado *In librum de Interpretatione*²⁸. Señala también la filiación de los tres datos que acabamos de

²⁴ [“Los nombres están en consecuencia...” y no “conformes con las cosas”][N.T.L.]. La misma fórmula se encuentra además en otra glosa del *Decretum* (IIa p., c. XVI, q. I, c. 5, gl. *diceris*), en un momento en que Graciano cita a San Jerónimo: “*Si cupis esse quod diceris, monachus id est solus, quid facis in urbibus, que utique non sunt solorum habitacula sed multorum?*” (*Ep. de instit. Monachi*). [Si estás dispuesto a ser lo que dices, un monje, es decir, un solitario, ¿qué haces en las ciudades, que no son las moradas de los solitarios sino de la multitud?][N.T.L.]. La glosa *diceris* comenta: “Argumentum a nominis interpretatione: nomina debent esse consona rebus” [Argumento en la interpretación del nombre: los nombres deben ser acordes con las cosas] [N.T.L.].

²⁵ En todo caso, es impulsado por una fuerte intención práctica. Para él son tan importantes las definiciones exactas en materia jurídica que incorpora en el *Digesto* (lib. V, tit. XVI, *De verborum significatione*) una especie de glosario bastante abundante: sesenta y cinco columnas, doscientos sesenta y cinco rubros, entre los cuales se hallan fijadas en su sentido y en su origen expresiones tan poco ambiguas como *pratium, pasqua, portus, patronus, proximus, palam...* [prado, pastos, puerto, patrono, próximo, poste][N.T.L.].

²⁶ *De trinitate*, IX, IX, 14, XI, 16; XV, XII, 22. *PL* 42/967, 969; 1075.

²⁷ *Categoriae decem ex Aristotele decerptae*, c. III, *PL*, 32/1422.

²⁸ *In librum de Interpretatione*, I, § *De signis* (Ed. Ia, *PL* 64/297-8, 340; Ed. 2a *PL* 64/402-3, 409-10, 622-3).

mencionar²⁹: “*Praecedit autem res intellectum, intellectus vocem... sed hoc converti non potest*”³⁰; hay una “serie” que no puede ser invertida: “*voces, ... intellectus, ... res, ... habent quamdam non confusam neque fortuitam consequentiam*”³¹.

Aquí aparece entonces el término esencial de la máxima que nos ocupa. Vemos que tiene un sentido doble: posterioridad y también conformidad. A través de las “afecciones del espíritu” o las ideas, los nombres de las cosas se modelan a partir de las cosas existentes. “*Habent quamdam cognationem res et illa quae res ipsas propria significatione designant. Quare et oratio quae designat atque significat rem, sic se habebit quemadmodum res ipsa est. Ergo si res non fuerit, falsa oratio est; si res fuerit, vera oratio est*”³². El lenguaje constata *post eventum*³³ de las cosas que son de tal o cual manera, y señala su coherencia lógica: no podría proporcionar un medio arbitrario de imponer a las cosas, *ante eventum*³⁴, determinadas cualidades nombrándolas de tal o cual manera.

¿Conoció Alighieri estos textos de San Agustín y de Boecio y funda su doctrina en ellos? A primera vista, pareciera que no. En primer lugar, no nombra a dichos autores; y además, la fórmula que cita no podría derivar directamente de ellos. Pero sobre todo muchos indicios nos hacen sospechar que la teoría de Dante está teñida de un misticismo absolutamente ajeno tanto al pensamiento de tales autores como al de Aristóteles; dicha teoría parece incluso ser infiel a la intención con la que Accursio decía: “*Nomina sunt consequentia rebus*”³⁵.

²⁹ Añade incluso un cuarto término, la forma escrita que sigue al habla pronunciada.

³⁰ [Efectivamente la cosa precede a la comprensión y la comprensión al vocablo...pero esto no puede ser invertido][N.T.L.].

³¹ [...vocablos,...comprensión,...la cosa,...no tienen ninguna consecuencia confusa ni fortuita][N.T.L.]. *PL* 64/403. – Y en otra parte: “*Ea quae sunt in voce sequuntur ea quae sunt in anima*”. [Lo que está en la palabra sigue a lo que está en el alma][N.T.L.]. *PL* 64/622.

³² [Las cosas y aquello que designa las mismas cosas con significación propia tienen cierta relación. Por lo cual también la oración que designa e indica la cosa se tomará de la misma manera que si fuera la cosa misma. Así pues, si la cosa no existiera, la oración es falsa; si la cosa existiera, la oración es verdadera][N.T.L.]. *PL* 64/340.

³³ [Después del suceso] [N.T.L.].

³⁴ [Antes del suceso][N.T.L.].

³⁵ [“Los nombres están en consecuencia con las cosas”][N.T.L.].

En mi opinión esa infidelidad se manifiesta primero en la maniobra que convierte a *rebus* en *rerum* y así altera el valor de *consequentia*³⁶. “Los nombres deben estar de acuerdo con las cosas...”, tenía un sentido totalmente diferente que “Los nombres son la consecuencia de las cosas”. Lo que en efecto puede entenderse de manera tendenciosa: tal nombre, escogido por un padrino sabio, probará, desde que se le impone al niño, que el niño posee tal don – y por ende que acaba de recibirlo debido a esa misma imposición del nombre. Magia singular, que hace engendrar el presente por el futuro y la potencia por el acto.

¿Cómo se explica ese desvío aparente o profundo, y hasta dónde llega en efecto?

En primer lugar, se explica por una tradición religiosa que llegó a mezclarse con la tradición profana (filosófica y jurídica) y que la desnaturaliza³⁷. El mismo Cristo autorizó esa nueva tradición al comentar el nombre de Simón Pedro: “*Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam*”³⁸. Sobre todo a partir de San Jerónimo, intérprete de las Escrituras, y su exégesis sistemática de los nombres de la historia santa (*De interpretationibus hebraicorum nominum*), se impuso la costumbre de darle una explicación moral al nombre de cualquier personaje que desempeñara algún papel temporal o sagrado.

Para San Ambrosio, es por “la infusión del Espíritu Santo” que ciertos elegidos, que reciben como un don profético, saben nombrar a un recién nacido: “*Non nos ei nomen imponimus, qui jam a Deo nomen accepit; habet vocabulum suum quod agnovimus, non quod elegimus*”³⁹.

San Agustín, que no evita los juegos de palabras⁴⁰, comenta acerca del nombre admirable y “perfecto” del mártir Quadratus: “Cuando lo llamaron así, anunciaron por adelantado su destino, fijado antes de la constitución del mundo...”⁴¹

³⁶ [*Rebus* [con las cosas] en *rerum* [de las cosas] y altera así el valor de *consequencia*][N.T.L.].

³⁷ Sobre el “valor a la vez metafísico, místico y mágico” de los nombres en los dos Testamentos, véase Ch. Guignebert, *Jesús*, pp. 76-78.

³⁸ [Tú eres *Pedro*, y sobre esta *pedra* edificaré mi iglesia][N.T.L.]. *Matth.*, XVI, 18.

³⁹ [Nosotros no le impusimos el nombre, que ya de Dios recibió; tiene su denominación que admitimos, no que elegimos][N.T.L.]. S. Ambrosio *Expos. Evang. Sec. Luc.*, II, 31, *PL* 15/1563; cf. *Comment. in Epist. ad Rom.*, I, 1, *PL* 17/47.

⁴⁰ Christine Mohrmann, *Das Wortspiel in den augustinischen Sermonen*, *Mnemosyne* III, III, p. 40.

⁴¹ S. Agustín, *Serm.*, XVIII, *PL* 46/883.

San Isidoro le dedica un capítulo de sus *Etimologías* a “los hombres que recibieron sus nombres a manera de presagios”, ya fueran bienaventurados, ya fueran execrables⁴². Raban Maur les dedica bajo el mismo título todo un libro del tratado *De Universo*⁴³. En adelante el hábito queda asentado; las sociedades laicas a su vez son penetradas por la creencia en las predestinaciones bautismales. Un poema vulgar de la Edad Media sobre Mahoma dirá por ejemplo, cargando de anatemas su nombre y el de La Meca:

*Sic ob praeteritos actus vel signa futura
multis imponi nomina solent*⁴⁴.

Incluso los clérigos que recuerdan todavía el lenguaje tan positivo de Boecio y de Aristóteles muy pronto olvidan las lecciones de los sabios y se dejan capturar por los omnipotentes encantos de los místicos, por no decir los gnósticos. Así un gramático del siglo X, Gunzo o Gunzone de Novara, tras haber resumido correctamente la doctrina del *Peri hermeneias*, prosigue:

*His igitur perspectis, curiose rimari coepi utrum proprii quoque nominis
nota factus consentiret. Quidni? Achar namque vocabatur quasi ex praesagio
furis nomen acceperit. Notum quippe est quod in excidio Jerichontinae urbis
Achar furto auream sustulerit regulam, certique ponderis siclos cum coccineo
pallio. Igitur quia conveniunt nomina, perscrutari liquet quomodo dourum
congruunt facta: primus Achar qui anathema interpretatur, regulam auream
sublegit, secundus iste Achar regulam bene vivendi contempsit..., etc.*⁴⁵.

⁴² S. Isidoro, *Etymologiae*, VII, VI, *De hominibus qui quodam praesagio nomen acceperunt* (Acerca de los hombres que recibieron su nombre de algún presagio). (PL 82/274-281): desde Adán hasta Zorababel.

⁴³ Raban Maur, *De Universo* lib. II, cap. unicum., PL 111/31.

⁴⁴ [A causa de actos pasados o signos futuros, a muchos los nombres les suelen ser impuestos][N.T.L.]. E. du Meril, *Poésies populaires du Moyen âge* (Poemas populares de la Edad Media), p. 415.

⁴⁵ [Así pues, con esto bien conocido, cuidadosamente empecé a examinar si el hecho coincide con una marca del nombre propio ¿Por qué no? Achar, por ejemplo, es llamado como si recibiera el nombre de la predicción del ladrón. Es sabido que en la ruina de la ciudad de Jericó Achar suprimió ilícitamente la regla de oro y los siclos de cierta importancia con palio púrpura. Así pues, ya que los nombres son concordantes, falta examinar el modo en que los hechos de los dos concuerdan: el primer Achar, quien interpretó el anatema arrebató la regla de oro, este segundo Achar despreció la regla del bien vivir... etc.][N.T.L.]. Gunzonis diaconi. Novariensis *Epistola ad fratres Augienses*. PL 136/1291.

Se advertirá desde las primeras palabras de Gunzo la audacia con que pretende vincular la teoría puramente dialéctica de los nombres de cosas con la glosa cabalística de los nombres propios. Pues en lo sucesivo, en todos los escritos de la nueva escuela, las reflexiones se orientan a los nombres propios; en torno a nombres propios a los cuales se les busca un sentido alegórico y, *a posteriori*, profético. Lo cual basta para llevar la cuestión a un terreno en que no pensaban situarla los filósofos y los juristas.

Una inducción semejante pareciera ilegítima, porque el uso de nombres comunes nunca depende de una fantasía individual: toda denominación o calificación implica siempre alguna apelación a una experiencia universal y antigua, a un consenso general. Por el contrario, la elección de un nombre de pila o de un *senhal*⁴⁶ poético, aun si es inspirada por el cielo – sobre todo si es inspirada por el cielo – es un acto totalmente gratuito, cuando no arbitrario, y único en cada caso. Sería pues vano invocar al respecto la autoridad de los filósofos, ni siquiera de Platón o de Heráclito, que no reflexionan sobre nombres personales, sino sobre especies e ideas.

Sin embargo, Dante da crédito a la significación y a la virtud de los nombres propios. Y cuando aplica a individuos aislados la fórmula de Justiniano, introduce una nueva modificación que debemos señalar.

Por ejemplo nos revela, en el nombre que recibieron los padres de un gran santo, la marca de la *felicidad* que, por la *gracia del Señor*, les estaba reservada: “Oh, verdaderamente Félix su padre, verdaderamente Juana su madre, si se interpretan sus nombres como está dicho [en la Escritura]”⁴⁷. Dicho santo a su vez sólo pudo recibir de un *espíritu celeste* su nombre de Domingo, que anunciaba en verdad a un hijo *del Señor*. Dante no duda que ese espíritu, esa *viva virtud*, que desde la hora de la concepción habitaba al niño predestinado, no convirtiera asimismo en profetisa a la mujer bendita que lo llevaba en su seno⁴⁸.

⁴⁶ *Senhal* término del occitano medieval, que en nuestra lengua corresponde a “señal” o insignia. El *senhal* era el pseudónimo utilizado en los poemas para encubrir a la dama amada. Ver en este mismo artículo nota número 50 [N.E.].

⁴⁷ *Par.*, XII, 79-81. El nombre de *Félix* ya es elocuente; en cuanto a *Giovanna* es en hebreo *Johanna*: “Jo, *id est Dominus*; Anna, *id est gratia*”, dice Hugutio de Pisa siguiendo a San Jerónimo.

⁴⁸ *Par.*, XII, 58-60, 67-69.

En otra parte, el poeta nos revela las cualidades físicas y morales de esa joven mujer a la que designa con el triple nombre de Blanca, Contessa y también Juana: “Todos le dicen bella, sabia y cortés cuando pronuncian su nombre, y nadie se da cuenta de ello...”⁴⁹

Y en otro lugar más, a falta de algo mejor, execra a quienes se enteran demasiado tarde de los deberes que su nombre les impone, como Sapia que negó la sapiencia cristiana⁵⁰.

Las mismas ciudades, al igual que los hombres, llevan sus destinos en germen dentro de sus nombres, y a veces transfieren su promesa: como Asís, patria de San Francisco⁵¹.

En ese catálogo, entre tantos nombres propios, sólo hay un nombre de cosa al que Dante igualmente se complace en aplicarle su razonada fantasía: “Amor”. Pero, ¿acaso es un nombre común? La tradicional mayúscula, que él no podría quitarle, y sobre todo el papel que cumple Amor en el drama de su vida, ¿no lo convierten en un personaje viviente? Sea como fuera, el poeta no diserta sobre el nombre Amor como sobre un término ordinario del lenguaje moral; no se demora con respecto a él en analizar una raíz e interpretar una idea abstracta; se apresura a hacernos compartir una intuición del sentimiento y casi una pura sensación del oído y de las fibras íntimas: “El nombre de Amor es tan dulce de oír, que me parece imposible que su propia operación... pueda ser sino dulce.” Y entonces invoca, para justificarse, el lugar común: “... *con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, si come è scritto Nomina sunt consequentia rerum*”⁵².

Existe pues una propiedad natural de la cosa que se liga de manera casi física con el nombre, a consecuencia de lo cual el nombre, convertido en una suerte de talismán, provoca los mismos efectos que la cosa –

⁴⁹ *Canzone* “*Doglia mi reca...*”, vv. 150-153. *Bianca*: la blancura es un signo de belleza; *Contessa*: el atributo de la condesa es la cortesía; *Giovanna* que en este caso representa la sabiduría.

⁵⁰ *Purg.*, XIII, 109-110. – ¿Será preciso añadir a esta lista a una bella y enigmática *donna Pietra* cuya crueldad le inspiró a Dante todo un conjunto de *canzoni*? La obstinación con que la imagen de la “piedra” y el mismo vocablo *pietra* reaparecen en los versos o en la rima “hace sospechar que el poeta quiso aludir con ello al nombre de la dama amada.” (G. Carducci, *Delle rime di Dante*. Ed. naz. Opere, t. VIII, p. 91, *Prose*, p. III). Se trata de las *canzoni* “*Così nel mio parlar...*”, “*Amor tu vedi ben...*”, “*Al poco giorno...*”.

⁵¹ *Par.*, XI, 49-54.

⁵² [Los nombres son la consecuencia de las cosas][N.T.L.]. *Vita nuova*, XIII, 4. “Amor” es otro nombre de Beatriz. (Scherillo, p. 431).

en este caso, la dulzura creada en el corazón del poeta: *sperando m'apporta dolzore...*⁵³.

Por obra de un encanto similar, Amor hace aparecer un día ante la vista de Dante a una acompañante de Beatriz, y luego a la misma Beatriz: pues “el nombre de esa Dama [que precedía a Beatriz] era Juana; pero por su belleza – según creen algunos⁵⁴ - se le había dado el nombre de Primavera”⁵⁵. Sin embargo Amor le revela a Dante el motivo secreto y auténtico de ese segundo bautismo: “Ella es llamada Primavera sólo a causa de haber venido hoy; pues soy yo quien incitó a aquel que le impusiera su nombre a llamarla así *Primavera*, es decir *prima verrà*, vendrá primero...” Y Amor aun añade: “Y si también quieres considerar su primer nombre, igualmente quiere decir *prima verrà*, porque su nombre de Juana proviene de aquel Juan que precedió la luz de la verdad, diciendo *Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini*”⁵⁶.

Así el nombre de Giovanna – que Dante ya nos explicó en dos ocasiones, y de dos maneras diferentes – es tan seguro que en todos los casos encuentre una traducción feliz que ahora infunde su virtud al nombre que un buen día deberá reemplazarlo gracias a la fantasía de un poeta: de antemano fija su valor, para que a su vez ese nombre exprese desde un principio la misión de la dama así designada por un dios.

Pero vayamos finalmente al nombre más predestinado de todos, el de Beatriz. Desde el comienzo de la *Vita nuova* podemos ver la potencia con que está cargado. Dado que resume una realidad milagrosa, el nombre de la *gentilissima* o más bien el milagro del cual es signo suscita un genio fatídico en toda persona presente: aun a aquellos que nunca habían oído pronunciar ese nombre, la primera y simple visión de Beatriz los obliga a modular sus dulces sílabas, como si el mismo Amor las inventara dentro de ellos: “*Fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare*”⁵⁷.

⁵³ *Ibid.*, verso 5 del soneto.

⁵⁴ Sin duda alguna, el poeta Guido Cavalcanti, amante de esa belleza.

⁵⁵ Printemps. El francés ha perdido ese encantador nombre femenino que antiguamente se le daba a la estación nueva. [El autor se refiere al término arcaico *Primivère*, que actualmente nombra la especie de flores llamadas “prímulas”, y que fue sustituido por *printemps*.][N.T.].

⁵⁶ [Yo soy la voz que clama en el desierto: dispongan el camino del Señor][N.T.L.]. *VN*, XXIV, 3-5.

⁵⁷ *VN*, II, 1.

“La frase es vacilante y circunspecta, un tanto artificiosa y mística”, dice Scherillo⁵⁸. Los comentaristas proponen lecturas ingeniosamente variadas sobre ella; de sus diversas justificaciones, tal vez ninguna sea plenamente convincente. Recordemos las principales:

Non sapeano che si chiamare: literalmente, no saben sino llamar así (llamarla).

Non sapeano que si chiamare: no saben lo que es (*che sia*) dar un nombre.

Non sapeano ch'è si chiamare: no saben lo que implica, no saben lo que ocasiona un nombre dado así.

Non sapeano che si chiamare (che cosa chiamavano): no saben a qué (a qué criatura predestinada) le daban un nombre (ese nombre); *si* expletivo; infinitivo de una “acción realizada”.

Dejo de lado conjeturas más audaces. La lectura que menos dificultades plantea es sin duda la de Barbi: *Non sapeano che si chiamare*: no saben qué otro nombre proferir para designar a semejante Dama; al verla por primera vez, estaban obligados a llamarla Beatriz, en tanto que su aspecto dulce proporcionaba beatitud. – Un sentido óptimo; no obstante, ¿es natural, y digno de Dante, escribir: *no sabían cómo llamar, más que llamar*, para decir sencillamente que *no sabían cómo llamarla*⁵⁹?

Lo cierto es que en el fondo la idea vuelve a encontrarse casi idéntica en todas esas glosas. Sólo hay desacuerdo sobre la forma de las palabras, su construcción, y las traducciones término a término, aun en la mejor hipótesis, como se ve en los inevitables “arrepentimientos”, siguen siendo abruptas y poco comunes⁶⁰. Creo que se podría moderar el interrogante con un verbo, y darle a ese verbo, gracias al pronombre natural, un valor de definición; lo recortaría pues del siguiente modo: *non sapeano ch'èsi*⁶¹ *chiamare*; y lo entendería así: ellos no dudaban de lo que son, como dice

⁵⁸ M. Scherillo, *Il nome della Beatrice*, p. 404.

⁵⁹ En un caso análogo, Boccaccio en cambio, al elegir un verbo adecuado, lo conjuga sin esfuerzo con *che*. Filóstrato acusa a Amor de sus desgracias y de su muerte próxima: “... *Né per altro il nome per lo quale voi mi chiamate, da tale che seppe ben che si dire mi fu imposto.*” (*Decamerón*, fin de la IIIª jornada.)

⁶⁰ Véase M. Barbi, *La Vita nuova*, p. 4-5; M. Scherillo, *Il nome della Beatrice*, pp. 404-407.

⁶¹ La forma *èsi*, que representa è + si, sin duplicación de consonante, es perfectamente dantesca; compárese con *èli* (li è, gli è), *Conv.*, III, V, II; *èli, Par.*, XIX, 63; y también *fusi, Par.*, III, 108; *fumi, Par.*, XIII, 33; *fuci, Purg.*, XXIX, 66; *partisi, VN*, XXXI, canz. verso 29; *accòlo, Purg.*, XIV, 6.

la Biblia⁶², “nombres verdaderos”; es decir, la figura de las cosas, *nomina consequentia rebus*. De modo que esas personas que no se enredan con filosofía del lenguaje llamaban a Beatriz “Beatriz” sin imaginar hasta qué punto ese nombre respondía a su naturaleza esencial; y los mismos padrinos que la habían bautizado no presumían que, inspirados por la Providencia, con ese nombre anunciaban el “milagro” en que un día ella se convertiría: Dios les concede tales gracias a quienes, sin ningún arte, hablan con la simplicidad de sus corazones⁶³. Éstos no quieren predecir el futuro, no aspiran sino a escuchar lo eterno. Es como una plegaria satisfecha *de plano*⁶⁴; es un rayo de fuego entre la invocación de abajo y la bendición de lo alto.

Por bella que sea esta concepción, e incluso librándola de la sospecha de magia que puede despertar, hay que reconocer que Dante, olvidando el verdadero sentido de las teorías clásicas del lenguaje y cediendo a las inclinaciones a la vez místicas y sofisticadas de su tiempo, explota como un método de meditación lo que en Accursio no era más que una diversión excepcional y sin mayor alcance – el juego de palabras acerca de un nombre de pila, acerca de un patronímico –, algo que en Aristóteles,

⁶² Más arriba indicado, p. 100 [del libro del autor *Dante sous la pluie de feu (Dante bajo la lluvia de fuego)*].

⁶³ Según Dante, el vulgar es el verdadero lenguaje del corazón para quien lo ha mamado con la leche, dado que es el lenguaje en el que cada uno ha nombrado primero a su padre y a su madre, como Adán nombró a Dios. Hay sentimientos que todo hablar humano, por noble que sea, sigue siendo impotente para expresar, tanto como lo sería la voz del niño pequeño que balbucea. En tal caso, más vale deponer la más mínima pretensión literaria, y confiar en la sencillez del corazón, como lo hace el niño: los padres descubren un mundo de pensamientos en ese lenguaje encantador; quisieran que el niño nunca llegara a tener otro lenguaje ni se convirtiera en hombre. Si le hablamos a Dios de ese modo, amará nuestra humildad y su gracia brillará en nuestras palabras. Es lo que recomiendan los predicadores y moralistas de la Edad Media, que recuerdan el salmo de David: “Señor, ... tu grandeza se eleva por encima de los cielos, formaste una alabanza perfecta en la boca de los niños y de los que maman...” (*Ps.*, VIII, 1-2.) Dante, orador también, lo recuerda para amonestar a los cardenales: “Es en boca de los niños que maman y de los pequeñitos donde resonó la verdad que complace a Dios...” (*Epist.*, XI, 10.) Poeta, lo recuerda aún más, él cuya “lengua temblando queda muda” cuando tiene que alabar a Beatriz, y que tantas veces en la *Comedia* renuncia a cantar el excesivo esplendor de los cielos: no deja de recurrir a la imagen del balbuceo pueril, tan incierto pero tan efectivo, y tan conveniente en suma frente a la divinidad, cada vez que quiere alabar en particular la lengua natal que Dios nos ha dado.

A veces la alusión es fugaz; se nos muestra a la nodriza que entretiene al lactante charlando dulcemente con él:

e, consolando usava l'idioma
che prima i padri e le madri trastulla...

⁶⁴ [De manera evidente/fácil][N.T.L.].

Platón, Heráclito hubiera sido un sinsentido dialéctico. Para completar la observación que hicimos más arriba, podríamos retomarla y escribir como conclusión:

Cuando sobre los nombres comunes dicen *Nomina sunt consequentia rebus*⁶⁵, Justiniano y aun Accursio entienden que las multitudes de hombres que, en el curso de las edades, han forjado las lenguas, han convenido en designar las cosas según sus cualidades perfectamente reconocidas que las hacen concebibles como pertenecientes a una especie dada; y ese parentesco hace nombrar cada cosa con un término – “natural” o “convencional”, da igual – que a su vez ocupa un lugar exacto dentro de una familia de raíces evidentes para todo el mundo.

Cuando sobre los nombres propios Alighieri dice *Nomina sunt consequentia rerum*⁶⁶, entiende que las cualidades aún no reconocidas – e incluso incognoscibles – de una persona suscitan en el espíritu de otra persona única, visiblemente privilegiada, un nombre necesario. Pero ese signo precursor, en general, es ignorado por la multitud, a la cual los nombres propios le parecen distantes de toda familia de palabras que tienen algún sentido (los nombres gustan por su musicalidad, sin consideración de las raíces hebreas, griegas, latinas, germánicas, todas desconocidas por el vulgo). Aun el mismo padrino, aunque fuera un filósofo como Cavalcanti, “concibiendo inconscientemente”, por así decir, las virtudes de su ahijado, no siempre sabe lo que dice propiamente.

En suma, se trata de un lenguaje que sólo tiene sentido para un hombre: Dante, que dialoga con los fantasmas nacidos de su genio⁶⁷.

⁶⁵ [Los nombres están en consecuencia con las cosas][N.T.L.].

⁶⁶ [Los nombres son la consecuencia de las cosas][N.T.L.].

⁶⁷ Por tal motivo, en mi opinión, sabiendo Dante lo que es y lo que quiere ser: un espíritu que ilumina a los espíritus, un fuego que se lleva en la noche, bien puede complacerse en meditar sobre el nombre de *Eliseo* que le pertenece como herencia de familia (cf. p. 291, nota 1). – ¿Por qué de pronto hace que Cacciaguinda (*Par.* XV, 136) nombre al hermano de ese tatarabuelo, Eliseo, del que no dice nada, del que nadie sabe nada? – si no es a fin de vincular a la familia de los Alighieri con el antiguo linaje de los Elisei florentinos. – ¿Y por qué pone en el canto de Ulises el nombre del profeta Eliseo y el extraño recuerdo de su venganza? – si no es para oponerle al consejero pérfido un consejero inspirado santamente, detrás de cuyas huellas él quisiera marchar; y para amenazar a quienes no creen en él (*Inf.* XXVI, 34-39, cf. 21-24). – Por San Jerónimo y Orígenes, él sabe que Eliseo quiere decir “salvación de Dios” o “potencia de Dios”; es una advertencia a sus enemigos; es también una máxima para el mismo Dante: su propia “potencia” va a desvanecerse ante el poder de Dios, o más bien a identificarse, en el momento supremo de la Visión (*Par.* XXXIII, 142-145), con la voluntad del Dios que salva, *all’alta fantasia qui mancò possa...*

CORNATZ LO CÒRN¹

Jesús R. Martínez Malo

Lacan cortés

Desde los veinte años no hago otra cosa que explorar a los filósofos en el tema del amor.

Jacques Lacan, 20 de febrero de 1973.

Seminario *Encore*.

¿Por qué Lacan se vale del amor cortés, figura tan enigmática como paradójica que nos ha sido legada bajo la pluma de trovadores, troveros y *Minnesänger* en unas cuantas centenas de poemas, para hablar de una “función ética del erotismo” a propósito de la sublimación?

En la sesión del 10 de febrero de 1960 del seminario *La ética del psicoanálisis*, Lacan explicita²:

[...] las técnicas [del llamado amor cortés] dejan entrever lo que es del orden sexual en la inspiración de este erotismo [en tanto que] es una técnica de retención, de suspensión, del amor *interruptus*.

¹ De este trabajo hice una breve presentación, específicamente de los tres últimos puntos, en el transcurso del seminario de Jean Allouch, “El amor Lacan (paciente continuación)”, organizado por la revista *Litoral*, en la ciudad de México, el 27 de febrero de 2005. El lector habrá de tener un poco de paciencia para saber qué significa el título de este trabajo.

² Todas las citas del seminario *La ética del psicoanálisis* que aparecen en este trabajo corresponden a la versión impresa que en su primera página dice: “Seminario VII. *La ética del psicoanálisis. L'éthique de la psychanalyse, Livre VII, 1959-1960*, desgrabación directa no revisada por el autor. Impreso exclusivamente para circulación interna de la Escuela Freudiana de Buenos Aires”, sin fecha, en traducción de Javier Aramburu, Juan Carlos Cosentino y Ana Ruth Najles. Desconozco la versión en francés de la que proviene esta traducción. La versión impresa utilizada es la misma que se puede encontrar en: <http://www.fortunecity.es/poetas/ficcion/186/mso027.htm>. Confronté la versión impresa consultada con la que se encuentra en el sitio *web* de la *école lacanienne de psychanalyse* (<http://www.ecole-lacanienne.net>). De este modo restablecí ciertos pasajes, algunos términos y la sintaxis.

En seguida relaciona esto último con lo que en los *Tres ensayos para una teoría sexual*, Freud denomina *Vorlust*, el placer preliminar. Éste no interrumpe ni impide la vía, la dirección a la que apunta el principio del placer. Dice Lacan:

[...] es en tanto el placer de desear en rigor, es decir, es en tanto que el placer de experimentar un displacer es sostenido, podemos hablar de la valorización sexual de los estados preliminares del acto del amor.

El amor cortés, término introducido por Gaston Paris en 1883, o para nombrarlo como lo llamaron sus creadores en sus cantos, *la fin'amors*, fue un tema que no le resultó indiferente a Lacan a lo largo de su enseñanza. El tema resulta tan vasto como interesante, pero demasiado extenso como para pretender abarcarlo aquí en su totalidad. Me limitaré al seminario de la ética, específicamente a aquello que allí articula con *la fin'amors*, para tratar de circunscribir una de las *varités*³ que del amor hizo en un momento específico de su enseñanza⁴.

***Eros interruptus* o el placer de desear**

*Ese amor es llevado a la existencia por lo imposible del vínculo sexual con el objeto, el objeto cualquiera que sea su origen, el objeto de esa imposibilidad. Le es preciso [al amor] esa raíz de imposible. Esto es lo que dije al articular este principio: que el amor, es el amor cortés. Jacques Lacan, 8 de enero de 1974. Seminario *Les non dupes errent*.*

³ *Varités*: plural de *Varité*: neologismo en forma de sustantivo acuñado por Lacan, por condensación de *variété* (variedad) y *vérité* (verdad). Véase: Marcelo Pasternac y Nora Pasternac, *Comentarios a neologismos de Jacques Lacan*, Epeeel, México, 2003, p. 299. En el seminario que Allouch impartió en México en febrero de 2005, para el *varité* francés utilizó “varidad”, hallazgo de Ricardo E. Rodríguez Ponte y Susana Sherar, traductores de una versión en español de la sesión del 19 de abril de 1977, del seminario *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*.

⁴ Es en el seminario *La ética del psicoanálisis* donde Lacan aborda el amor cortés con detenimiento, aunque lo menciona con anterioridad en otro previo y se referirá a él en ocho seminarios más, así como en tres de los textos reunidos en los *Escritos: la fin'amors* fue mencionada entre 1956 y 1977. El lector podrá encontrar al final de este trabajo las fechas precisas de cada una de las sesiones de estos seminarios y los textos en los que el tema fue mencionado o desarrollado por Lacan.

¿Qué fue esto que ha sido calificado como tan enigmático a la vez que paradójico bajo el nombre de “amor cortés”? Tanto los historiadores y estudiosos de la época medieval y de sus bellas artes⁵, así como Octavio Paz y Jacques Lacan, parecen coincidir en que este “fenómeno” tuvo su origen en un cierto tipo de poesía que surgió tan pronto casi como se opacó en los tiempos de la historia, pues duró sólo desde las postrimerías del siglo XI hasta ya bien entrado el XIII.

No parece haber ningún acuerdo respecto a la causa o las causas de su nacimiento pues se habla desde la influencia de ciertos autores latinos (en particular Ovidio y su *Arte de amar*), de la herejía cátara o albigense (en la que la pureza más radical era el imperativo a seguir, incluso a costa de la propia vida)⁶, hasta la influencia de la poesía y los modos del amor musulmanes y árabe-andaluces⁷, pasando por la épica de las cruzadas y las canciones de gesta, así como de un buen número de explicaciones sustentadas en el estilo de vida y en las relaciones sociales de vasallaje de la sociedad feudal. La mayoría de los conocedores coinciden que la desaparición de este estilo poético se debió a la extrema rigidez de las formas poéticas utilizadas (esquemas estróficos rígidos con utilización, en ocasiones, de figuras retóricas complejas, cuando no de metáforas y términos enigmáticos y hasta herméticos) y al mismo agotamiento temático.

La fin'amors nació en el siglo XI en Occitania⁸, en la región que había sido la antigua provincia administrativa romana de Aquitania, con

⁵ Entre otros: Martín de Riquer, Pierre Bec, Jacques Le Goff, Georges Duby, Luis Alberto de Cuenca, Carlos García Gual, Carlos Alvar, René Nelli, Ernst Curtius, Gustav Cohen y Johan Huizinga.

⁶ Denis de Rougemont llegó a afirmar que los trovadores eran cátaros, las “cortes de amor” de Leonor de Aquitania reuniones de estos herejes y el tratado de Andrea le Chapelain un manual albigense (sobre estos dos personajes hablaremos un poco más adelante). Según este autor, los trovadores cátaros, frente a la persecución religiosa que desató la iglesia de Roma creando la Inquisición y la cruzada que combatió ferozmente a los herejes entre 1209 y 1229, encubrían en sus cantos amorosos los principios albigenses de pureza extrema, tanto de los “perfectos” como de los “creyentes”. La mayor parte de los historiadores han repudiado esta tesis, lo cual no les ha impedido reconocer la posibilidad de que, efectivamente, uno que otro trovador hubiera abrazado estas creencias, pero descartan que en sus poemas cantaran los principios heréticos. Véase: Denis de Rougemont, *El amor y occidente*, trad. de Antoni Vicens, Kairós, Barcelona, 1979.

⁷ Descritos, sobre todo, en el célebre tratado *El collar de la paloma*, en los que se aprecia la influencia platónica.

⁸ La región del *Midi* o Mediodía era un punto estratégico de cruces geográficos que posibilitó la convergencia de diversas influencias culturales: desde la latina y la mediterránea, a la musulmana y la germánica, así como la gálica, la bretona y hasta la nórdica.

el que es considerado el primer trovador⁹: Guillermo, IX duque de Aquitania y VII conde de Poitiers¹⁰. Con él, dicen los historiadores de las bellas letras, nació un nuevo género poético: la poesía cortés, la cual fue escrita en lengua vulgar –no en la lengua culta, el latín¹¹, sino en la lengua romance conocida como occitano o *languedoc* (lengua de *Oc*), lengua del “sí”, pues eso es lo que *Oc* quiere decir en occitano medieval¹². Lengua hablada desde el sur del Loire hasta algunos valles alpinos de la actual geografía italiana y hasta el valle de Arán en el noroeste de la España de hoy. Esta original poesía que celebraba al amor, escrita y cantada en occitano, hizo aparecer una figura en la historia de éste al crear un novedoso modelo ético de eros con un código de usos y costumbres propio.

El *trobaire* (trovador) compone, mientras que el *joglar* (juglar) sólo interpreta la música y canta las palabras de aquél¹³. El círculo en el que esta poesía es cantada es el del muy localizado y restringido mundo señorial de las cortes feudales. Es en los salones de los castillos de los

⁹ El que trova es el que encuentra, el que descubre, el que ha encontrado algo, las bellas palabras y la música adecuada para cantar su amor y honrar así a su amada, pues trovar viene de *trobar* en antiguo occitano, *trouver* en francés y “encontrar” en nuestra lengua, aunque también quiere decir “imaginar” y hasta “inventar”.

¹⁰ Así es considerado Guilhem de Peitieu (1071-1127) por todos los historiadores, aun a pesar de que en los seis primeros poemas de los tan solo once que conocemos de este autor la mujer no es tratada de la misma forma que en los cuatro siguientes (el onceavo y último es un poema de despedida, pues el poeta, próximo a partir a una batalla, se despide por adelantado de la vida). Efectivamente, en los primeros cantos, el poeta se describe como un irreverente aventurero, conquistador y burlador de damas. El amor se reduce al mero placer físico y momentáneo y la mujer es solamente el instrumento que se debe conquistar para lograrlo. Fue excomulgado en más de una ocasión y los historiadores coinciden en señalar que en determinado momento de su vida, quien fuera el primer trovador, sufrió un importante cambio que hizo que a partir de ahí, el elogio al amor, a la mujer y a la cortesía fueran los temas de sus demás poemas. Se dice que hacia el final de su vida pretendió fundar, o fundó, una especie de abadía sacrílega, más parecida a un lupanar de la época, en la que congregaría a todas sus amantes.

¹¹ La poesía “culta”, es decir, la escrita en latín por versados universitarios, es la que se conoce como “poesía golárdica”, entre cuyos temas también está el del amor, pero no abordado de la misma forma –temática ni estilísticamente– que los cantos de *la fin’amors*. Los ejemplos más conocidos son los poemas que forman los *Carmina burana* y los *Catuli carmina*.

¹² El antiguo occitano o *languedoc* (lengua de *Oc*) es un grupo lingüístico al que pertenecen también el auvernese, el gascón, el lemosín, el provenzal, el lengadocense y el *shuadit* o judeoprovenzal. Se dice que fue Dante quien hizo una distinción entre algunas de las lenguas romances en función de la forma en que en ellas se decía “sí”. Tenemos entonces a las lenguas de *oc* al sur de la actual geografía francesa, las de *oïl*, al norte del Loire y las lenguas del “sí” para la italiana y la española. El “sí” occitano, *oc*, proviene del latín *hoc*, que quiere decir “eso”, en forma enfática.

¹³ Esto no puede ser considerado un hecho absoluto, ya que algunos trovadores fueron, en sus inicios, juglares y otros, además de componer, cantaban ellos mismos sus propias canciones y tocaban instrumentos musicales para acompañar los cantos. Incluso hubo trovadores cuya adversa fortuna los condujo a tener que ejercer después la juglaría.

reinos, condados, ducados y señoríos –y nunca en la plaza pública de los burgos, villas y aldeas– en donde la élite de la sociedad feudal es deleitada con esta poesía.

¿Cómo es posible –se preguntan los historiadores– que una poesía dirigida y conocida sólo por los personajes del estrecho y circunscrito mundo de las cortes, que desapareciera rápidamente como género literario haya tenido la influencia que tuvo, la cual persiste hasta nuestra época?¹⁴

Volvamos un poco más al paisaje amoroso medieval para decir que el trovador era el poeta de la aristocracia, si no noble en sus orígenes¹⁵, al menos vivía amparado bajo el velo protector de los señores de la corte y de sus favores. Su arte se dirigía a este noble público y en secreto, mediante el uso de *el senhal* (señal, insignia o pseudónimo), a la altísima dama de sus amores (nunca se trataba de una doncella, siempre de una dama, es decir, de una mujer casada). El poeta utilizaba *el senhal* con fines precautorios para no despertar los celos del marido y señor y evitar despertar habladurías al hacer público su amor por ella. La dama era frecuentemente encubierta en su lírica amorosa bajo términos en los que, mediante la alegoría, se aludía a ella, o se la “masculinizaba” para encubirla. No era infrecuente el uso de *Mi Dom* o *Midons*, o sea “Mi Señor”, en lugar del *Dompna* o *Domnei* –Dama– que cabría esperar¹⁶. Vale la pena mencionar también el uso del *Bon Vezi* (“Buen Vecino”) por parte del ya mencionado Guillermo para referirse a su bienamada, quien ya para

¹⁴ Según René Nelli, desde el inicio del siglo XII hasta principios del siguiente, hubo cerca de 450 trovadores y, dice, se calcula la existencia de manuscritos conservados del total de la producción occitana en 2,700, así como tan solo unas 260 canciones. Véase: René Nelli, *Trovadores y troveros*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2000, pp. 24-25. Para Martín de Riquer, en cambio, existieron un centenar menos de trovadores, así como 2,542 composiciones, 95 cancioneros y 256 melodías que se han conservado. Véase: Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y texto*, 3 volúmenes, Ariel, Barcelona, 1975.

¹⁵ Con algunas excepciones, como el ya mencionado Guillermo de Aquitania, Ebés II -vizconde de Ventadorn- o Jaufré Rudel –quien fuera príncipe de Blaia- o de quien llegara a ser un alto jerarca eclesiástico, como fue el caso de Gui Folqueis, quien fuera más célebre como el papa Clemente IV, que por sus escasas composiciones.

¹⁶ Octavio Paz, al subrayar la influencia árabe en la poesía que nos ocupa, señala la coincidencia de esta “masculinización”, presente también en los poetas de Al Andalus, los cuales “llamaban a sus amadas *sayyidi* (mi señor) y *mawlanga* (mi dueño), los provenzales llamaron a sus damas *midons* (*meus dominus*). Es un uso que ha llegado hasta nuestros días. La masculinización del tratamiento de las damas tendía a subrayar la alteración de la jerarquía de los sexos: la mujer ocupaba la posición superior y el amante la del vasallo. El amor es subversivo”. Véase: Octavio Paz, “La dama y la santa”, en *La llama doble*, Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 81. Se trata de un capítulo dedicado por completo al tema del amor cortés. Otra no menos importante coincidencia que señala Paz es que “el amor más alto es el puro; todos los tratadistas [árabes] exaltan la contingencia y elogian los amores castos” (op. cit. p. 81).

entonces le había otorgado el don, la gracia, al obsequiarle su anillo¹⁷, así como el uso del *Bells Cavalhiers* (“Bello Caballero”) del provenzal Raimbaut de Vaqueiras para ocultar el nombre de la dama de sus amores¹⁸.

Si *el senhal* era utilizado por el poeta con mayor frecuencia que el nombre propio de la dama era porque los *lausengiers* (aduladores y maldicientes), que nunca faltaban en las cortes, podrían desenmascarar el amor confesado por el trovador a su dama y provocar en el legítimo dueño de la *Dompna* (dueño en el más estricto sentido de la palabra) sus *gilós* (celos) y ocasionar el destierro del poeta o de aún peores castigos para los enamorados. Este es un punto fundamental para entender el juego del amor cortés: el carácter de inaccesibilidad total o parcial de la dama.

El matrimonio entre diferentes familias de la nobleza en la época feudal se llevaba a cabo básicamente para crear alianzas y compromisos con el fin de establecer o equilibrar juegos de fuerzas y poder económico

¹⁷ No me preocupo de extraños discursos
que buscan apartarme de mi Buen Vecino,
pues sé lo que les pasa a las palabras
por un breve proverbio que dice:
otros se vanaglorian de amor, pero nosotros
tenemos de él el pan y el cuchillo.

Esta estrofa es la quinta y última de *Ab la dolchor del temps novel*, “Con la dulzura del tiempo nuevo” (décimo poema de los tan solo once que se le conocen). Véase completo en: Guillermo de Aquitania, *Poesía completa*, edición bilingüe, traducción y edición de Luis Alberto de Cuenca, Siruela, Madrid, 1983, pp. 52- 55.

¹⁸ Se trataba de Beatriz, hermana de su protector y mecenas, el Marqués Bonifacio de Monferrat, dama casada con el noble caballero Enric del Caret, de quien dice:

Poco me alegraría
si me dejara,
Bello Caballero, de vos entristecido
pues no se vuelve a otro sitio
mi corazón, ni me arrastra
mi deseo, pues otra cosa no desea:
a los maldicientes sé que esto les agradaría
señora, que otra cosa no los sanará:
alguno, si viera o notara mi dolor,
os lo agradecería,
pues mira y piensa meditabundo,
y por eso, el corazón le suspira.

Es esta la cuarta de las seis estrofas de *Kalenda Maia* o “Calenda de Mayo”, la *Stampida* o “Estampida” más conocida de Raimbaut de Vaqueiras, la cual ha sido considerada el prototipo de este género lírico, en el cual el poema se construye sobre una música preexistente. Véase completo en: *Poesía de Trovadores, Trouvères y Minnesinger (De principios del siglo XII a fines del siglo XIII)*, edición bilingüe, antología y traducción de Carlos Alvar, Alianza Tres, Madrid, 1981, pp. 193-201.

y militar en el dominio de la geografía europea. Eran matrimonios guiados mucho más por las conveniencias e intereses que por el amor entre los cónyuges. La mujer noble era una pieza de intercambio que posibilitaba todos estos movimientos ¡qué mejor que casar a una hija con un marqués, conde o hasta con un rey o príncipe heredero! El amor cortés, por lo tanto, atentaba contra el sólido edificio de la institución matrimonial ya que cantaba, exaltándolo, un amor que por principio era ilícito. Un amor que, encubierto bajo bellas palabras que rimadas y versificadas con ahínco eran cantadas, declaraban el deseo, el amor, la pasión, la abnegación y el compromiso del amante por su imposible o casi imposible amada. Esta práctica no pudo permanecer siempre encubierta, pues fue condenada severamente por las autoridades cortesanas y las eclesiásticas en cuanto era desenmascarada.

El entusiasmo que despertó esta lírica amorosa en los ambientes cortesanos se debe, según algunos autores, a lo novedoso del tema y a la forma en cómo éste fue tratado. Hasta su surgimiento la materia poética obtenía y alimentaba su inspiración de los ensangrentados campos de batalla loando las victorias y llorando las derrotas. Enaltecía las hazañas, la valentía, el arrojo y la nobleza de los aguerridos guerreros que luchaban, ganaban fama y perdían la vida combatiendo infieles y recuperando reinos y territorios. Como ejemplo tenemos, dentro del ciclo carolingio, a la *Chanson de Roland* que ha sido elevada a la categoría de paradigma de la épica medieval. En estos cantos épicos o de gesta, los grandes ausentes eran la mujer y el amor¹⁹.

A pesar de esto último, la burla, el sarcasmo y la saña dirigida a ciertos personajes (bajo la forma del *sirventés* en sus diferentes modalidades), los cantos fúnebres (*planh*), o bien temas políticos, de enseñanza moral y religiosa, y hasta algunos temas épicos, también fueron materia del *ars poética* de la época en la región meridional.

La poesía estrictamente amorosa fue escrita en diferentes formas métricas y de rima, así como en las diferentes posibilidades melódicas

¹⁹ En la *Chanson de Roland*, por ejemplo, Alda es mencionada en una sola ocasión ¡y no precisamente por su amado Roldán, quien en el trance hacia la muerte recuerda a amigos y parientes olvidándose de su prometida! Es Carlomagno quien le anuncia a la amada el fallecimiento de su amante en Roncesvalles, noticia que provoca en Alda su instantánea muerte. En la canción de gesta son los personajes masculinos los que ocupan el primero y casi todos los planos. En la poesía lírica occitana se opera un desplazamiento hacia la figura femenina que se convierte en central, tan central que es quien da vida a este género. Véase la “Introducción” de Carlos Alvar en: *Poesía de Trovadores, Trouvères y Minnesinger*, op. cit..

de la época de acuerdo a los recursos del trovador: la *cobla*, el *refranh* y la *respós*, el *descort*, la *sestina*, la *stampida*, el *tensó*, la *tornada* –estrofa con un número menor de versos con la que se terminaba el poema–, etc. son algunas de las diferentes formas de rima, de métrica y de melodía. Existieron variaciones temáticas de fondo amoroso: el *alba*, cuyo tema era la forzada separación de dos amantes en ese preciso momento del día, la *cansó* que fue el poema lírico por excelencia, el *cossir* o lamento, la *pastorela*, la cual relataba los amores campiranos entre el poeta y una pastora, etc. Todas estas diferentes formas de trovar podían ser construidas, además, en diferentes estilos: el *trovar clus*, el *leus* o *plan* y el *ric* o *prim*, de acuerdo al hermetismo, la simplicidad o el matiz de las alegorías, metáforas y otras figuras retóricas empleadas. Como vemos, las variaciones formales y temáticas fueron muchas, por lo que no se puede hablar de un solo estilo o forma poética²⁰.

Lo importante para lo que nos ocupa es lo que aparecía más allá de la forma poética utilizada: la figura de la mujer y el amor del poeta guiado por las reglas de la cortesía. Aunque a decir verdad, tampoco era regla general la exaltación del amor puro e irrealizable, pues en más de un poema encontramos que el poeta se vanagloria de sus hazañas amorosas, de su habilidad y astucia para burlar a las damas y obtener provecho de ellas. Tal es el caso, entre muchos otros, del mencionado Guillermo de Poitou²¹ o de Arnaut Daniel²².

²⁰ Incluso existieron tratados de poética en los que se definen y clasifican los géneros, se establecen sistemas gramaticales y de retórica, se glosan diccionarios de rimas y se estudian, con ejemplos y citas, los diferentes estilos y proceder versificatorios. De entre estos tratados podemos mencionar al de Ramon Vidal de Besalú, *Razós de trobar*, que es considerada la primera gramática escrita en una lengua romance; la *Doctrina de compondre dictats* de Cerverí de Girona; el *Donatz proensals* del italiano Uc Faidit; la *Doctrina d'acort* del pisano Terramagnino; las *Regles de trobar*, del catalán Jofre de Foixà, etc. El que es considerado más ambicioso y que a su vez fue el más conocido, difundido e influyente tratado es, sin duda alguna para los medievalistas, *Las leys d'amors* del tolosano Guilhem Moliner.

²¹ Se trata de *Farai un vers, pos me sonelh* –“Haré un poema, pues tengo sueño”, del cual cito tan solo una estrofa. En el poema el autor se hace pasar por mudo en su encuentro con dos hermanas, casadas, para obtener sus favores en el lecho, así ellas podrían tener la tranquilidad de que su ocasional amante no soltaría la lengua, al menos para contar su aventura y divulgar la infidelidad cometida por ellas. Grave decepción habrían sufrido las damas y enorme disgusto habrían provocado a sus maridos si alguna vez escucharon el poema, pues ya desde la tercera estrofa, el astuto poeta menciona los nombres de los cornudos y en la sexta los nombres propios de estas “Damas con malos propósitos”. Dice así la estrofa XIV:

Las follé tanto como vais a oír:
ciento ochenta y ocho veces,
que no rompí por poco mi equipo
y mi arnés;

La poesía cortés apelaba a un estilo, a una forma amorosa que debía ser alcanzada, a un “ideal”. Cantaba a *la fin’amors* y al hacerlo establecía sus reglas. *La fin’amors*, cuya traducción sería, siguiendo a Octavio Paz, “amor purificado o refinado”²³, era una perspectiva del amor idealizado y casi imposible dadas las dificultades que conllevaba la posibilidad de su efectuación en el acto sexual. Además de las barreras para su realización, estaban presentes al mismo tiempo los ideales de una especie de ascesis del poeta: la perfección que debía ser lograda mediante el servicio abnegado, la medida, el respeto total, la obediencia ciega, el sometimiento a duras, penosas y hasta peligrosas pruebas, la paciencia, la constancia, el mantenimiento de la esperanza de ser correspondido, el compromiso establecido a partir de entonces, la absoluta lealtad y fidelidad a la amada, la elevación de ésta por encima de cualquier otra mujer, la sumisión a su voluntad, a sus caprichos y veleidades, el trato siempre amable y cariñoso, el cuidado y la discreción para mantener muy en alto la reputación de la amada y por mantenerse él mismo en muy alta estima en el corazón y a los ojos de la dama de su amor.

Todo esto era lo que pretendía el poeta enamorado para obtener de ella una mirada, una palabra, un don (ya fuera un anillo, un pañuelo, una prenda, el derecho a usar su blasón o sus colores en el escudo en la batalla o el torneo cuando el poeta era guerrero o caballero), una caricia furtiva, un guiño o una sonrisa. La gama de signos de aceptación por parte de la amada iba desde una ruborizada, o pícara sonrisa y mirada, hasta permitirle al amante que contemplara su desnudo cuerpo sin siquiera tocarlo. Más aún, en ocasiones le hacía compartir su lecho, pero sólo para dormir juntos toda una noche, hasta la llegada del alba, sin que el amado llevara su pasión a la osadía de intentar consumir su amor,

y no os puedo decir la enfermedad
tan grande que cogí.

Véase el poema completo en: Guillermo de Aquitania, op. cit. pp. 22-29.

²² Se trata de un poema de Arnaut Daniel (o Arnaud, según otra grafía usada también para referirse al mismo poeta) citado por Lacan en la sesión del 9 de marzo de 1960 en su seminario *La ética del psicoanálisis*, del cual nos ocuparemos en detalle más adelante, poema que, más que ser un canto en el que el autor se vanagloria de sus hazañas amorosas, es calificado en dicha sesión del seminario como “situado en el límite de la pornografía para llegar a la escatología”.

²³ Véase O. Paz, op. cit. p. 76. El término *la fin’amors* ha sido traducido también como “amor depurado”; la palabra *amor*, en antiguo occitano, era una voz femenina.

siéndole autorizado –y solamente a veces– besarla tierna o apasionadamente y llegar a algunas caricias y escarceos, pero sin ir a más.

El poeta tendría que tener la fuerza suficiente, en nombre de su amor, para medir su ímpetu y respetar *ad integrum* la voluntad de su dama. El poeta, dicen los historiadores, se convertía pues en vasallo de su dama, no sólo por las diferencias en el *partage* (la condición social) que existía entre ambos, sino porque el trovador, al proponerse amar de esta manera y cantar a la belleza de su dama y al amor, establecía una verdadera relación de vasallaje amoroso con su amada, convirtiendo a su poesía en “un elemento del servicio”.

Al amante le bastaba actuar de esta manera y cumplir la voluntad de su amada. Actuando así, cumpliendo estas reglas de cortesía, cumpliendo *la fin’amors*, el poeta obtenía el *joi*, esa alegría, ese goce dispensado por la dama, ese deseo de llevar una vida digna al amar y al saberse amado, ese estado de extraña exaltación de un amor que no conoce límites excepto el de la falta de “realización” que cabría esperar: coger.

Efectivamente, coger estaba excluido (aunque seguramente habrá habido mucho más de una excepción, pues como Lacan mismo se cuida de señalar, en esa época se cogía y se cogía tal vez más que ahora). Todo parece indicar que, si les creemos a los poetas occitanos y a los historiadores que se han ocupado de ellos y de sus creaciones, coger era menos importante que la alegría, que el goce, que la felicidad proporcionada por la espera, por el aplazamiento, por esta nueva ética del comportamiento, por la regulación y administración del deseo, por la original ética del bien decir y del bien hacer en el amor, plasmada en la novedosa estética de la poesía cortés, en este cuadro de espera, de medida y de rodeo que condujo al trovador, y más tarde al trovero y al *Minnesänger*, al acto de la creación²⁴.

²⁴ Así como antes especificamos la diferencia entre trovador y juglar, vale la pena aclarar que tampoco era lo mismo un trovador que un trovero o un *Minnesänger*. Los trovadores fueron los primeros en hacer su aparición en el paisaje medieval y en desarrollar la temática de *la fin’amors*, mientras que los otros surgieron con posterioridad y fueron influenciados, de una manera u otra, por los primeros. En términos muy generales podemos decir que los *trouvères* (troveros) florecieron un poco más tardíamente que los trovadores. Mientras éstos lo hicieron en Occitania, aquéllos lo hicieron en el norte de Francia, siendo la mayoría de origen noble. Incluso hablaban otra lengua, la de *oïl* (que también quiere decir “sí”). Los troveros mezclaron al amor con el canto épico y la hazaña caballeresca en sus cantos, pues buena parte de los que se conocen fueron también feroces combatientes, incluso habrían de participar en las cruzadas (Ricardo Corazón de León es un ejemplo), además de incluir también cierta dosis de fervor religioso, características

Para Nelli, existió un antagonismo dentro de la erótica occitana: por una parte, la posición de la nobleza era “gozar antes de amar”, mientras que aquella de los amantes cortesés fue la de “amar antes de gozar”, aunque, dice, “el amor verdadero es el amor puro, pero la pasión más carnal puede proceder del amor puro”²⁵. Este mismo autor resume en tres niveles lo que llama “el juego ideológico” de *la fin’amors*:

Es, en primer lugar, un juego cortés basado en la urbanidad y las buenas maneras en el interior de una sociedad aristocrática capaz de practicarlas. Es un arte de amar, convencional y completamente teórico, sin relación directa con la pasión, y que regula el intercambio de buenos modos que asegura a la dama la celebridad mundana y al amante el beneficio –unilateral– del amor. Constituye una regulación del acto carnal, de carácter idealista y fijado por el uso, en la forma de una prueba de continencia combinada con iniciativas eróticas que implicaban por parte de la dama un compromiso más serio, más peligroso y más sincero²⁶.

ausentes en la poesía de los occitanos. Otra característica de muchos de los troveros es que, además de que separaron a partir de la segunda mitad del siglo XIII a la música de la poesía, llevaron sus poemas y escribieron también para los ricos comerciantes de los burgos y villas, fundando incluso cofradías o academias poéticas. Por su parte, los “cantantes del amor” o *Minnesänger* surgieron en Germania hacia el final del siglo XII y en su poesía se encuentran también muchos elementos épicos, son poetas que salen de la corte y llevan su poesía a otros estratos sociales. En sus cantos predomina el tema del *Minne*, concepto del amor diferente al de *Liebe*, ya que mientras aquél representa al amor puro, éste lo es de la pasión carnal.

Tampoco se debe confundir a la poesía occitana, provenzal o, en general, la de los trovadores con lo que se conoce como “la materia o ciclo de bretaña”, constituida por los *roman courtois* (novelas, tanto en prosa como en verso). En ellas la influencia de elementos mágicos celtas es central y determinante. En estas novelas se mezclan estos últimos elementos con hazañas caballerescas y épicas, impregnadas todas con elementos de la cortesía occitana. Como parte de esta materia, citemos únicamente al que es considerado el más importante y que al mismo tiempo fue un excelente trovador: Chrétien de Troyes y su *Erec y Enide*, su *Caballero de la carreta*, su *Perceval* y su *Yvain*, entre otros; a la fábula por excelencia del amor: el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, misma que fue continuada por Jean de Meun; y, por supuesto, el enorme ciclo artúrico con sus diferentes elementos: Arturo, Excalibur y la mesa redonda con sus nobles y esforzados caballeros; la leyenda del Grial y su incansable e infructuosa búsqueda por los caballeros de Arturo (infructuosa para todos -incluido el considerado el paradigma de valentía y alta caballería, Lancelot- excepto para tres de ellos: Boors, Percival y Galahad, este último el más puro entre los puros); el druida Merlin, su magia y sus poderes; Glastonbury y la mítica Avalon; el parricida Mordred; los ilícitos amores entre Lancelot y Ginebra, así como los desafortunados amores de Tristán e Iseo, entre otros (la literatura sobre estos últimos amantes está basada en una antigua leyenda celta y llegó a constituir un ciclo independiente, aunque después, en el siglo XIII, se asimiló al ciclo artúrico).

²⁵ R. Nelli, op. cit., p. 22.

²⁶ R. Nelli, op. cit., p. 37.

Un personaje muy importante dentro del contexto amoroso medieval fue Leonor de Aquitania, nieta del ya tan mencionado Guillermo y madre del futuro rey cruzado Ricardo Corazón de León. Por su belleza, cultura y cortesía fue amada y cantada por trovadores y troveros; se le considera la gran protectora e impulsora de *la fin'amors* pues, dicen, se hacía rodear en su corte en Poitiers de poetas, juglares, nobles caballeros y damas, entre quienes se encontraban sus hijos, personajes para quienes la cortesía era el imperativo de vida. Se dice que en sus dominios creó y florecieron las “cortes del amor”, de las que mucho se ha cuestionado su real existencia (Lacan la da por sentada en alguna de las sesiones de su seminario *La ética del psicoanálisis*)²⁷.

Según Régine Pernoud, destacada medievalista y biógrafa de Leonor, las “cortes de amor” eran:

Verdaderos tribunales que dictaban sentencia a las que tenían que someterse los amantes [pero] no se trataba sino de juegos de ingenio, deleite de una sociedad letrada a la que nada apasionaba tanto como el análisis de los matices del amor, y a modo de juego se celebraban sobre casos propuestos juicios semejantes en su forma a los que se celebraban con ocasión de los juicios orales feudales de las cortes señoriales ante las cuales se fallaban los pleitos [...]. La obra de Andreas le Chapelain, titulada *Traité de l'Amour*, ha mantenido el recuerdo de aquellas asambleas que discutían de temas corteses²⁸.

²⁷ Leonor de Aquitania fue casada a los quince años con Luis VII de Francia, con quien acudió a la segunda cruzada haciéndose acompañar por su séquito de damas y uno que otro poeta. Años después, una vez disuelto el vínculo matrimonial por el Papa, por así convenir a los intereses de los reinos franco y bretón, fue casada con Enrique de Plantagenet, más tarde Enrique II de Inglaterra y coronada con él en Westminster. Fue considerada la más rica heredera de toda la cristiandad. Después de escaparse de Londres se estableció en Anjou y finalmente en Poitiers. Dos de sus hijos, Ricardo, quien además habría de practicar la trovería, y María de Champagne fueron grandes mecenas de más de un trovador. Esta dinastía protegió en Poitiers a Chrétien de Troyes (se dice que allí mismo escribió su *Lancelot o El caballero de la carreta*), a Bernard de Ventadorn (quien en sus poemas dice sufrir más que Tristán por la ausencia de su amada Leonor), a Andreas le Chapelain (el Capellán), quien escribió el célebre tratado *De arte honesta amandi*, de marcada influencia ovidiana, y a María de Francia, de quien se dice que allí escribió sus tan celebrados *Lais*. Por esto Poitiers fue considerada la “capital” de la poesía cortés.

²⁸ Régine Pernoud, *Leonor de Aquitania*, Espasa-Calpe, Colección Austral, No. 145, Madrid, 1969, pp. 139-140. Sin embargo, Martín de Riquer muestra su absoluto desacuerdo respecto a la existencia de las “cortes de amor”; a propósito de los *partiments* (los cuales eran debates entre dos trovadores que a menudo nombraban un juez que declaraba quién era el vencedor y quién el vencido sobre un tema propuesto por uno de ellos) expresa su categórico juicio: “Se trata de un mero juego cortesano el [*partiment*] y sin duda ocasional, bien reflejado en *De amore* de Andrea Capellanus, pero en modo alguno justifica las tan cacareadas ‘cortes de amor’ que se inventó el falsario Jean de Nostredame y que el Romanticismo aceptó con tanto entusiasmo”. Cfr. M. de Riquer, op. cit. 1975, Vol. I, p. 70.

Veamos ahora algo que cifra buena parte de la esencia de *la fin'amors*: los pasos que, a manera de secuencia o de grados, habría de seguir el enamorado en su tránsito hacia la retribución de su amor por parte de la dama y la obtención del tanpreciado *joi*. Estos pasos los menciona Lacan en forma muy incompleta en su seminario sobre la ética, mismos a los que les otorga la mayor importancia. El *Cursus honorum* o “servicio de amor”, tenía los siguientes grados: cuando el amante aún no se atrevía a manifestar su sentir por la dama era *fenhedor*; mientras que era *precador* (o *pregador*) cuando ya se había atrevido a expresarlo a la dama, suplicándole que lo acogiera; *entendedor* cuando la amada había aceptado su amor, le hacía caso y consentía en escucharlo, además de premiarlo con su sonrisa y hasta con alguna prenda; finalmente, el cuarto grado, era el *druz*, que era la confirmación y aceptación total del amado, traducida ésta en la satisfacción del amante por haber sido recibido en el lecho de la amada.

Al mismo tiempo, mientras el amante se esforzaba por “cambiar” de grado escalando la pendiente, la pasión amorosa se iba acrecentando de acuerdo a cinco fases o estadios en los que se seguían, en cada uno, una determinada pauta: el *visus* o contemplación; el *alloquium* o conversación; el *contactus* que eran apenas tímidas caricias y contactos físicos; el *baisar* que consistía en besar más bien púdicamente y, finalmente, el *fach* o acto. Este último, el *fach*, que se correspondía al último de los grados del *druz*, no siempre alcanzaba su efectuación sexual completa. Ocurría que de acuerdo a las cualidades del amante juzgadas por la dama (*celar* o discreción, *blandir* o cumplir con sus anhelos y caprichos, así como *servir* y *onrar* que eran las formas corteses de servir y honrar) se llevaba a cabo o no el *fach*. Era lo más frecuente que la dama hiciera jurar a su enamorado, como parte de la *assai* o *assag* (prueba de amor, lealtad y obediencia corteses), antes de permitirle yacer en el lecho con ella, que éste no haría más que tenerla en sus brazos, besarla y, eventualmente, acariciarla y hasta allí. Después, a dormir, tal vez no muy plácidamente, hasta la llegada del alba que era el preciso momento en el que el fiel y obediente amante se marchaba del aposento de su amada antes de que pudieran ser sorprendidos por algún *lausengier*. ¡He aquí pues en todo su esplendor a *eros interruptus*!

La dama y *das Ding*, ¿qué relación?

Ubicar en ese punto de más allá a una criatura como la mujer es una idea verdaderamente increíble.

Jacques Lacan, 4 de mayo de 1960.
Seminario *La ética del psicoanálisis*.

En la sesión del 13 de enero de 1960 de su seminario *La ética del psicoanálisis*, Lacan dirá, a propósito de la sublimación, que ha sido un concepto “evitado” hasta ese momento en el transcurso de su enseñanza y lo situará como “la otra cara de las raíces del sentimiento ético”.

Para hablar de la sublimación y del amor cortés en esta misma sesión, Lacan empieza por algunos puntos a propósito de la pulsión, mismos que encuentra en Freud y conviene recordar, puesto que es en este campo donde “se plantea el problema de la sublimación”. De ellas dice que encuentran su satisfacción de más de una manera, entrando en juego unas en el lugar de otras. También a propósito de las pulsiones, Lacan habla de las “zonas erógenas” como:

[...] esos puntos de fijación fundamentales [...] Algo que en sí se nos propone como la más severa servidumbre, esas zonas erógenas que en suma se limitan a puntos elegidos, a puntos de abertura, a un número limitado de bocas en la superficie del cuerpo, los puntos de los que eros habrá de sacar su fuente.

Lacan introduce la dimensión de *das Ding*, *la cosa*, para ubicar en ese campo preciso la cuestión de la tendencia de la pulsión. Dice:

[...] si el objeto es inseparable de elaboraciones imaginarias, y muy especialmente culturales, comenzamos a entreverlo a nivel de la sublimación [...] encuentra allí la dirección, el campo de escape por donde puede de alguna manera engañarse sobre *das Ding*, por donde puede colonizar con sus producciones imaginarias ese campo de *das Ding*.

En la siguiente sesión del seminario, el 20 de enero, Lacan vuelve a la sublimación y señala que no se puede comprender a ésta sin tener en

cuenta que toda producción artística está situada históricamente bajo un registro cultural. Es en la obra de arte y en lo que “la sociedad puede encontrar ahí de satisfactorio” donde radica la sublimación, pues crea valores socialmente reconocidos y por esto entra en el terreno de la ética. Lo que Freud llama la sobrevaloración (*Überschätzung*) del objeto, Lacan lo nombra específicamente sublimación:

[...] esa condición en la que el objeto de la pasión amorosa adquiere determinada significación [...] en ciertas condiciones de sublimación del objeto femenino, en la exaltación del amor [...].

El lugar de *das Ding* es el lugar de las pulsiones y la sublimación está ligada a ellas en tanto implica un modo preciso de satisfacción de aquéllas, aunque apartándolas de su fin. La sublimación no es la satisfacción de una pulsión por la vía del retorno de lo reprimido, lo cual sería más bien el caso del síntoma, donde sí interviene el significante.

A este respecto cabe preguntarse si, como dice Lacan en ese momento de su enseñanza, la satisfacción pulsional se produce en otro lugar que no es el que correspondería a su fin, éste ¿deja de ser sexual?, ¿de sexual pasó a ser desexualizado?

Hacia el final de la sesión, Lacan señala con precisión que la sublimación –en tanto aporta a la pulsión una satisfacción diferente de su fin– revela a la pulsión en su relación con *das Ding*, con *la cosa* en tanto que ella es distinta del objeto. Éste, dice, no es *la cosa*, es la sublimación la que eleva un objeto a la dignidad de *la cosa*. Y es aquí cuando habla del amor cortés estableciendo la explicación que lo sustenta: se trata de la sublimación del objeto femenino, en tanto se ha elevado –punto de fijación imaginaria– a la dignidad de *la cosa*. El amor cortés, dice, “ha dejado huellas en un inconsciente [...] vehiculizado en una literatura, por una imaginaria en la cual vivimos en nuestras relaciones con la mujer”.

Una semana más adelante, el 27 de enero, plantea que en la medida en que *la cosa* ocupa una situación central en la constitución de la realidad del sujeto y en tanto nos está profundamente velada, la operación sublimatoria consiste en la transformación de un objeto en una cosa (aquí sin cursivas, para diferenciarla de *das Ding*). *La cosa*, dice, en tanto velada, puede ser representada por otra cosa (nuevamente sin cursivas),

por un objeto que como significante le permita al sujeto representarla. Ese objeto así creado tiene una función significante.

En el campo del arte es donde se produce el encuentro del uso del lenguaje y la sublimación: eso es la creación en tanto el objeto creado cumple “la función de no evitar *la cosa* como significante, le permite representarla en tanto ese objeto es creado”. En esta sesión Lacan no deja de hablar de la creación, de la introducción del significante en el mundo y, nuevamente a propósito de la sublimación, nos dice que el hombre forma al significante a imagen de *la cosa*, la cual, por otra parte, es imposible de imaginar. Es precisamente ésta la función de la sublimación: elevar un objeto a la dignidad de *la cosa*, en la medida en que ésta es, estrictamente hablando, irrepresentable, es decir, inimaginable.

Afirma categóricamente que el *Minne*, el amor cortés, elabora reglas en la relación entre el hombre y la mujer que “son una paradoja estupefaciente”. Para él, aún hoy se hallan presentes las secuelas del amor cortés, persistiendo su carácter problemático en relación con el objeto femenino, en tanto éste –la dama– adquirió, gracias a los poetas occitanos, el valor de representación de *la cosa*.

Al inicio de la sesión del 3 de febrero, ante la dificultad de poder dar cuenta del por qué y cómo surgió el amor cortés y cómo este fenómeno ha dejado secuelas “aún sensibles” después de cerca de diez siglos, Lacan se propone aportar “cierta luz”, dice, recurriendo a la teoría freudiana. Para dar curso a su deseo de plantear “fórmulas completamente precisas”, enumera tres en las que “coteja los mecanismos respectivos de la histeria, de la neurosis obsesiva y de la paranoia con estos tres términos de sublimación: el arte, la religión y la ciencia”, y así poder plantear la noción de sublimación en su referencia a *la cosa*.

Estas fórmulas permiten ubicar “dónde se sitúa *la cosa* en la relación que pone al hombre en función de *medium* entre el real y el significante”. Lacan formula que esta *cosa*, cuyas formas han sido creadas por el hombre, todas, entran dentro del campo de la sublimación y que ella, *la cosa*, será siempre representada por un vacío ya que es irrepresentable en sí misma y por ello siempre será representada por otra cosa (ésta, nótese, sin cursivas). El vacío será, pues, determinante en toda forma de sublimación. En el arte, toda la creación se organiza alrededor del vacío; la religión lo evita e intenta llenarlo con sus modos ceremoniales y rituales; mientras que la ciencia, con su discurso basado en la

sabiduría y en la pretensión de obtener el saber absoluto, rechaza la perspectiva y la presencia de ese vacío. Operarían en cada una de estas tres formas de sublimación tres modos de situarse frente al irrepresentable vacío de *la cosa*: una represión (*Urverdrängung*) en el caso del arte, un desplazamiento (*Verschiebung*) en el de la religión y un rechazo (*Verwerfung*) en el caso de la ciencia.

Al final de esta sesión del seminario, Lacan afirma categóricamente la supremacía de la poesía dentro de las artes, ya que en ella, más que en ningún otro tipo de creación, opera la función del significante en el campo del lenguaje.

Es en la sesión del 10 de febrero de 1960, como en ninguna otra de este seminario y de toda su enseñanza, cuando Lacan se va a dedicar al amor cortés. Para hacerlo vuelve a hablar del arte (desde lo que considera la primera manifestación artística –las pinturas en las cuevas de Altamira– hasta las manzanas de Cezanne) y su relación con *la cosa*:

[...] el objetivo del arte es ser el soporte de esta realidad en tanto oculta, en tanto en toda obra de arte siempre se trata, de cierto modo, de circunscribir a *la cosa* [y que] al imitar al objeto que representan hace de ese objeto otra cosa [ya que] en tanto el objeto está instaurado en cierta relación con *la cosa*, el objeto está hecho para circunscribir, para presentificar y, a la vez, ausentificar a *la cosa*.

Nos recuerda también que para Freud las operaciones sublimatorias siempre son sublimes, es decir, no sólo bellas, sino también ética, cultural y socialmente validadas y valorizadas²⁹.

En cuanto al amor cortés, Lacan otorga gran importancia a las “Cortes del amor”, ya que, además de dar por sentada su existencia, las considera testimonios de esas “jurisdicciones de casuística amorosa” en las que eran precisamente las damas quienes ejercían esa potestad, como si ellas tuvieran un “saber” e incluso hasta un “poder” sobre los temas del amor y sus actos de los cuales carecieran los hombres. Se pregunta cómo, si la función social de la mujer en aquella época era “de intercambio y soporte de bienes y de signos de poderío sin dejar espacio a su persona

²⁹ En la siguiente parte veremos cómo Lacan muestra su desacuerdo con el vienes respecto a este punto.

y a su libertad”, es que se subvierten esos valores en el contexto histórico feudal.

A mi parecer, Lacan lleva las cosas un poco rápido, pues al hablar del papel de las damas en *la fin’amors*, considera a las mujeres en general cuando, sabemos, esa subversión de valores ocurrió, de entrada y durante un buen par de siglos por lo menos, sólo en algunas mujeres en particular: ciertas damas cortesanas quienes van a ser convertidas por los poetas en objetos idealizados. Esa fue la función del poeta cortés: idealizar a ciertas mujeres (recordemos que todas son casadas) como objetos de su amor, que resultarán –ellas, más no el amor- inalcanzables para el amante.

Lacan subraya:

[...] el amor cortés era un ejercicio poético, una manera de jugar con ciertos temas idealizados, que no podían tener ninguna correspondencia concreta real con la época. Sin embargo, estos temas –en primer lugar la dama– son los que se encuentran en épocas posteriores y hasta en la nuestra, en la que se ven sus incidencias concretas en la organización sentimental del hombre contemporáneo [...].

A mi parecer, los temas a los que alude Lacan, sin mencionarlos directamente, se refieren en primer lugar al altísimo y supremo valor que posee la dama amada y luego a las características que debe tener el amor del amante, a saber: la abnegación, el compromiso, la mesura, el respeto, el cuidado, el cariño, la discreción, la obediencia, la paciencia, la constancia, la lealtad y la fidelidad (a la amada, porque del lado de ella cabría esperar la infidelidad hacia su esposo).

Algo central que le va a permitir articular a Lacan el tema del objeto con *la cosa* es que este objeto femenino es tomado como objeto de amor e idealizado, ciertamente porque es inaccesible de entrada. Es decir, es introducido en este juego amoroso por la privación en juego del mismo objeto. La dama, convertida en este valioso objeto, carece de nombre propio (al menos así es presentada en la mayor parte de los poemas que se han conservado) o, a veces, hasta es “masculinizada”, tal como lo hemos visto antes a propósito de *el senhal*. Nos dice Lacan:

Despersonalizada, vacía de toda sustancia real, en función alegórica, transformada en una función simbólica [...] La tendencia a la sublimación [está en relación con] ese punto central donde lo que el hombre demanda, lo que sólo puede demandar, es ser privado, hablando con propiedad, de algo real [ese] objeto enloquecedor, un compañero inhumano [ya que] jamás la dama es calificada por sus virtudes reales y concretas [sino más bien] por lo que representa [...] estos artificios de la poesía cortés han sido duraderos, complicando las relaciones entre la idea del hombre y la del servicio de la mujer.

Los poetas cortesés al crear subliman porque sitúan al objeto exaltado hasta la idealización –la dama– en el lugar de *la cosa*. Esta es la tesis principal de Lacan a propósito del amor cortés, misma que le permite dar cuenta de él, de su surgimiento, así como de sus características y de lo que nombra “sus secuelas”. Estas técnicas, las de la poesía y el amor cortés:

Dejan entrever lo que es del orden sexual en la inspiración de este erotismo: es una técnica de retención, de la suspensión, del amor *interruptus*, con todo y sus etapas³⁰, [esto] se articula con lo que Freud llamó en sus *Tres ensayos* el placer preliminar. Es el placer de desear, en rigor, el placer de experimentar un displacer [...] Lo que aparece en la técnica erótica del amor cortés como las etapas que preceden a la fusión es, para el amante, el don supremo, es decir, el signo de la presencia del otro como tal y nada más. Es la instauración idealizadora del objeto femenino en nuestra cultura.

Esta última aseveración me recuerda las palabras finales que Octavio Paz dedica a este tema:

La historia del “amor cortés”, sus cambios y metamorfosis, no sólo es la de nuestro arte y de nuestra literatura: es la historia de nuestra sensibilidad y de los mitos que han encendido muchas imaginaciones desde el siglo XII hasta nuestros días. La historia de la civilización de Occidente³¹.

³⁰ Las cuales vimos antes. Las que Lacan enumera en esta sesión del seminario son, en realidad, muy incompletas.

³¹ O. Paz, op. cit., pp. 100-101.

Algo que no deja de llamar mi atención es cómo Lacan, en todas las sesiones en las que habla del amor cortés, menciona siempre en primera instancia a los *Minnesänger*, siendo que en realidad éstos se vieron influenciados por los trovadores occitanos que surgieron primero en el curso del tiempo y fueron los verdaderos creadores de la poesía amorosa que cantó a *la fin'amors*. También resulta curioso que, refiriéndose en tantas ocasiones a los *Minnesänger*, de todos los nombres de poetas medievales y referencias a determinados poemas que menciona en estas sesiones, Lacan no nombra a uno solo de los que en lengua germana cantaron al *Minne* y sí en cambio a algunos que lo hicieron en la lengua de *oc* e incluso a alguno que lo hizo en la de *oïl*.

“El cochino debate”

*Este tipo de singularidades son precisamente
las cosas que quizás nosotros, analistas,
estamos en posición de situar.*

Jacques Lacan, 9 de marzo de 1960.
Seminario *La ética del psicoanálisis*.

En esta parte del trabajo nos referiremos a lo que en la sesión del 9 de marzo de 1960 Lacan nombra “la paradoja de la sublimación”. En esa fecha le interesa dejar explícito que:

[...] la sublimación no siempre se ejerce en el sentido de lo sublime [puesto que] el juego sexual más crudo puede ser objeto de un poema y no por eso es menos sublimatoria la intención puesta en juego [...] ³².

³² He aquí una muestra más de la disparidad de Lacan y Freud, en este caso respecto a la sublimación, pues para el último las operaciones sublimatorias siempre son sublimes, es decir, no sólo bellas, sino también ética, cultural y socialmente validadas y valorizadas, mientras que para el parisino una actividad sublimatoria –léase creadora– no necesariamente tiene que ser así. Lacan lo afirma a propósito del poema de Arnaut Daniel que veremos un poco más adelante. Por nuestra parte consideramos que también los otros poemas que forman “el cochino debate” serían otros tantos botones de muestra de lo afirmado por Lacan.

Recurre entonces a un poema de Arnaut Daniel, el cual cita casi íntegramente para después comentarlo. Poema, nos dice Lacan, “al cual los autores lo describen como desbordando los límites de la pornografía para llegar hasta la escatología”.

De este espléndido poeta, originario de Ribeirac (en el actual departamento de Dordogne), se sabe tan poco que bien conviene transcribir la *Vida*³³ que precede a sus cantos:

Arnaut Daniel fue de aquella comarca de la que fue Arnaut de Maruelh, del obispado de Peirigord, de un castillo que se llama Ribeirac, y fue hombre gentil. Y aprendió bien las letras y se deleitó en trovar. Y abandonó las letras y se hizo juglar y adquirió una manera de trovar en caras rimas, por lo que sus canciones no son fáciles de entender ni de aprender. Y amó a una elevada dama de Gascuña, esposa de Guillem de Bouvila, pero no creyó que la dama le otorgase placer según el derecho de amor, por lo que él dijo:

Yo soy Arnaut que amontono el aura
y cazo la liebre con el buey
y nado contra resaca.

³³ La *Vida* era el breve texto en prosa que precedía a los poemas de los poetas que se reunían en un *Cancionero* medieval. En ella se relataba, como su nombre lo indica, la vida del trovador autor de dichos poemas; vida, a decir de los estudiosos, más o menos “novelesca”. La *Vida* de Arnaut Daniel aparece en nueve de los veintiséis *Cancioneros* que se han conservado y que incluyen, “en mayor o menor proporción”, las diecisiete canciones y el *serventès* cuya autenticidad se considera rigurosamente de la inspiración del poeta. Riquer, en su edición bilingüe de las *Poesías* de este autor incluye, además, otras dos composiciones poéticas que atribuye, con cierto grado de “probabilidad”, a este poeta. La transcripción de la *Vida* ha sido tomada de: Arnaut Daniel. *Poesías*, Edición bilingüe de Martín de Riquer, El Acantilado, Barcelona, 2004, pp. 72-73. También se la puede encontrar, con ligeras variantes en la traducción, en: *Poesía de trovadores, trouvères y Minnesinger*, antología, edición y traducción de Carlos Alvar, Alianza Tres, Madrid, 1981, p. 157. Los versos que aparecen al final de la *Vida* de este poeta, son los tres finales [versos 43-45] de su poema *Ab gai so cuindet e leri* [“Con alegre son, gracioso y jubiloso”], en Arnaut Daniel, op. cit., pp. 141-147. En otro libro del mismo Riquer, su monumental e imprescindible *Los trovadores. Historia literaria y textos* (tomo II, Ariel, Barcelona, 1975), el mismo autor recurre a otro manuscrito al transcribir en antiguo occitano el mismo poema, ya que esta última transcripción inicia de la siguiente manera: *En cest sonet coind'e leri* [“En esta melodía graciosa y alegre”], véase en: M. de Riquer, op. cit., 1975, pp. 628-631. Los dos versos finales del poema - y de la *Vida*- [“y cazo la liebre con el buey / y nado contra la resaca”] no sólo gustaron mucho al poeta sino que fueron “imitados”, entre otros, por Petrarca (en su soneto 212 y en la sestina 239) y por Ausias March (véase: M. de Riquer, op. cit., 1975, p. 612 y p. 628). El gusto que tenía Arnaut Daniel por estos versos era tanto que hace referencia a ellos en otros dos de sus poemas: *Ans que sim reston de branchas* y *Amors e jois e luecs e temps* (“Antes de que las cimas queden secas de ramas” y “Amor, gozo, lugar y tiempo”); véanse en M. de Riquer, op. cit., 2004, pp. 165-169 y pp. 207-211, respectivamente.

Podemos agregar algo más de lo poco que se sabe sobre este trovador que cantó sus propias composiciones, aunque en sus inicios practicó él mismo la juglaría. Arnaut Daniel se distingue por el estilo de trovar *ric*, en el cual presenta la mayor oscuridad y hasta el hermetismo por la utilización de figuras retóricas complejas y hasta poco usuales. Por eso se le ha llegado a considerar un “trovador de dicción incomprensible”³⁴. Se sabe que estudió letras al mismo tiempo que componía y jugaba a los dados. Adquirió la fama de hacer una poesía difícil, fama que se vio reflejada en algunos versos en los que otros trovadores lo satirizaban³⁵. Se dice, como en la *vida* que transcribimos antes, que estuvo enamorado de una alta dama de Gascuña, quien es ocultada bajo *el senhal* de *Mielhs-de-be* [“Mejor-que-bien”]³⁶. Este poeta:

[...] construyó un válido y original mundo poético y se alcanza, en una lírica que tan estrecha tiene la temática y en la que da la sensación de que ya se ha dicho todo lo que permiten las situaciones del llamado amor cortés, hablar de un modo absolutamente nuevo. Se podría decir, exagerando, que Arnaut Daniel no dijo nada nuevo, pero todo lo dijo de un modo nuevo³⁷.

En cuanto a su estilo, recurre a rimas que no se encuentran en ningún otro trovador, así como a monosílabos frecuentes, produciendo extrañas sonoridades con singulares consonancias.

³⁴ M. de Riquer, op. cit., 2004, p. 17.

³⁵ La crítica sarcástica contra Arnaut Daniel la ejerció el trovador conocido como Monje de Montaudon en su *Pois Peire d'Alvernh'a chantat* [“Pues Peire d'Alvernh'a ha cantado”], quien así dice en la VIII estrofa: “Con Arnaut Daniel son siete [poetas a los que critica Montadoun], / que en su vida no cantó bien / sino unas necias palabras que no se entienden. / Desde que cazó la liebre con el buey / y nadó contra la resaca, / su cantar no vale un comino” [Véase, M. de Riquer, op. cit., 1975, pp. 1039-1045].

³⁶ Este *senhal* aparece en dos poemas: en *Si m'fos Amors de joi donar tan larga* [“Si fuera Amor tan largo conmigo en darme gozo”] y en *Anc ieu non l'aic* [“Nunca lo tuve”]. Véanse en Arnaut Daniel, op. cit., pp. 99-105 y 115-123, respectivamente. *Mielhs-de-be*, pseudónimo elegido por Arnaut Daniel para encubrir a la dama de sus amores, fue usado también por otros dos trovadores: Bertran de Born (en dos poemas) y Gaucelm Faidit (quien dedica uno de su creación a la enigmática dama así encubierta). A este respecto, Riquer (2004), citando a S. Stronski, pareciera darle la razón a Lacan, –por lo menos en parte– quien en la sesión del 10 de febrero de 1960, hace mención de los “caracteres despersonalizados” con los que los poetas presentan a la dama en sus cantos y advierte el hecho de que: “algunos autores hayan podido notar que todos se dirigen a la misma persona”. La tesis de Stronski, validada totalmente por Riquer, es que –ya que todos estos trovadores eran más o menos contemporáneos, vivían, componían y cantaban no sólo en la misma época, sino que compartían la misma geografía–, es muy probable que el mismo *senhal*, que emplea más de uno para ocultar a la dama de su amor, se refiera a la misma dama al que otro trovador también canta (véase la opinión y comentarios de Riquer en Arnaut Daniel, op. cit., 2004, pp. 13-14).

³⁷ M. de Riquer, op. cit., 2004, p. 22.

Quizás uno de los mayores méritos que los estudiosos reconocen en nuestro poeta es la invención de la *sestina*: poema de seis estrofas de seis versos endecasílabos que no terminan en rima sino en palabras bisilábicas que se repiten según una disposición específica³⁸. Riquer comenta que se han hecho muchas elucubraciones y hasta “fantasías”, buscando explicar esta forma poética: “desde las matemáticas y la cabalística hasta las más diversas combinaciones de trazos y dibujos, desde textos de Platón hasta la forma de los caracoles”³⁹. Este mismo autor propone una muy interesante hipótesis, pues menciona que esta forma proviene de la misma afición del poeta por el juego de los dados:

En los dados, y desde tiempos antiguos, la cara opuesta al punto uno es la de los seis puntos, la opuesta a los dos es la de cinco, y la opuesta a los tres es la de cuatro, de suerte que siempre las dos caras opuestas suman siete:

1 – 6

2 – 5

3 – 4

En la estrofa A de la *sestina* la primera palabra se opone a la sexta, como en los puntos uno y seis del dado y con ella se inicia y se cierra la estrofa ($1 + 6 = 7$). La segunda se opone a la quinta ($2 + 5 = 7$). Y la tercera a la cuarta ($3 + 4 = 7$). De esta suerte el dado ha mostrado sus seis caras [...] La *sestina* supone un riguroso juego intelectual donde la poesía, más que en otras ocasiones, es un experimento formal. Construida la primera estrofa ya aparece determinada la ordenación de los versos de las cinco siguientes. Son seis palabras que se imponen al poeta y le trazan un estrecho sendero del que no puede desviarse⁴⁰.

Ahora bien, existe un poema de este trovador en el que Lacan se va a detener lo suficiente como para citarlo casi íntegramente y comentarlo. La importancia que Lacan da al *sirventès* conocido como *Pòis Raimons e 'N Truc Malècs* (“Pues Raimon y Señor Truc Malec”) es tal que, aun-

³⁸ Explicar en detalle la estructura de la *sestina* sería largo y muy incompleto viniendo de mí. El interesado en esta forma poética podrá remitirse a las ya citadas obras de Riquer, o bien a la siguiente página electrónica: <http://web.usal.es/~jrv/glosario.htm>.

³⁹ M. de Riquer, op. cit., 2004, p. 32.

⁴⁰ M. de Riquer, op. cit., 2004, pp. 30-34.

que en forma imprecisa, además de un rotundo equívoco, enuncia categórico que no existe ningún otro poema similar en la literatura cortés⁴¹.

Este poema –formado por cinco estrofas de nueve versos cada una y una *tornada* o estrofa final de cuatro– le va a permitir afirmar tajantemente que en la sublimación existen paradojas, pues ésta, la sublimación, no siempre se ejerce en el sentido de lo sublime, ya que:

... el objeto sexual puede salir a la luz acentuado como tal en la sublimación.
El juego sexual más crudo puede ser el objeto de un poema y no por eso es menos sublimatoria la intención puesta en juego.

¿Cómo es esto?

Por principio hemos de distinguir la presencia, mención o participación de cinco personajes en el poema de Arnaut Daniel: Truc Malec, Raimon de Durfort, Bernart de Cornilh (o de Cornes), la dama llamada Enan⁴² y el mismo autor; éste no sólo en tanto lo escribe, sino que además, enuncia claramente su posición frente a la materia que es el asunto de este *sirventés*. El poema forma parte, en realidad, de un ciclo cono-

⁴¹ La imprecisión de Lacan consiste en afirmar, en forma por demás categórica, la inexistencia de otro poema similar en la poesía trovadoresca, ya que existen registrados una cincuenta de poemas de distintos autores que han sido considerados burlescos y también hasta obscenos por uno de los mayores medievalistas contemporáneos. Por otro lado, el equívoco de Lacan ocurre cuando menciona que “encontramos ciertos poemas de Arnaut Daniel sólo en dos o tres manuscritos, éste [el que nos ocupa] lo encontramos en veinte”. Como ya hemos visto respecto a este trovador, en realidad se han conservado veintiséis manuscritos de sus *Cancioneros*, mientras que el poema en cuestión aparece sólo en siete de ellos y no en veinte, como lo afirma categóricamente Lacan. Incluso en uno de ellos se atribuye su autoría a Giraut de Bornelh y en otros dos a Arnaut de Marueilh. Véase: M. de Riquer, op. cit., 2004, pp. 41-42 y p. 215, así como Pierre Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre texte au moyen age*, Stock Editeurs, Série “Moyen Âge”, Paris, 1984, p. 146.

La imprecisión y el equívoco de Lacan seguramente obedecen a que no tenía la información de la que disponemos actualmente, por ejemplo, la que proporciona Bec, ya que en 1960, año del seminario que nos ocupa, aún no había aparecido este magnífico libro en edición bilingüe occitano medieval-francés, el cual se agotó sin que a la fecha haya sido reimpresso. Afortunadamente, después de muchas búsquedas, pude encontrar un olvidado –o perdido– ejemplar en una librería dedicada exclusivamente a esta literatura en Toulouse, corazón del país de *languedoc*. En ningún otro libro había encontrado el poema de Truc Malec ni los de Raimon de Durfort. El ejemplar que pude adquirir, una vez que cruzó el Atlántico, volvió a Francia fotocopiado. Fue Jean Allouch, quien interesándose por el tema de “el cochino debate” y la referencia al libro de Bec que di en su seminario, me solicitó una fotocopia. Relato esta breve historia ya que sin el libro de Bec, el trabajo que realicé sobre “El cochino debate” no habría sido posible. Espero que otros debates se susciten a partir de ese libro.

⁴² *Ena*, *Enan*, *Aiman*, *Aina* o *Aya*, según el manuscrito fuente.

cido entre los estudiosos como “el cochino debate” (Riquer) o como “el *affaire* Cornilh” (Nelli y Bec).

En pocas palabras el asunto es el siguiente: como toda buena dama feudal que se sabe amada, Enan ha establecido su *assai* (o *assag*), es decir, ha puesto a prueba el amor que dice profesarle el noble caballero Bernart de Cornilh, para alcanzar, con el *fach* o acto, el tan esperado *drutz* (recordemos que este último es el máximo grado del *Cursus honorum* o “Servicio de amor”, es decir, la confirmación y la aceptación del amado por la dama). Pero la prueba que le impone no es cualquiera para este caballero en particular. Se trata de que Bernart acerque su boca y “sople” en el “cuerno” o el “embudo” de la solicitante, o bien que coloque su nariz y aspire en cierto lugar de su anatomía. Es decir, le demanda que le haga a ella *annilingus*, que le bese el culo o bien que aspire los aromas que de ahí emanan. Bernart se ha negado a someterse a esta prueba y este es el motivo del debate que se establece entre los tres trovadores: ¿tuvo o no razón Bernart de Cornilh en negarse a tal petición? ¿Debió haber aceptado realizar tal acto y efectuarlo a pesar de no atraerle, por el hecho de que la dama de sus amores se lo demandaba? ¿Hasta dónde debe llegar el caballero en su afán de conquistar a la dama? ¿Habrá de responder a todas, absolutamente a todas sus solicitudes con tal de obtener correspondencia a su amor y llegar al ansiado estado de *joi*?

Este “cochino debate”⁴³ está compuesto por tres *sirventeses* completos y una *cobla*⁴⁴. No existe acuerdo respecto a cuál de los cuatro poemas es el que abre, inicia o propicia el debate. Mientras Bec afirma que es la *cobla* de Truc Malec (*En Raimon, be’us tenc a grat*, o sea, “Señor Raimon, muy en mi agrado os tengo”), Riquer sostiene que se trata del primer *sirventés* de los dos escritos por Raimon de Durfort (*Truc Malèc, a vos me tenh*, o sea, “Truc Malec, a vos me uno”). Según Bec, este ciclo fue compuesto en algún momento entre 1170 y 1180, aunque Riquer lo sitúa con precisión en 1169. De Arnaut Daniel ya vimos

⁴³ Los cuatro poemas completos los encontrará el lector, en occitano y en español, más adelante.

⁴⁴ El *sirventés* se usaba para criticar y reprochar mediante burlas, sarcasmos e injurias. Existieron diferentes tipos: morales, históricos y personales. Éstos últimos se valían de insultos y hasta de obscenidades, como los tres que nos ocupan. La *cobla* es lo que en la poética de hoy en día se conoce como estrofa; consistía en una sucesión indeterminada de versos, cuyas medidas, así como su cantidad y rima las establecía el mismo trovador, pero la estructura así establecida debía repetirse a lo largo de todo el poema. La *cobla* conocida más corta es de 3 versos y de 44 la más larga.

lo poco que se sabe de su vida y en cuanto a las de Truc Malec y de Raimon de Durfort se sabe aún menos⁴⁵. De la vida de la exigente Enan y la del desobediente amante no se sabe absolutamente nada. Los críticos y estudiosos coinciden en señalar que esta polémica fue escrita cuando Arnaut Daniel era aún estudiante.

Por su parte Lacan, en la misma sesión del 9 de marzo de 1960, después de citar casi completo el *sirventés* de Arnaut Daniel⁴⁶, calificarlo de extraordinario por “la profunda ambigüedad de la imaginación sublimadora” que encuentra en esas líneas, menciona muy de pasada a los otros dos autores⁴⁷, “perdonando” –dice– la lectura de estos poemas al auditorio de su seminario y calificando, además, de “dudosa” la existencia de este debate. Desconocemos por qué, mientras que todos los medievalistas consultados coinciden en señalar que lo que en el “*affaire Cornilh*” está en juego es precisamente una polémica –a la manera de lo que en la glosa literaria occitana se conoció como *tensó*, *partiment* o hasta de un *tornejamen*⁴⁸–, Lacan puso en duda la existencia, como tal, de un debate entre estos autores.

No deja de ser muy interesante en varios sentidos la cuestión del “cochino debate”, más allá de que haya tenido lugar o no en la realidad occitana del siglo XII, pues estos cuatro poemas –y en particular el de Arnaut Daniel, trovador de los más exaltados en su tiempo y en el que tuvo por venir⁴⁹– parecieran no “encajar”, o por lo menos sí sorprender

⁴⁵ “Raimon de Durfort y Truc Malec fueron dos caballeros de Quercy quienes compusieron los *sirventeses* relativos a la dama que tuvo por nombre Aya, la cual le dijo al caballero de Cornilh que ella no lo amaría si él no le cornaba el culo”. Cfr. P. Bec, op. cit., p. 139; la traducción del francés de este fragmento es mía). Esto es todo lo que aparece en la *vida* que precede a los manuscritos de estos trovadores, *vida* que es la misma para ambos. De Truc Malec sólo se ha conservado la *cobla* que mencionamos, mientras que de Raimon de Durfort sólo se han conservado los dos *sirventeses* motivo de nuestra atención.

⁴⁶ En las versiones consultadas del seminario, en francés y español, aparecen en diferentes lugares puntos suspensivos. Desconocemos por completo si estos puntos suspensivos son partes del poema que no fueron leídas, o bien, “huecos” de la estenografía que pasaron así a la versión establecida del seminario. Curiosamente el nombre de Truc Malec fue “eliminado” en el primer verso del poema de Arnaut Daniel por Lacan al leer el poema, por la estenografía o por quien haya establecido esta versión del seminario.

⁴⁷ Lacan, en forma equívoca, les otorga la calidad de troveros, cuando en realidad, por la época, el lugar en el que vivieron y la lengua en la que escribieron, eran trovadores.

⁴⁸ Mientras la *tensó* sería un debate –o un diálogo– mantenido entre dos trovadores en el que cada uno defiende poéticamente sus gustos, preferencias o creencias, en el *partiment* uno plantea un problema para el cual ve más de una solución y se la plantea a su adversario, con el compromiso de responder; el *tornejamen* sería una especie de “torneo”, ya que se llevaba a cabo entre más de dos trovadores.

⁴⁹ Primero fue Dante y luego Petrarca quienes no sólo leyeron, sino que abiertamente admiraron a Arnaut Daniel por encima de cualquier otro poeta de la *fin’amors*. Para el florentino, Arnaut Daniel fue el poeta del

por su procacidad, su crudeza y falta de cohesión con lo que sería el tono, el estilo, el espíritu de la letra de la *cansó* o *chansó*⁵⁰ occitana, la cual loaba a *la fin'amors*, sus principios, códigos, proceder, principios y fines. ¿Qué significa esta serie de poemas, que son mucho más que extraños en el contexto del paisaje amoroso cortés y que son, para el criterio de más de un estudioso, francamente obscenos, escatológicos y hasta pornográficos?

En principio, repitamos algo que parece ser lo más evidente, por lo menos a primera vista. ¿Se trata acaso de una polémica en el que el asunto a debatir es el de hasta dónde debe llegar el amante con tal de obtener el amor de su dama?; ¿debe cumplir éste con todas las solicitudes que, a manera de prueba, demanda su amada?; ¿cuál es, finalmente, el lugar del amante frente al de la amada? ¿En qué lugar debe éste colocarse para obtener la aceptación y saberse aceptado y, por lo tanto, amado? Todo parece indicar que se trata de esto.

En segundo lugar, este ciclo llama poderosamente la atención en la medida en que “rompe” con el esquema de lo que usualmente se nos presenta como el estereotipo de la literatura medieval: el poema o canto cortés en el que la dama es el paradigma de la belleza, la nobleza, la encarnación de la alegría; el amor es el motivo –aun planteado como lo imposible respecto a su realización o consumación sexual–, la fuerza,

amor: “*fu miglior fabbro del parler materno / Versi d'amore e prose di romanzi* [“fue mejor obrero en su lengua materna / versos de amor y prosa de novelas”]. Escribió sobre él, además de hacerlo hablar en su canto XXVI del *Purgatorio*. Tanto fue admirado por Dante que en ocasiones éste llegó a escribir siguiendo su creación, según lo reconoció él mismo. Efectivamente, *Al poco giorno e al gran cercho d'ombra*, es una sestina “en la que [Dante Alighieri] reproduce la combinación de palabras-rima de *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* [“El firme querer que me entra en el corazón”]. La otra sestina de Dante, *Amor, tu vedi ben che questa donna*, es una sestina doble” (Véase la “Introducción” de M. de Riquer, op. cit., 2004, pp. 43-48). Dante, además lo cita en su tratado *De vulgari eloquentia* (sobre los poetas que no escriben en la lengua “culto”, el latín, sino en la lengua vulgar, es decir, cualquiera que no fuera aquélla). Por su parte, el poeta arezziano, en su *Triumphus Cupidinis* dice: *fra tutti il primo Arnaldo Daniello, / gran maestro d'amor; ch'a a la sua terra / ancor fa onor col suo dir strano e bello* [“entre todos el primero Arnaut Daniel / gran maestro del amor, que a su tierra / ha hecho honor con su decir extraño y bello”]. Francesco Petrarca, además, lo coloca en el primer lugar de entre todos los trovadores (Véase la “Introducción” de Martín de Riquer, op. cit., 2004, pp. 43-48). La influencia y el gusto por este poeta persistió todavía unos siete siglos más, pues, entre otros poetas, Ezra Pound, quien además de haberlo traducido al inglés, “inspirándose directamente en Arnaut Daniel, compuso la sestina *Altaforte*, en elogio al trovador Bertran de Born. Fue un paso decisivo que indujo a escritores europeos y americanos a componer sextinas en el puro estilo de nuestro trovador”, véase: M. de Riquer, op. cit., 2004, p. 61.

⁵⁰ Género por excelencia utilizado por los trovadores para expresar la poesía amorosa, es decir, aquello que constituía la esencia de *la fin'amors*.

el motor; y el poeta es el emblema de la lealtad, la obediencia, de la abnegación⁵¹. Es indudable que estos cuatro poemas⁵² no sólo sacuden y hacen temblar a la bella imagen del enamorado trovador que compone y canta dulces versos y hermosas melodías a la dama de su amor, sino que estos poemas rompen por completo con estas imágenes.

Ya no es el enamorado cantando a su dama, aquí son tres hombres los que debaten la negativa de un cuarto al requerimiento que, como prueba –asunto fundamental– del amor que dice tenerle le impone la dama. No es, por cierto, la dama Enan quien habla, son, por una parte, Truc Malec y Raimon de Durfort los que toman partido y defienden la demanda de la dama; defienden la condición que ella ha impuesto y condenan al amante, Bernart de Cornilh, que no está dispuesto a cumplirla. Es Arnaut Daniel quien sale en defensa del caballero enamorado y de su rechazo a cumplir tal demanda, polemizando con los dos primeros que han tomado el partido de ella y han condenado al mal caballero. La dama sí está dispuesta a darle su amor a Bernart, pero con una condición. Si la cumple será su amante, pero para ello ya habrá probado⁵³ que ama lo suficiente a Enan al satisfacer su deseo. Si no cumple la prueba perderá a la dama y será, además, el objeto de burlas y reproches.

Más allá de la repulsión, o no, que a alguien pueda despertarle lo que debe probarse en el acto que la dama solicita, lo que está en cuestión es, a mi parecer, lo que de acuerdo a los códigos amorosos del momento estaba en juego: la obediencia y sumisión total a los deseos, anhelos y hasta caprichos de la dama, la cual dice⁵⁴: “Bien, con que quieres mi coño ¿no? Bueno, te lo daré, pero antes tendrás que ocuparte de mi bien lavado culo, pero no para enclarmar, sino para que lo cornes, es decir,

⁵¹ No toda la literatura medieval, ni siquiera toda la literatura occitana ni toda la poesía trovadoresca tuvieron por tema a *la fin'amors*. No sólo en la *cansó* o *chansó* se cantaba al amor cortés, pues dentro de este mismo género los tratadistas medievales de la poética establecieron el *escondich* o defensa de acusaciones en materia de amor y la *mala cansó*, en la cual no se hablaba en los mejores términos de alguna dama o hasta se llegaba a renegar del amor. También, por supuesto, existieron otros géneros poéticos dados por su contenido: el ya mencionado *sirventés* en sus diferentes modalidades (moral, político, histórico, personal y hasta el estrictamente literario), el *sirventés-cansó* (una mezcla de ambos géneros), así como el *planh* o lamento fúnebre, el *alba*, la *pastorela*, etc.

⁵² Y por lo menos los otros cuarenta y seis que reúne Bec en su libro.

⁵³ “Probado” en dos sentidos: como prueba que hay que pasar para conseguir el amor de la dama y como prueba en el sentido de gustar algo con la boca, tal como se leerá en los poemas.

⁵⁴ Recordemos, en boca siempre de Raimon de Durfort.

que lo pruebes con la boca o aspire sus perfumes. Si lo haces no tendrás nunca más necesidad de hacerlo, me habrás mostrado que eres capaz de hacer lo que te pido por el amor que dices tenerme y de aquí en más ya no cornarás más, tendrás mi coño, serás mi amante”. Esto dice Enan en boca de Raimon de Durfort, lo veremos al leer los poemas.

Decíamos que estos poemas, por su crudeza, rompen esas bellas imágenes de lo que hemos dado por sentado que era la cultura amorosa medieval. No veo por qué no, como dice Bec, habrían de surgir en determinada situación cultural ciertos movimientos “contraculturales”, subrepticios, más o menos ocultos y hasta clandestinos en un principio, pero que, precisamente por ir a contracorriente, despiertan el interés y se difunden más o menos masivamente. ¿No es eso acaso lo que, siguiendo a Bec, llamamos hoy en día cultura o contracultura *underground*? ¿En qué época, en qué momento del desarrollo cultural no han surgido estos movimientos literarios, pictóricos o de cualquier otro tipo, que se burlan y hasta se oponen abiertamente a los cánones culturales estilísticos y de contenido establecidos y predominantes, teniendo como recurso la sátira, la burla, el sarcasmo, la picardía y hasta la obscenidad?

En este debate se usa el lenguaje tan claro y preciso como es posible, no se andan los poetas con grandes metáforas y alegorías. No se andan con tapujos, llaman culo al culo y coño al coño. Pero también y sobre todo juegan con las letras, operan un deslizamiento de un significante a otro con el recurso de la homofonía que les permite gravitar alrededor de las cuatro letras con las que en occitano se decía culo o ano: *còrn*, siendo *cornar* el verbo del que derivan las conjugaciones y construcciones que van a posibilitar la métrica y la rima: *cornz*, *corns*, *cornars*, *cornès*, *cornes*, *cornatz*, *cornaretz*, *cornavatz*, *cornèra*, etc. Pero, notemos desde ya la presencia de las cuatro letras que forman *corn* ¡en el *Cornilh* que Bernart lleva en su nombre! Bernart de Cornilh es solicitado a *cornar* y decide no hacerlo, aunque lleva el *corn* en su nombre propio⁵⁵. Pero existen algunos juegos más: las homofonías entre *còrn*

⁵⁵ Véase el segundo y tercer verso de la cuarta estrofa del primer *serventès* de Raimon de Durfort y, sobre todo, los tres primeros versos de la siguiente estrofa del mismo poema. Más claro no puede ser este juego entre *còrn* (en sus diferentes modos de conjugación) y el *Cornilh*, que por ser su lugar de origen lleva en su nombre Bernart. En efecto, en la geografía actual francesa, Cornil es uno de los municipios del actual departamento de Corrèze, en lo que antaño fue el bajo Lemosín. Era más bien común en la época que nos

(culo) y *corn* (cuerno –tanto para soplar a través de él, como también el que porta un animal astado); entre *còrn* (culo) y *còr* (corazón); entre *còrn* (culo) y *con* (coño)⁵⁶.

Bec tradujo al francés el occitano *Cornar* como *souffler dans le còrn*. El verbo intransitivo francés *souffler* se traduce en nuestra lengua, en su primera acepción, como “soplar” (el viento, o resoplar con la boca). Se usa también cuando se habla de “soplar el cuerno” (de caza) o “tocar el corno” (el instrumento de viento). Pero *souffler* también quiere decir “respirar”. En la traducción final al español, opté siempre por utilizar “cornar”, verbo “construido” o “forjado” por mí, para lo que nos ocupa en estos poemas, pues este verbo no existe en el español. Fue una “operación” consistente en “castellanizar” el occitano *cornar* en sus diferentes modos de uso posible y de conjugación: cornado, cornárselo, corna, cornará, córneme, cornaría, cornarla, etc. En español, como decíamos antes, no existe el verbo “cornar”; existe “cornear” (del latín *cornu*, cuerno), verbo transitivo derivado del académico “Acornear”: cuya significación es dar cornadas y apunta, por ejemplo, a ser embestido por un toro: el toro cuerna, el toro lo corneó, cuérneme el toro si me descuido, etc. En español existe el muy marcial “corna” (que es la corneta de una banda militar); “cornada” (la embestida o golpe dado por un animal astado con la punta del cuerno); “cornadura o cornamenta” (los cuernos de los mamíferos astados); “cornaje” (sonido parecido al que se produce al golpear un cuerno); “cornal” (soga o correa con la que se ata el yugo a la yunta de bueyes, pasándola por la cabeza del animal y por sus cuernos), pero no “cornar”.

Para tener el *còr* (corazón) de la dama Enan, primero hay que probar su *còrn* (culo); para llegar a su *còr* (corazón) –y de pasada a su *con* (coño)–, primero hay que haber pasado, con la boca, por su *còrn* (culo), hay que haber soplado en su *corn-còrn* (cuerno-culo). A esto se ha negado categóricamente Bernart el de Cornilh, apoyado en su rechazo por los escatológicos argumentos que Arnaut Daniel plasma en su *sirventés* para ir en contra de la opiniones favorables de Truc Malec y de Raimon de

ocupa que los señores, nobles y caballeros llevaran después de su nombre de pila, el del lugar del que eran originarios, a falta de uso del apellido paterno.

⁵⁶ En francés culo se dice *cul*; nalgas *derrière*; coño *con*; corazón *coeur*; cuerno (de un animal astado) *corne*; cuerno de caza *cor*; y corno (instrumento de viento) *cor anglais*.

Durfort, quienes toman, como hemos dicho, la defensa de la dama, habiendo llegado incluso a decir el primero, que sin ninguna pena ni aflicción respecto al *còrn* (culo) de la Dama Enan: *E ieu lai vòlgr'aver cornat / Alegrement, ses còrn irat* (“Y yo ahí querría haber cornado / Alegrememente, sin tristeza en el corazón”).

En el juego de la letra: los poemas

Antes de leer los cuatro poemas que forman el “cochino debate”, vale la pena hacer unas cuantas aclaraciones respecto a las transcripciones del occitano y a las versiones en español, pues las dificultades y problemas del pasaje de un texto de una lengua a otra no sólo se encuentran presentes, sino que, en este caso se multiplican. Sin pretender resolver estos problemas, me limito a indicar algunos de ellos en general, y a señalar algunos específicos que pude localizar en los cuatro poemas que conforman este “cochino debate”, así como la posible “solución” que di a estos últimos.

La única *cobla* (estrofa) que se ha conservado del poema a todas luces incompleto de Truc Malec que inicia el debate, se encuentra en dos cancioneros medievales diferentes y se ha publicado en tres ocasiones anteriores al texto de Pierre Bec, quien la transcribe del occitano y la traduce al francés en su libro. Respecto a los dos *sirventeses* de Raimon de Durfort (segundo y cuarto poemas del debate), estos aparecen en siete cancioneros diferentes y el mismo Bec menciona su publicación previa en cuatro textos. En cuanto al *sirventés* de Arnaut Daniel, coinciden Bec y Riquer en ubicarlo en siete cancioneros diferentes. El primero cita cuatro publicaciones distintas y refiere cuál fue su texto fuente (texto de Toja), mientras que el segundo refiere siete publicaciones previas y señala también cuál fue el texto que utilizó en su edición (texto de Eusebi).

Los estudiosos de las bellas letras medievales se han visto enfrentados siempre a un problema mayor que ha sido común a todos, el cual no es de fácil solución a menos que se establezca una edición crítica y comentada de los poemas que habrán de publicarse: las variaciones de un mismo poema de acuerdo al manuscrito consultado. Pues ocurre que no sólo los pacientes amanuenses o copistas se permitían ciertos “caprichos” fonéticos ajenos a los autores, sino que éstos últimos también se

permitían hacer cambios en ciertos términos (tanto en su grafía, como en el cambio de una palabra completa por otra), en los versos y hasta en estrofas completas, cuando, una vez que determinado poema había sido pasado al pergamino o a la tablilla de cera, hacían una especie de “segunda, tercera o ‘X’ edición”, cambiada, del mismo poema⁵⁷.

Por otra parte, existe el problema de la variación lingüística ya que, a pesar de que se suele hablar de “occitano” como la lengua en que fueron escritos los poemas de los trovadores, esto puede ser considerado una generalización. Según algunos autores, se trata de una familia lingüística que agrupa a diferentes “miembros”: el auvernense, el gascón, el limosín o lemosín, el lengadocense (*languedoc*), el provenzal, el provenzal alpino y el *shuadit* o judeoprovenzal. Es obvio que entre todos estos “miembros” de una misma “familia” existieron diferencias fonéticas y caligráficas, por mínimas que fueran⁵⁸. La mayor parte de los trovadores no escribían ellos mismos sus poemas ni componían la música con que eran cantados por los juglares. Si el trovador hablaba y componía, digamos, en provenzal y su juglar hablaba y cantaba en lemosín, por ejemplo, no era difícil que hubiera ya, a partir de allí, variaciones respecto a la composición original.

Otro problema es que el occitano en el que compusieron los trovadores (siempre tomando en cuenta la generalización mencionada en el párrafo anterior) es, desde hace muchos años, una lengua “muerta” a pesar de los esfuerzos que aún hoy en día hacen por mantenerla viva muchos orgullosos nacionalistas habitantes de lo que fue la antigua Aquitania. Si traducir de una lengua “viva” a otra ya plantea muchos problemas, en este caso, al ser el occitano medieval una lengua muerta los problemas se multiplican. Esto ocurre tanto para el traductor al francés como para quien pretenda establecer una versión en español. Aunque el francés, tal como se habla hoy en día, está “emparentado” con el antiguo occitano, proviene mucho más de la lengua de *oïl* —aquella que se habló del Loire hacia el norte— que de la *languedoc*. Es decir, el origen del francés que hoy conocemos se remonta mucho más a la geogra-

⁵⁷ Véase el estudio introductorio de Martin de Riquer en op. cit., 1975, pp. 7-103.

⁵⁸ Un ejemplo de esto es que mientras en las versiones en occitano transcritas por Bec *còrn* aparece con un acento grave, en la utilizada por Riquer, éste o el autor de la fuente que utilizó, hace desaparecer el acento; ¿cuál es la correcta?

fía de la Galia que a la de la Aquitania medievales. Por eso el paso del occitano medieval al francés actual no deja de plantear similares problemas que el paso del occitano al español.

Vayamos ya a ciertos problemas que pude localizar en las transcripciones que utilicé del occitano y a las versiones de los poemas en nuestra lengua que aquí establecí. La transcripción de los cuatro poemas en occitano corresponde al libro bilingüe occitano-francés de Bec. El establecimiento en español del total de los poemas que forman “el cochino debate” fue, en su versión final, responsabilidad mía⁵⁹. En los poemas que se leerán a continuación, la numeración en romanos al inicio de cada estrofa es mía. Ninguno de los dos medievalistas –Bec y Riquer– versifican sus respectivas versiones en francés y en español, en ambos libros sólo las transcripciones del occitano lo están⁶⁰.

Respecto al orden de la transcripción de los cuatro poemas que componen el ciclo, opté por el establecimiento de Bec, diferente al que menciona Riquer (2004), quien propone el inicio con el primer *sirventés* de Durfort, seguido por la *cobla* de Truc Malec (sin dar ninguna razón para ello, al igual que Bec en su establecimiento). Llama la atención que en su monumental *Los trovadores. Historia literaria y textos* (1975) –que hasta donde sé es la edición más ambiciosa en nuestra lengua de la poesía medieval–, Riquer no menciona el asunto de lo que veintinueve años después él mismo bautizaría como “el cochino debate” en su edición de *Poesías* de Arnaut Daniel (2004). En este último libro, a diferencia de aquél, además de incluir el *sirventés*, dedica unos cuantos párrafos a este asunto. Tampoco en su obra de 1975 tienen cabida Truc Malec ni Raimon de Durfort: sus poemas no fueron incluidos en los textos seleccionados, ni tampoco fueron siquiera mencionados por su nombre –al

⁵⁹ Agradezco a Antonio Montes de Oca Téllez, quien antes de que llegara a México el libro de Arnaut Daniel (y por lo tanto, de tener acceso en español a su *sirventés*), hizo una primera versión de éste en nuestra lengua, misma que realizó de dos diferentes fuentes en inglés que obtuve de internet. También agradezco a Mariana Elizondo Albán la primera versión en español de los poemas de Truc Malec y de Raimon de Drufort, traducidos de la versión francesa de Bec. Así mismo, Manuel Hernández García revisó mi versión francés-español del *sirventés* de Arnaut Daniel y sugirió algunos cambios. También agradezco a Marcelo Pasternac por sus comentarios respecto a ciertos términos franceses cuyas traducciones me plantearon algunas dudas y problemas. Por último, agradezco a Beatriz Aguad sus observaciones y comentarios, así como las enriquecedoras discusiones que mantuvimos respecto al trabajo en general.

⁶⁰ En las versiones en nuestra lengua que aquí aparecen, los seguramente no muy buenos establecimientos de las escansiones en los versos me corresponden.

igual que Arnaut Daniel— en las páginas que dedica al “Diálogo y debate entre los trovadores” en su extenso estudio preliminar, a diferencia de otros muchos debates que sí menciona.

Vale la pena mencionar que tal vez hubiera sido más rápido y cómodo transcribir las versiones en occitano y en español de Riquer del *sirventés* de Arnaut Daniel, pues están publicadas ambas en su edición de las *Poesías* (2004) de este trovador. Sin embargo decliné hacerlo por razones de dos órdenes diferentes. En primer lugar opté por incluir aquí la transcripción occitana del *sirventés* del libro de Bec, pues si las dos de Raimon de Durfort y la de Truc Malec las había obtenido de esa fuente, ¿por qué no hacerlo también del poema de Arnaut Daniel? Además, al comparar ambas versiones occitanas de este último poema (la de Bec y la de Riquer), me di cuenta de enormes diferencias entre ellas, que iban desde la disímil grafía de mucho más de una misma palabra, así como de la puntuación, hasta la existencia de palabras distintas en el mismo verso en cada una de las versiones, llegando incluso a existir versos completamente desiguales entre sí. Esto prueba lo que decíamos antes: ambos autores, al utilizar textos de dos fuentes distintas (de Toja y Eusebi), transcribieron los manuscritos de *cancioneros* diferentes.

En segundo lugar, y sobre todo, opté por transcribir del occitano el *sirventés* de Arnaut Daniel, usando como fuente el libro de Bec, e intenté establecer una versión de éste en nuestra lengua, ya que la versión en español de Riquer peca, a mi manera de ver, de ser más bien púdica comparada con la versión en francés de Bec. Éste último, al final de la “Introducción” a su obra ya lo aclara:

Para las piezas escabrosas, tenemos que advertir al lector que, en nombre de un pudor aquí perfectamente desplazado, no hemos hecho ningún esfuerzo en la traducción para atenuar la virulencia original⁶¹.

Veamos un ejemplo: el medievalista catalán (Riquer) emplea en español —así está publicado— “cuerno”, allí donde en occitano dice con todas sus letras *còrn*, es decir “culo” (así aparece *còrn*, tanto en su misma edición de *Poesías* de Arnaut Daniel, en el libro de Bec, como en las versio-

⁶¹ P. Bec, op. cit. p. 22.

nes occitanas que encontré en internet). Al final de su libro, Bec incluye un pequeño glosario occitano-francés, en el cual aparece, también con todas sus letras, respecto al occitano *còrn*, su traducción al francés como *cul* o *anus*. En los diccionarios occitano medieval-francés consultados, encontré que *còrn* y *cor* (sin acento, a diferencia de *còr*, “corazón”) quieren decir *cul* o *anus* también, aunque en sentido figurado se lo traduce por *trompe*, es decir, “trompa” o “corneta”. También *trompe* es usado popularmente como “nariz” y hasta como “rostro”. Cada vez que aparecía el sustantivo *còrn* o *corn* (“culo”), Riquer lo tradujo por “cuerno”. Así mismo traduce el verbo occitano *cornar* y sus conjugaciones (por ejemplo *cornès*) como “cornear” (y, “corneado”, “cornearla”, etc.).

Entonces, todas las transcripciones occitanas que se leerán a continuación corresponden al libro de Bec, mientras que las versiones en nuestra lengua son mías. Estas últimas fueron realizadas sólo tomando como punto de partida las versiones al francés del mismo Bec, pero modificándolas sustancialmente ahí donde lo consideré necesario, gracias a la ayuda de cuatro diccionarios, dos de ellos de la lengua de *oc* hablada en el medioevo, y una gramática occitana. En los establecimientos en nuestra lengua que se leerán a continuación seguramente existen defectos y errores pero, no obstante, considero que hay una cierta ganancia obtenida con la operación de “neologizar” o “forjar” una palabra hasta ahora inexistente en nuestra lengua: “cornar”, utilizada como verbo. Este *plus* consiste, a mi modo de ver, en conservar en nuestra lengua el juego de las cuatro letras: *c*, *o*, *r* y *n* presentes en las occitanas *Cornilh*, *còrn*, *cornar*; etc. Al haber “castellanizado” el verbo occitano *cornar*, al igual que sus derivaciones y conjugaciones (“cornar”, “cornó”, “cornado” y “cornarla” –sin ninguna “e” o hasta “u” de por medio), el juego de la letra de los poetas que compusieron sus poemas en occitano y que así se han conservado a lo largo de los siglos con el particular y no menos importante juego que le dieron a estas cuatro letra, se conserva en español.

Para dar el peso específico a casi cada palabra escrita en la lengua de los trovadores, en este paso del occitano al español, me dejé llevar mucho más por la literalidad que por las reglas de la construcción poética, a diferencia de las mucho más floridas versiones de Bec y de Riquer⁶².

⁶² Que el amable lector sepa perdonar mis muy pobres dotes poéticas, pues en mis versiones al español de los cuatro poemas que leerá, seguramente falté a todo aquello que en *Las leys d'amors* se decía respecto al

Veamos pues los poemas: ⁶³

I *Cobla* de Truc Malec (inicio del debate):

En Raimon, be'us tenc a grat Car aissí'us vei acordat De gent captener en Bernat Celha que non respós en fat Al malastruc Caersinat Que'l mostrèt son còrn en privat : Celh lo soanet per foldat, E ieu lai vòlgr'aver cornat Alegrament, ses còr irat.	Señor Raimon, muy en mi agrado os tengo Por así haber acordado conmigo La defensa de noble dama ante Bernart Aquella que no respondió tontamente Al desdichado Quercinense Al que le mostró su culo en privado: ⁶⁴ Él lo deshonró ⁶⁵ por locura, Y yo ahí querría haber cornado ⁶⁶ Alegremente, sin tristeza en el corazón.
---	--

II Primer *sirventés* de Raimon de Durfort :

I Truc Malèc, a vos me tenh De far Na Enan captenh, E pus ieu ab vos me n'emprenh, Ben ai en mi tot l'art e'l genh E ja non vuelh qu'òm m'o ensenh, Ans vòlgra fos en un compenh Celh que del cornar ac desdenh :	I Truc Malec, a vos me uno En hacer de la Dama Enan la defensa, Y pues a vos yo me adhiero, Bien hay en mí el arte y el espíritu Y no quiero que a mí se me enseñe, Más bien quisiera ver en un lodazal Aquél que del cornar hizo desdén: ⁶⁷
--	--

estilo, a las rimas, a la métrica y a la versificación. Por mi parte, hago mía la aclaración de Bec transcrita más arriba y advierto al lector que mis establecimientos en español pecan todavía de mayor impudicia en nombre de preservar la crudeza de los poemas en su lengua original.

⁶³ Me permito sugerir al lector que haga una primera lectura de los cuatro poemas sin detenerse en las llamadas a pie de página, para no perder “el hilo”. Si su interés o su curiosidad por éstas lo convocan, una segunda lectura deteniéndose en cada una de ellas podría aclarar dudas o hacer surgir otras.

⁶⁴ Que ella en privado le mostró su culo. El occitano *còrn* fue traducido al francés por Bec como *cor* (aparece entrecorillado en su libro).

⁶⁵ Deshonró (del verbo occitano *soanar*, “rechazar”; *metre en soan*, “deshonrar”), en el sentido de que no le hizo el honor al culo, lo despreció.

⁶⁶ Bec traduce *cornat* por *corné*, pretérito de *corner*, es decir, “tocó el cuerno”.

⁶⁷ En su libro Bec traduce el *cornar* occitano por el francés *lui corner*, es decir, “tocarle el cuerno”. Además, después de *corner* agrega, de su pluma y entre corchetes, *au derrière*, es decir, “por detrás, por las nalgas”.

⁶⁸ *Estarà*, pretérito de la tercera persona del singular del verbo occitano *estar*, “sentar, ir bien, convenir, permanecer, quedarse”.

⁶⁹ Aquí Bec traduce este *cornès* como *souffler au cul*, es decir, “soplar el culo”, o “respirar en el culo” o bien “aspirar del culo”.

Mal estarà qui no'l destrenh
 Tant que cornès un' egua prenh.

Mal quedará ⁶⁸ quien no lo obligue
 A que corne ⁶⁹ ahora a una yegua preñada.

II

Qu'ieu no'i conosc mot vilan,
 Qui que s'o tenha en van,
 Si en Bernatz tot en auran
 Venia'l ser o l'endeman
 Assalhir midòns Na Enan :
 Elha mes tras la cueissa'l man
 E'l mostrèt lo trauc sotiran
 E dis: « S'aicí'm cornatz de plan,
 Ieu vos farai mon drut certan.

II

Que yo no conozco palabra vil,
 O que se tenga por vana,
 Así el Señor Bernart todo tendría
 Vino en la noche o al día siguiente
 A asaltar a mi Dama Enan:
 Ella puso tras el muslo la mano
 Y mostrándole el hoyo de abajo
 Le dijo: “Si bien me corna aquí,
 Yo os haré mi amante leal.

III

S'aissí no'm voletz servir,
 Estiers no me'n puec partir :
 Cornatz lo còrn, qu'aissí lo'us vir,
 Qu'ieu l'ai fach lavar e forbir,
 E ja no'l sentiretz pudir.
 E ja non tematz escarnir :
 Aissí es dreitz al mieu albir;
 Pus tant faitz qu'ieu lo vuelh sufrir,
 Faitz o tòst si'n voletz jauzir. »

III

Si así no me quiere servir,
 De otra forma no podría alejar de mí lo
 que quiero:
 Cornad el culo, ⁷⁰ que hacia vos lo vuelvo,
 Que yo lo he hecho lavar y limpiar,
 Y ya no olerá su pestilencia.
 Y ya no tema el escarnio:
 Es así justo lo que yo opino;
 Pues tanto hacéis vos que yo quiera sufrir,
 Hágalo rápido si quiere gozar⁷¹.

IV

Ben vos en seria pres,
 Sénh' En Bernat de Cornés,
 Si al cornar vos eratz mes

IV

Vos estaríais bien,
 Señor Bernart de Cornés, ⁷¹
 Si vos a cornar ⁷² os hubierais puesto

⁷⁰ Bec traduce: *Cornez donc dans mon cor*, es decir : “Cuérneme entonces en mi cuerno (o trompa)”.

⁷¹ En el texto occitano Bernart no es llamado de *Cornilh*, sino *Cornés*; ¡más claro el juego con las letras no podría ser!

⁷² En este verso Bec traduce *cornar* como *corner*, es decir “tocar el cuerno”.

⁷³ El *còrn*s occitano, que quiere decir culo, es traducido al francés por *cor*, “cuerno, trompa”.

⁷⁴ A la espera, aguardando, esperando, listo para ser tomado.

Mentre que'l còrns èr' en defès,
Que paor ai qu'autre i adés
E pus que lo còrns serà pres,
Adoncs no'i cornaretz vos ges.
« Dòmna, que'l cornars fora'm bes
Mas al reduire'm falh l'alés. »

Mientras que el culo⁷⁵ estuvo a la espera,⁷⁴
Porque temo que otro quiera hacerlo
Y cuando el culo⁷⁵ sea tomado⁷⁶
Entonces vos nunca más cornareis.⁷⁷
“Dama, que cornarla⁷⁸ seríame dulce,
Pero el aliento me falta al decidirme”.⁷⁹

V

« Sénher, pus de Cornilh ètz
E sai que cornar solètz,
Cornatz lo còrn, qu'aicí vezètz :
Que d'aquest auretz mais de prètz
Que si'n cornavatz d'autres dètz ;
Segon que servizi'n prendètz,
Ja dan no'us i tenha devètz,

O si que non ja non auret
De mi aiçò que me querètz. »

V

“Señor, puesto que de Cornilh sois
Y sé que cornar⁸⁰ acostumbra,
Cornad el culo⁸¹ que aquí veis:
Porque de éste tendreis más aprecio⁸²
Que si hubierais cornado⁸³ en otros diez;
Y según la manera en que vos os sirvais,
Debereis hacerlo de modo tal de no hacer
daño alguno,

O si no, no tendreis jamás
De mi aquello que buscais”.

VI

Fals domnejador, aprendètz
De mi aiçò que non sabètz :

VI

Falso cortejador, aprended
De mí aquello que no sabéis:

⁷⁵ Desconozco por qué Bec tradujo al francés este *còrns* por *con*, es decir, coño, cuando en la lengua original aparece claramente *còrns* (culo). Véase en cambio, el segundo verso de la segunda estrofa del *serventès* final de Raimon de Durfort, allí aparecen claramente y además en estrecha vecindad *còrn* y *con* (culo y coño).

⁷⁶ Sea tomado, sea apresado; *pres*, prisionero; *serà pres*, “esclavo, siervo, sirviente de amor”.

⁷⁷ Bec traduce *vous n'y cornerez plus*, “ya no tocará el cuerno”.

⁷⁸ En francés fue traducido como *corner*, tocar el cuerno”.

⁷⁹ Existe una variante del último verso de esta estrofa: *Mal al reduir' en put l'alés* (“Pero al final vuestro aliento terminará por apestar”). Véase en P. Bec, op. cit., p. 145.

⁸⁰ Bernart, como es de *Cornilh*, tiene pues la costumbre de “cornar” dice Raimon de Durfort, su traductor al francés dice: *vous avez coutume de corner*, es decir, de “tocar el cuerno”.

⁸¹ El *còrnatz lo corn* occitano es traducido como *conez dans ce cor*, o sea, “toque en ese cuerno”.

⁸² El occitano *prètz* quiere decir en francés *prix*, *valeur*, *réputation*, es decir, “precio (de costo)”, “valor”, “reputación”, pero *prètz* también remite al verbo *prèzar* o *prèsar*, que en francés moderno significa *apprécier*, es decir, “apreciar”, “estimar”, “considerar”, “bienquerer”, etc. También *prètz* quiere decir en francés *priser*, o sea, “apreciar”, “valorar”, “tasar”, “alabar”, etc. Pero el *priser* francés también quiere decir, nada menos que ¡“aspirar por la nariz”!

⁸³ El *cornavatz* lo tradujo Bec como *souffliez*, “soplara”.

Per fals vos tenc car enquerètz
Dòmna, pueis vos i sordegetz.

Por falso os tengo por requerir de amores
A damas, para después envilecerse.

III *Sirventés* de Arnaut Daniel:

I

Pòis Raimons e 'N Truc Malècs⁸⁴
Chapten N'aiman e sos dècs,
Enans serai vielhs e canècs
Ans que m'acort en aitals prècs
Don puòsca venir tan grans pècs ;
Qu'al cornar l'agra mestiers bècs

Ab que'lh traissés del còrn los grècs ;
E pòis pògra ben issir sècs
Que'l fums es fòrtz qu'ieis d'ins dels plec.

I

Pues Raimon y Señor Truc Malec
Defienden a la Dama Enan y sus dominios,
A la sazón seré viejo y canoso
Antes de consentir a tales súplicas
De donde podrían venir tan grandes faltas;
Que para cornar⁸⁵ tendría necesidad de un
pico⁸⁶

Con el que sacase del culo⁸⁷ las perlas;
Y pues bien podrá salir seco⁸⁸
Porque es fuerte el humo que sale de los
pliegues.

II

Ben l'agr a òps que fos becutz
E'l bècs fos loncs et agutz
Que'l còrns es fèrs, laitz e pelutz
E nul jorn non estai essutz
Et es prion dins la palutz

II

Bien le sería preciso que fuera picudo
Y que el pico fuera largo y agudo,
Porque el culo⁸⁹ es feroz, feo y peludo
Y ningún día está seco⁹⁰
Y es profundo por dentro el pantano

⁸⁴ Las letras finales de cada verso en toda esta estrofa, en el manuscrito utilizado por Bec son *cs*, mientras que en el utilizado por Riquer son *cx*.

⁸⁵ Riquer utiliza aquí “cornear”, mientras que Bec pone en su versión francesa, entre comillas, *corner*.

⁸⁶ Pierre Bec considera que desde este verso hasta el último de la segunda estrofa son “sin duda [los versos] más escatológicos de toda la poesía trovadoresca”. Véase: P. Bec, op. cit., p. 149.

⁸⁷ Riquer traduce *còrn* por “cuerno”, mientras que Bec, nuevamente entre comillas, utiliza *cor* (sin acento y entre comillas), a pesar de que en el manuscrito occitano que él transcribe aparece *còrn*.

⁸⁸ *Sèc* quiere decir seco, enjuto. Sin embargo, Bec, tal vez guiándose más por la homofonía, lo traduce como *aveugle*, es decir, “ciego”, ya que en occitano antiguo se escribía *cèc*. A mi modo de ver es más correcta la traducción que establecí, pues antes se habla del “pico” que al salir del culo podría salir “seco” o “enjuto”, ¿acaso un pico podría salir “ciego”?

⁸⁹ Martín de Riquer opta por “cuerno” donde en occitano dice *còrns*; Bec vuelve a utilizar entre comillas y sin acento *cor* en su versión al francés.

⁹⁰ Me fue imposible encontrar lo que *essut* quiere decir. Bec lo tradujo por *sec*, “seco” (véase la nota 88).

Per que relent' ensús lo glutz
Qu'adès per si cor ne redutz ;
E non vòlh que mais sia drutz
Cel que sa boch' al còrn condutz.

Porque la pez⁹¹ adentro lo fermenta
Que de inmediato crece y se reduce;⁹²
Y no quisiera que jamás fuese amante
Aquél que al culo⁹³ su boca conduce.

III

Pro i agra d'autres assais,
De plus bèls que valgron mais,
E si En Bernatz s'en estrai,⁹⁴
Per Crist, anc-no' i fetz que savais,
Car l'en pres paors et esglais.
Car si'l vengués d'amont lo rais
Tot l'escaldèra'l còl e'l cais ;
E no'is coven que dòrna bais
Aquel qui cornès còr putnais.

III

Habría bastantes pruebas diferentes,
Más bellas⁹⁵ que valdrían más,
Y si el Señor Bernart de ésta se libró,
Por Cristo, no actuó como villano,⁹⁶
Pues el miedo y el terror lo dominaron.
Que si de lo alto le viniera⁹⁷ el chorro
Todo el cuello y la quijada le escaldaría;
Y no conviene que a dama bese
Aquél que cornó cuerno⁹⁸ hediondo.

IV

Bernatz, ges eu non m'acòrt
Al dich Raimon de Durfòrt
Que vos anc mais n'aguessetz tòrt ;

IV

Bernart, para nada estoy de acuerdo
Con lo dicho por Raimon de Durfort.
Porque vos jamás tuvisteis culpa alguna;

⁹¹ "Pez" (de *pece*), tierra o mortero amasados para hacer tapias o paredes. En química es una sustancia resinosa, sólida, de color pardo amarillento, lustrosa y quebradiza, que se obtiene echando en agua fría el residuo que deja la trementina después de secarse el aguarrás. Alhorre (excremento de los niños recién nacidos).

⁹² Se reduce: que sale. Que la pez fermentada de inmediato crece y se reduce: que el excremento se forma y se evacúa de inmediato.

⁹³ Riquer opta por "cuerno" donde en occitano dice *còrns*; Bec vuelve a utilizar entre comillas y sin acento *cor* en su versión al francés.

⁹⁴ En este verso existe la posibilidad de una errata ya que es el único cuya sílaba final no termina en *is*, lo cual cabría esperar. En el manuscrito utilizado por Riquer sí aparece *estrais*, pretérito de la tercera persona del singular del occitano *estraise*, "renunciar".

⁹⁵ También: "qué más me placen", pues *bèl* significan tanto bello (*bèla*, bella), como *il me plaît*, "me placen", "me gustan".

⁹⁶ Vil, miserable, malvado.

⁹⁷ Le viniera: le cayera.

⁹⁸ Aquí existe más de una diferencia, pues en la transcripción occitana utilizada por Riquer dice: *cornes corn*, mientras que en la utilizada por Bec dice: *cornès còr*. Riquer lo traduce como "corneó cuerno", mientras que Bec lo hace como *corné dans la trompe*, es decir, "cornó en la trompa" (o en la "nariz", o hasta en el "rostro").

Que si cornavatz per depòrt,
Ben trobavatz fòrt contrafòrt,

E la pudors agra'us tòst mort,
Que peitz òlh non fa fems en òrt ;
E vos, qui que'us en desconòrt,
Lauzatz en Deu que'us n'a estòrt.

Porque si hubieseis cornado⁹⁹ por diversión,
Bien habríais encontrado un gran contra-
tiempo,

Y el hedor os hubiera matado pronto,
Que huele peor que estiércol en huerto;
Y vos, quienquiera que os desaliente,
Load a Dios, que os ha librado.

V

Ben es estórt de perilh
Que retrach for' a son filh
E a totz aicels de Cornilh ;
Mielhs li fora fos en issilh
Que la cornès en l'enfonilh
Entre l'eschin' e'l penchenilh
Lai on se sagna de rovilh ;
Ja no saubrà tant de gandilh
No'lh compassès lo gronh e'l cilh.

V

Bien se ha librado del peligro
Que transmitiera a su hijo
Y a todos aquellos de Cornilh;
Mejor hubiera sido estar en exilio
Que cornarla¹⁰⁰ en el embudo
Entre la espalda y el pubis
Ahí donde se sangra de sangre;¹⁰¹
Ya no sabría ahora escapar¹⁰²
Que no le meara el hocico y el ceño.

⁹⁹ Riquer utiliza “corneado”; Bec, en cambio usa *corné*.

¹⁰⁰ El medievalista catalán utiliza “cornearla”, mientras que Bec *corné*.

¹⁰¹ El occitano *sagna* corresponde al verbo *sagnar*, es decir, al verbo transitivo francés *saigner*, “sangrar”. Sangre, en occitano es *sang* (o *sanc*). Por la localización anatómica de la que se habla en esta estrofa, *Entre l'eschin' e'l penchenilh* –“Entre la espalda y el pubis”- es indudable que si de sangrar se trata, corresponde a la sangre menstrual, tal como se encarga de especificarlo Bec en el glosario occitano-francés que incluye en su libro, en la entrada correspondiente a *sagnar*. En el mismo glosario le da Bec al occitano *rovilh* la traducción *rouille*, que en español significa “herrumbre, orín”. Sin embargo, en esa entrada del glosario, Bec agrega también después de la traducción al francés *rouille* la misma significación: *sang menstruel* (“sangre menstrual”). El verso en occitano *Lai on se sagna de rovil*, Bec lo traduce como *là où elle se tache de sang et de rouille*, lo que en español querría decir: “allí donde se mancha de sangre y herrumbre (u orina)”, pero el verso en occitano traducido literalmente al español diría: “ahí –o por ahí– donde se sangra de sangre menstrual (según la significación de Bec de *rovil*) o de herrumbre u orina (según la traducción al español del francés *rouille*)”. En cambio, en el manuscrito utilizado por Riquer se lee: *per on se legon li rovilh*, lo cual es traducido por el catalán como: “por donde se juntan las herrumbres”. Como se ve, existe una diferencia importante entre ambos manuscritos: la presencia y ausencia de la sangre menstrual. Además, Riquer traduce *e'l penchenilh* (*le pénil* en francés, “el pubis” en nuestra lengua) del verso anterior como “el pendejo”, es decir, “el vello púbico”. Ante todas estas dificultades, opté por dejar la traducción literal del occitano.

¹⁰² Literalmente: escapar, pero el sentido podría ser: evitar.

VI

Dòmna, ges Bernatz non s'estrilh
Del còrn cornar ses gran dozilh
Ab que seire'l trauc del penilh,
Puois poirà cornar ses perilh.

VI

Dama, que Bernart no se inquiete jamás ¹⁰³
De cornar el culo ¹⁰⁴ sin gran corcho de barrica
Con el que cierre ¹⁰⁵ el agujero del coño,
Entonces podrá cornar ¹⁰⁶ sin peligro.

IV Segundo *sirventés* de Raimon de Durfort (cierre del debate):

I

Ben es malastrucs dolens
Lo Caersins a sos grens,
Quan soanèt aitals presens ;
Ben par que'l conselhèt sirvens :
Ja elh non sia mos parens,
Que s'elha me'n mostrès dos cens,
Ieu los cornèra totz jauzens,

I

Está muy desdichado y afligido
El Quercinense en su pellejo,¹⁰⁷
Por haber desdeñado tales regalos;
Bien parece que consejo recibió del vasallo:
¡Jamás de él sean mis padres!¹⁰⁸
Que si ella me hubiese mostrado doscientos,¹⁰⁹
Yo los cornaría ¹¹⁰ con gran felicidad,

¹⁰³ En este primer verso de la *cobla* final en la versión de Riquer no se menciona a la dama y respecto al caballero, aparece su nombre completo: *Bernatz de Cornes*, mientras que en la transcrita aquí, sí se menciona a la dama y no en cambio el *Cornes* o *Cornilh*.

¹⁰⁴ Martín de Riquer traduce: “cornear el cuerno”, y transcribe el occitano *corn* sin acento; Pierre Bec traduce: *corner dans sa trompe*, es decir, “cornar en su trompa” (“nariz” o “rostro”), además transcribe el occitano *còrn* con acento.

¹⁰⁵ Cerrar, tapar.

¹⁰⁶ Mientras Riquer traduce “cornear”, Bec lo hace como *corner*.

¹⁰⁷ Mi búsqueda del término occitano *grens* fue absolutamente infructuosa. El mismo Bec mantiene sus dudas respecto a lo que esta palabra quiere decir y mantiene en reserva su propia traducción. Traduce al francés de la siguiente forma los dos primeros versos de esta estrofa como *Il est bien malheureux et bien affligé / dans sa barbe (?)*, le *Quercinois*, es decir: “Está muy desdichado [infeliz, desgraciado, desafortunado] y muy afligido [desconsolado, atribulado, angustiado, adolorido] / en su barba (¿?) el Quercinense”. Bec traduce en singular lo que en occitano está escrito claramente en plural: *ses grens*, es decir, en todo caso sería “sus barbas”. El signo de interrogación que escribe Bec muestra suficientemente la reserva que mantiene ante su propia traducción. Al haber optado por escribir en mi versión, “El Quercinense en su pellejo” pretendí dar la significación de que Bernart, al decir de Raimon de Durfort, estaría triste, acongojado, desconsolado, es infeliz en su “piel”, “en sí mismo”, en su “interior”, por haber desdeñado cornar a la dama que le había ofrecido su culo como un magnífico regalo.

¹⁰⁸ Para preservar la literalidad traduje el verso tal como se leyó. A mi entender, Raimon de Durfort estaría diciendo algo más o menos así: “que mis padres no sean nunca los de Bernart de Cornilh, ya que eso me hermanaría con él, puesto que desdeñó el magnífico regalo que quería otorgarle la Dama Enan”.

¹⁰⁹ Que si le hubiera mostrado doscientos regalos, o sea, que le hubiera regalado doscientas veces el culo, por supuesto.

¹¹⁰ En este verso el occitano *Ieu los cornèra totz jauzens* fue vertido al francés como *je les eusse tous embouchés*, es decir “yo me los hubiera embocado todos”. El verbo *emboucher* quiere decir embocar, esto

E pueis fora rics e manens,
Neis li refermèra las dens.

Y después sería rico y próspero,
¡Hasta se me habrían fortalecido los dientes!

II

Non es bona dòmn' el mon,
Si'm mostrava'l còrn e l'con
Tot atretal com ilh se son
E pueis m'apelava : 'N Raimon,
Cornatz m'aicí sobre'l reon,
Qu'ieu no'i baissès la car' el front
Com si volgués beure en fon :
Drutz qu'a sa dòmna aissí respon,
Ben tanh que de son còr l'aon.

II

No habría dama más buena en el mundo,
Si ella me mostrara el culo y el coño ¹¹¹
Así, tal como ellos son ¹¹²
Y que después me solicitase: Señor Raimon,
Cornadme ¹¹³ aquí en el trasero, ¹¹⁴
Que yo no inclino ¹¹⁵ el rostro hacia el frente
Como si quisiera beber en una fuente:
¡Un amante que a su dama así responde,
Bien debe ella acordar su corazón otorgarle!¹¹⁶

III

Caersinatz tràcher sèrs,
Tu que d'aquel plach mal mèrs
Gartz, perquè, no'i tornas enquèrs
Cornar a drech o a envèrs ?
Que'l còrns es ben lavatz e tèrs :
Ieu en cornèra cent milhèrs,
E si n'i assatz de fèrs :

III

Quercinense, traidor servil,
Tu que mal te has mostrado en este asunto,
Joven, ¿por qué no regresas y buscas
Cornar ¹¹⁷ al derecho y al revés?
El culo ¹¹⁸ ha sido bien lavado y enjuagado.
Yo cornaría ¹¹⁹ cientos de miles,
Hubo muchos que no fueron feroces: ¹²⁰

es, en música, “aplicar los labios a la boquilla de un instrumento de viento”, pero también quiere decir “meter por la boca una cosa; entrar por una parte estrecha”.

¹¹¹ En esta ocasión Bec vierte al francés los dos términos como “cuerno o trompa” y “coño”, respectivamente.

¹¹² “Así como ellos son”, el culo y el coño.

¹¹³ El traductor al francés usa aquí *cornez-moi ici dans le derrière*, o sea “toque [*corner* es tocar el cuerno] aquí en el trasero”.

¹¹⁴ En este verso, el occitano *sobre'l reon* quiere decir “en el trasero, nalgas, culo”; el autor, por necesidad de la rima, usa *reon*, cuando en realidad trasero, nalgas, culo se decía *redon*.

¹¹⁵ Inclinar en el sentido de bajar la cara en señal de sometimiento, de rebajarse.

¹¹⁶ Se puede ver aquí un juego homofónico entre *còr*, corazón y *còrn*, culo, ano.

¹¹⁷ Bec traduce *corner*.

¹¹⁸ El occitano *còrns* fue traducido al francés por *cor*, entre comillas.

¹¹⁹ El medievalista francés lo traduce *cornerais*.

¹²⁰ *Fèrs* se traduce al francés como *sauvage, rude, féroce*, es decir, “salvaje”, “rudo”, “feroz”, “fiero”, “bravío”, “bravo”, “brutal”, “inhumano”, etc. Hubo muchos que no fueron feroces, en el sentido de ser bravíos, tener el valor para cornar.

Si fossetz pendutz a Bezèrs,
Non feir' òm tant chançons ni vèrs.

Si te hubieran colgado en Béziers ¹²¹
Sobre ti no habrían tantas canciones ni versos.

IV

Pus ètz malastrucs sobriers
Non es Arnautz l'escoliers,
Cui confondon dat e tauliers
E vai coma penedensiers
Paupres de draps e de deniers,
Qu'ieu li donèra grans loguiers
Per çò qu'ieu lai cornès primiers
E cornèra mielhs que porquiers
Ni Pòrta-jòia l'escassiers.

IV

Pues es tan grande vuestra desdicha
Que no es a Arnaut el escolar, ¹²²
–Al que arruinan los dados y tableros ¹²³
Y va como penitente
Pobre de vestidos y de denarios–, ¹²⁴
Que yo le daré una gran recompensa
Con tal de que yo ahí la corne ¹²⁵ primero
Y yo cornaré ¹²⁶ mejor que un porquero
O que Porte-joie, el tullido.

V

Arnaut escolier, vai mi
Ancanòch o al matí
A Na Enan, e digas li
Que Raimon de Durfort li di
Que ben es pres del Caersí ¹²⁷
Quand il mostrèt son raboï,

V

Arnaut el escolar, acudid
Esta noche o por la mañana
A mi Dama Enan y decidle
Que Raimon de Durfort le dice
Que ella bien se acercó al de Quercí ¹²⁸
Cuando le mostró su culo, ¹²⁹

¹²¹ En julio de 1209, durante la cruzada contra los albigenses, la ciudad de Béziers fue tomada por los ribaldos, soldados al servicio de los cruzados, quienes saquearon la ciudad y mataron a muchos inocentes, es decir, no cátaros.

¹²² Recordemos que Arnaut Daniel fue, antes de convertirse en juglar y después en trovador, estudiante. Este verso y el primero de la siguiente estrofa aluden a la vida estudiantil del poeta.

¹²³ El término occitano en plural *tauliers* (*tauler* en singular) quiere decir “tablas de juego” o “tableros”. Pierre Bec lo traduce al francés como *trictrac*, que en español quiere decir “Tablas reales”, las cuales eran un juego muy popular en la Edad Media, juego de origen oriental, semejante al chaquete, más conocido por nosotros por su nombre en inglés –*backgammon*–, juego que por sus fichas es parecido al de “damas”. En un primer momento, por esto último, había decidido conservar el significante “damas”, lo cual permitía también aludir a la vida “disoluta” que, según Bec, llevó Arnaut Daniel en su época estudiantil, sin embargo, opté por la traducción literal.

¹²⁴ Referencia a la moneda romana de oro y/o de plata.

¹²⁵ Bec utiliza *corner*.

¹²⁶ El medievalista francés traduce *cornerais*.

¹²⁷ Por necesidad de la rima, el autor emplea *Caersí* en vez de *Caersinat*, *Caersinat* o *Caersins*, como se ha usado en otras ocasiones.

¹²⁸ “Que bien se acercó al de Quercí”: que se comportó bien, que hizo bien en su intento de acercarse, aproximarse mostrándole el culo.

¹²⁹ El occitano *raboï* se traduce al francés como *cul* o *derrière*. Bec lo traduce como *cul*.

Mas grieu li respòndèra aissí
Ans i cornèra sens taï
Plus fresc que sirvens apezí.

Pero a él difícil le sería responder así,
Antes bien ahí cornaría ¹³⁰ sin tardanza
Más fresco que un experimentado sirviente.

VI

Bernat de Cornilh, ie ‘us desfí,
Que aguetz del cornar fastí ;
Per mon Truc Malèc, N’Audoï,
Te puesc desfiar e per mi.

VI

Bernart de Cornilh yo os desafío,
Que tanto fastidio tenéis para cornar; ¹³¹
Por mi Truc Malec, Señor de Audoï,
También por mí te desafío.

Y para terminar, nuevamente Lacan, pero ahora sumamente cortés

Después de leer a su auditorio el *sirventés* de Arnaut Daniel¹³², en la misma sesión del 9 de marzo de 1960, Lacan dice lo siguiente:

Se ofrece a sí mismo [el poeta Daniel Arnaut] en una suerte de sacrificio donde se vuelve en una especie de abolición de sí mismo [escribe] un poema sobre un tema que para él –que consagra con tanto esmero su talento poético– debía tocarle en algún punto. Se halla ubicada brutalmente en su crudeza [en la de la dama] el vacío de una cosa que se evidencia en su desnudez como *la cosa*, la suya, la que se encuentra en el corazón de ella misma en su vacío cruel [...] esta *cosa* es en cierta forma develada aquí con una potencia muy particularmente insistente y cruel [...] el registro de burla [del poema] es algo que se sitúa en la misma relación, en el mismo esquema de ese vacío central alrededor del cual se ordena y se articula aquello en lo cual, a través de lo cual, finalmente se sublima el deseo.

Arnaut Daniel se sacrifica pues, se abole a sí mismo al escribir el poema que debió “tocarle” en algún punto, pues ¿por qué habría de haber tomado la enfática defensa de Bernart de Cornilh, si no fue a él mis-

¹³⁰ En este verso traduce: *cornerait*.

¹³¹ Bec escribe entre comillas y sin acento *corner*.

¹³² Véase la nota 46 de este trabajo.

mo a quien la dama Enan le pidió que le “cornara” el culo? Es Arnaut Daniel quien toma la palabra y no Bernart de Cornilh. Es Arnaut Daniel quien después de escribir su *sirventés* y de haberlo dado a conocer es ferozmente criticado por Raimon de Durfort, es Arnaut Daniel quien se pone en boca de los otros al dar a conocer su posición frente al asunto de la “cornada” y en las crueles líneas de respuesta que obtiene de Raimon de Durfort en su segundo *sirventés*. Por supuesto, desconocemos por completo si el defensor –que se vuelve acusado él mismo al escribir y dar a conocer su posición– conocía al caballero de Cornilh y si éste acaso le pidió que saliera en su defensa construyendo, creando un poema sobre el asunto de la “cornada”, pero el hecho es que Arnaut Daniel, al escribirlo y darlo a conocer se mostraba, sacrificándose casi en el lugar del mismo Bernart de Cornilh.

Lacan vuelve a *das Ding*, pero esta vez encarnada en Enan, quien en la crudeza de sus palabras¹³³ va a ubicar en su vacío a esa *cosa*, dice Lacan, “la suya, la que se encuentra en el corazón de ella misma en su vacío cruel [...] con una potencia insistente y cruel”, al demandar esa prueba de amor. ¿Cuál es esa *cosa*, la de ella, la de Enan, localizada en su propio *còr* (corazón) o en su propio *còrn* (culo)? La respuesta la mantendrá Lacan en suspenso durante cuatro sesiones más de su seminario, aunque este hecho no quiere decir que mientras tanto haya dejado de hablar de *la cosa* y de la sublimación.

En este seminario Lacan hablará por última vez del amor cortés en la sesión del 4 de mayo¹³⁴. En esa ocasión responderá a la pregunta que había dejado en suspenso casi dos meses antes. Lacan insiste en situar el campo de *la cosa* como aquél:

¹³³ Recordemos que es sólo Raimon de Durfort quien hace hablar a Enan (no es ella quien escribe, ni son Truc Malec ni Arnaut Daniel quienes ponen palabras en su boca). No resulta muy claro si Lacan tuvo acceso a los otros tres poemas que conforman el “cochino debate” o sólo sabía de su existencia, pues en la sesión del 9 de marzo dice: “Por otra parte, el texto mismo [el poema de Arnaut Daniel] implica –tenemos además otros textos, pero se los perdono– que otros dos troveros [sic.], Truc Malec y Raimon de Durfort han tomado parte en sentido contrario en este dudoso debate”. Por un lado Lacan dice que le “perdona” a su auditorio la lectura de los otros textos y por el otro dice que el texto mismo de Arnaut Daniel implica la existencia de los poemas de Truc Malec y Raimon de Durfort. Creo que si Lacan hubiera tenido acceso a los otros tres poemas no podría, de ninguna manera, haber dejado de comentarlos.

¹³⁴ En realidad es en la sesión del 18 de mayo del seminario *La ética del psicoanálisis* Lacan cuando hará una última referencia al amor cortés, pero sólo de “pasada”. Posteriormente volverá a este tema en otros seminarios y textos (véase la nota 4 de este trabajo, así como la bibliografía para ubicar con precisión los momentos y los artículos en que lo hizo).

[...] donde se proyecta algo más allá del origen de la cadena significante, ese lugar donde se cuestiona todo lo que puede ser, ese lugar del ser donde se produce lo que hemos denominado el lugar de la sublimación [...].

Cuidándose de no parecer misógino, Lacan dice ese día: “ubicar en ese punto de más allá a una criatura como la mujer es una idea verdaderamente increíble”. En el amor cortés se trata, por principio y a final de cuentas, de haber ubicado a “la mujer en el lugar del ser”, no como mujer, sino “en tanto objeto de deseo”. Esto es precisamente lo que los historiadores han buscado sin encontrar, rompiéndose la cabeza en sus intentos. El amor cortés implica un “frenesí coextensivo al dominio del deseo”.

En el poema de Arnaut Daniel, la mujer, la dama Enan, nos dice Lacan, y he aquí finalmente la respuesta mantenida en suspenso desde algunas sesiones anteriores:

[...] responde por una vez desde su lugar, y en lugar de seguir el juego [el juego del amor cortés] advierte al poeta, en ese grado extremo de su invocación al significante, sobre la forma que ella puede tomar en tanto significante. No soy otra cosa –le dice– que el vacío que hay en mi cloaca, para no emplear otros términos. Sople un poco adentro para ver y se verá si aún se sostiene su sublimación.

Para usar otros términos en vez del muy púdico “sople un poco adentro de mi cloaca” que dijo Lacan, seamos más obscenos y en buen occitano medieval digamos: *Cornatz lo còrn*, es decir, ¡cornad el culo!

Bibliografía utilizada en este trabajo a propósito del amor cortés y la literatura medieval:

- *Antología del Minnesang*, selección, traducción, prólogo y notas biográficas de Bernd Dietz, edición bilingüe, Poesía Hiperión, Madrid, 1981.
- *Poesía de trovadores, trouvères y Minnesinger*, edición bilingüe, antología y traducción de Carlos Alvar, Alianza Tres, Madrid, 1981.

- Arnaut Daniel, *Poesías*, edición bilingüe occitano-español, introducción, traducción y notas de Martín de Riquer, El Acantilado, Barcelona, 2004.
- Bec, Pierre, *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Pour une approche du contre-texte médiéval*, édition bilingüe occitan-française, Éditions Stock, Série « Moyen Âge », Paris, 1984.
- Cohen, Gustave, *La vida literaria en la Edad Media (La literatura francesa del siglo IX al XV)*, traducción de Margarita Nelken, FCE, Lengua y estudios literarios, México, 1981.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 volúmenes, traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre, FCE, Lengua y estudios literarios, México, 1975.
- Dhondt, John, *La alta Edad Media*, volumen 10 de “Historia Universal Siglo XXI”, traducción de A. Esteban Drake, Siglo XXI Editores, México, 1986.
- García Gómez, Emilio, *Poemas árabigoandaluces*, Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1940.
- Guillermo de Aquitania, *Poesía completa*, edición bilingüe y traducción de Luis Alberto de Cuenca, Siruela, Selección de lecturas medievales, Madrid, 1983.
- Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media*, traducción de José Gaos, Alianza Universidad, Madrid, 1982.
- Le Goff, Jacques, *La baja Edad Media*, volumen 11 de “Historia Universal Siglo XXI”, traducción de Lourdes Ortiz, Siglo XXI Editores, México, 1985.
- Lenoir, Noël-Pierre, *Historia del amor en occidente*, traducción de Roberto Guibourg, Peuser, Buenos Aires, 1959.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, FCE, Lengua y estudios literarios, México, 1952.
- María de Francia, *Lais*, edición bilingüe, traducción y prólogo de Luis Alberto de Cuenca, Editora Nacional, Madrid, 1975.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía árabe y poesía europea*, Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1941.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares*, Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1942.
- Nelli, René, *Trovadores y troveros*, traducción de Esteve Serra y Jordi Quingles, José J. de Olañeta Editor, Medievalia, Barcelona, 2000.

- Patch, Howard R., *El otro mundo en la literatura medieval*, traducción de Jorge Hernández Campos, FCE, Lengua y estudios literarios, México, 1956.
- Paz, Octavio, *La llama doble*, Seix Barral, Biblioteca Breve, México, 1994.
- Pernoud, Régine, *Leonor de Aquitania*, traducción de Ricardo Calderón Montero, Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1969.
- Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 volúmenes, edición bilingüe, Ariel, Barcelona, 1975.
- Rougemont, Denis de, *El amor y occidente*, traducción de Antoni Vicens, Kairós, Barcelona, 1979.
- Switten, Margaret, “Nota”, traducción de Ana Mateo, cuadernillo que acompaña al CD *Chansons de trouvères*, Paul Hillier voice and Andrew Lawrence-King medieval psaltery, harp & portative organ, Harmonia Mundi, USA, 1996.

Referencias al amor cortés en los *Seminarios y Escritos* de Lacan:

Seminario: *La relation d’objet*

19 de diciembre de 1956

9 de enero de 1957

Seminario: *La éthique de la psychanalyse*

13, 20 y 27 de enero de 1960

3 y 10 de febrero de 1960

9 de marzo de 1960

4 y 18 de mayo de 1960

Seminario: *L’identification*

21 de febrero de 1962

14 de marzo de 1962

11 de abril de 1962

Seminario: *L’angoisse*

16 de enero de 1963

3 de julio de 1963

Seminario: *L'objet de la psychanalyse*
19 de enero de 1966

Seminario: *D'un Autre à l'autre*
12 de marzo de 1969

Seminario: *L'envers de la psychanalyse*
21 de enero de 1970

Seminario: *Encore*
20 de febrero de 1973
13 de marzo de 1973

Seminario: *Les non dupes errent*
18 de diciembre de 1973
8 de enero de 1974

Seminario: *L'insu que sait de l'une bévüe s'aile à mourre*
15 de marzo de 1977

“Juventud de Gide o la letra y el deseo” (1958)

“Ideas directivas para un congreso sobre la sexualidad femenina”
(1958)

“Kant con Sade” (1962)

Neologismos

Presentación de El OuLiPo¹

Marcel Bénabou

Traducción: Mariana Elizondo Albán

*Oulipianos: ratas que tienen que construir
el laberinto del que se proponen salir².*

Es en noviembre de 1960, después de un encuentro alrededor de Raymond Queneau, que se constituyó un pequeño grupo de trabajo que primero se llamó *Séminaire de littérature expérimentale* (*Seminario de literatura experimental*) antes de tomar el nombre de *Ouvroir de Littérature Potentielle* (abreviado Oulipo). Los miembros de este grupo eran inicialmente una decena: unos eran escritores deseando la simbiosis con las matemáticas, los otros matemáticos interesados por literatura. Su objetivo no era de ningún modo crear un nuevo “movimiento literario”, del tipo de aquellos que periódicamente, desde La Pléiade, pretenden venir a renovar una literatura caída en la decadencia, y que, en general, se convierten rápidamente en sectas.

Bajo el impulso conjunto de Raymond Queneau y de François Le Lionnais, quienes son los fundadores, progresivamente el Oulipo ha determinado su ámbito de actividades y sus métodos de trabajo. Inspirándose en lo que había sido el proyecto del grupo Bourbaki (que había conducido, recordémoslo, al nacimiento de las matemáticas modernas), el proyecto oulipiano descansa sobre una exploración metódica, sistemática, de las “potencialidades” de la literatura. Es para lograr con éxito esta exploración que muy pronto se adjudica dos tipos de tareas.

¹ Agradecemos a Dominique de Liège, cuya intermediación hizo posible la publicación de este artículo [N.E.].

² OULIPO, *La littérature potentielle, Créations, re-crétions, récrétions* (*La literatura potencial, Creaciones, re-creaciones, recreaciones*) Gallimard, 1ère édition, 1973; 2ème édition, 1988, p.36. [OuLiPo, abreviatura compuesta por las tres primeras sílabas de su nombre, cuya traducción es : Taller de Literatura Potencial. Consúltese el sitio electrónico: <http://worldserver2.oleane.com/fatrazie/oulipe.htm>] [N.E.].

La primera es inventar estructuras, formas o nuevas constricciones susceptibles de producir obras inéditas³. Es lo que alimenta la rúbrica “creación” de las reuniones oulipianas, rúbrica esencial sin la cual una reunión no sabría legítimamente sostenerse (encontramos aquí “las ratas” y “el laberinto” de la definición citada en el epígrafe). En esta búsqueda, el recurso al método axiomático, la importación de conceptos matemáticos o más generalmente científicos, la utilización de recursos de la combinatoria (de la que Queneau había dado, el mismo año del nacimiento de El Oulipo, un ejemplo determinante con sus *Cien mil millones de poemas*) son evidentemente los instrumentos privilegiados.

La segunda de estas tareas es la de trabajar sobre obras literarias del pasado para volver a encontrar las huellas (a veces evidentes, a veces más difíciles de descifrar) de la utilización de estructuras, formas o constricciones. Es esta investigación la que alimenta la rúbrica “erudición”, consagrada a aquellos que los oulipianos llaman “los plaguarios por anticipación”: los poetas griegos de Alejandría, los “grandes retóricos” franceses, algunos barrocos alemanes, los formalistas rusos, pero también escritores como Raymond Roussel han estado ligados a esta vertiente.

Después de algunos años de trabajo llevado en la mayor discreción, el grupo se abrió a nuevos miembros, escritores o matemáticos, jóvenes o menos jóvenes, franceses o extranjeros, que compartían sus visiones acerca de la fertilidad de la constricción⁴.

En el centro del camino oulipiano se encuentra establecida, pues, la noción de “constricción”⁵. Una noción de la que hay que reconocer que,

³ “Llamamos literatura potencial a la búsqueda de formas, de estructuras nuevas, que podrán ser utilizadas por los escritores de la manera que más les guste”, *La littérature potentielle*, p.38.

⁴ A los fundadores entonces se unieron, por cooptación consecutiva, Jacques Roubaud (1966), Georges Perec (1967), Marcel Bénabou, Luc Etienne (1969), Paul Fournel (1971), Harry Harry Mathews, Italo Calvino (1973), Michèle Métail (1975), François Caradec, Jacques Jouet (1983), Pierre Rosenstiehl, Hervé Le Tellier (1992), Oskar Pastior (1994), Michelle Grangaud, Bernard Cerquiglini (1995), Ian Monk (1998), Anne Garréta, Olivier Salon (2000), Valérie Beaudouin (2003), Frédéric Forte (2005).

⁵ En francés *contraintes*: constricciones. Condición o prohibición -por ejemplo, la condición de usar sólo una vocal o el uso de ciertas letras con la prohibición de emplear otras- que se impone quien produce un escrito constriñéndose a esos principios. *Contraintes* podría por extensión traducirse como “sujeción”. Cfr. en esta misma revista el artículo de Jacques Roubaud “Quien mate ama matema”. También consúltese de Dominique de Liège “Boltansky, Roubaud, Lacan”, en “L’ amour Lacan I”, *Litoral* 35, Epee, México, febrero 2005, en especial la página 106 referida a la “Lista del prisionero” [N.E.].

hasta en los desbordamientos de la ideología romántica, relativamente recientes a la mirada de la historia, estaba presente en el conjunto de las literaturas tanto de Oriente como de Occidente. Incluso los autores menos sospechosos de complacencia respecto de lo que se llama “el formalismo” están obligados a admitir que hay exigencias formales a las que una obra de arte difícilmente puede sustraerse. Voltaire no dudaba en afirmar que “el arte del versificador es en verdad de una dificultad prodigiosa”, que “es bailar sobre la cuerda con trabas”⁶, y Baudelaire en decretar que “todo poeta que no sabe con precisión con cuántas rimas cuenta cada palabra es incapaz de expresar una idea cualquiera”. Por lo que, desde 1938, Raymond Queneau pudo así responder a todos los que creían poder establecer una equivalencia entre inspiración, exploración del subconsciente y liberación, entre azar, automatismo y libertad: “esta inspiración que consiste en obedecer ciegamente a todo impulso es en realidad una esclavitud. El clásico que escribe su tragedia observando un cierto número de reglas que conoce es más libre que el poeta que escribe lo que le pasa por la cabeza y que es el esclavo de otras reglas que ignora”⁷.

Si aceptamos que toda escritura —entendida bajo su doble sentido de acto de escribir y de producto de ese acto— tiene su autonomía, su coherencia, hay que reconocer que la escritura bajo constricción tiene sobre las otras esta superioridad de darse libremente su propio código. Todos los obstáculos que se creó jugando por ejemplo sobre la naturaleza, el orden, la longitud y el número de letras, de sílabas, de palabras, de frases o de versos, todas estas prohibiciones a las que se somete en distintos niveles (temático, sintáctico, estilístico, semántico) aparecen en su verdadero sentido: no tienen como finalidad una exhibición cualquiera de virtuosidad vana⁸, sino una exploración de virtualidades⁹.

⁶ Voltaire, artículo “Art poétique” (“Arte poético”), *Dictionnaire philosophique*.

⁷ “Qu’est-ce que l’art?” (“¿Qué es el arte?”), *Volontés* 3, 20 février 1938. Retomado en *Le Voyage en Grèce (El viaje en Grecia)*, Gallimard 1973, p.94.

⁸ Como mucho tiempo se creyó retomando la palabra de Marcial contra esas “dificiles bagatelas” (“difficiles nugae”, *Epigrammes*, II, 86). [Marco Valerio Marcial, *Epigramas Completos*, seguidos por *El libro de los espectáculos*, traducción del latín, prólogo y notas por José Torrens Béjar, Libro II: “Para gente de gusto”, Apartado 86, Colección Obras Maestras, Editorial Iberia, Barcelona, 1959, p. 64][N.E.].

⁹ Se encontrará el resultado de estas exploraciones en las publicaciones del OULIPO, *La littérature potentielle (La literatura potencial)*, Gallimard, 1973; 2ème édition, Folio, 1988; OULIPO, *Atlas de littérature potentielle (Atlas de literatura potencial)*, Gallimard, 1981; 2ème ed., Folio, 1988; 3ème ed., 1995; OULIPO, *La Bibliothèque Oulipienne (La Biblioteca Oulipiana)*, trois volumes, éditions Seghers, 1990; OULIPO, *La Bibliothèque Oulipienne*, volume 4, éditions Le Castor Astral, 1997.

Al término de más de treinta y ocho años de existencia, el OuLiPo ha demostrado ampliamente la fecundidad de sus métodos. Sus trabajos cubren desde entonces un vasto campo. Se encuentra allí una cantidad de manipulaciones de apariencia puramente lúdica que prolongan o renuevan la tradición de ejercicios antiguos (para citar sólo los más conocidos: lipogramas, anagramas, palíndromas, homomorfismos diversos, así como el S+7). Pero se encuentran allí también la exploración de nuevas formas fijas, como la “moral elemental” inventada por Queneau o la n-ina que se basa en una extensión del principio de la sextina. Finalmente se encuentran una multitud de obras de largo alcance, como algunas de las novelas más importantes de Georges Perec (*La Vie mode d'emploi*¹⁰), Italo Calvino (*Si par une nuit d'hiver un voyageur*¹¹), Jacques Roubaud (la serie de *Hortense*¹²) o Harry Mathews (*Cigarettes*¹³), que se basan total o parcialmente en la utilización de procedimientos perfeccionados en el marco del Oulipo. Basta con recordar la compleja red de constricciones y de estructuras que permitieron a Perec la construcción de *La Vie mode d'emploi*, una maquinaria particularmente sofisticada, de la que no es seguro que algún día percibamos ni todos los engranajes, ni todas las astucias.

Pero la innovación oulipiana no se detiene ahí. Preocupados por dar a sus producciones la dimensión oral que a menudo los caracteriza, los Oulipianos han multiplicado también lecturas públicas y representaciones teatrales y mantienen así un contacto directo y viviente con una parte de su público. No es tal vez, en el panorama literario francés contemporáneo, la menos importante de las originalidades del grupo.

¹⁰ Georges Perec, *La vida instrucciones de uso*, traducción Josep Escué, Anagrama, Barcelona, cuarta edición, 2001 [N.E.].

¹¹ *Si por una noche de invierno un viajero* [N.E.].

¹² La serie de *Hortencia* [N.E.].

¹³ *Cigarrillos* [N.E.].

La galera o Por qué participé en la confección del volumen titulado *789 néologismes de Jacques Lacan*¹

Marcel Bénabou

SECRETARIO DEFINITIVAMENTE PROVISORIO DEL OULIPO²

Traducción: Mariana Elizondo Albán

¿Un Oulipiano con los lacanianos? Sin duda algunos se plantean la pregunta que no puede dejar de surgir, con todas las apariencias del buen juicio, en el espíritu de todo hombre sensato. Por poco que él conserve el recuerdo de sus estudios en letras clásicas, exclamará, como el Géronte de Molière: “¿Qué diablos iría a hacer en esta galera?”³.

Voy estudiar este asunto muy de cerca y responder con la mayor precisión posible. Diré primero que a pesar del hecho de no haber sido nunca analizado, ni por Lacan ni por ningún otro, mis relaciones o mis encuentros con Lacan y el lacanismo son antiguos y con el paso del tiempo han adquirido formas muy diversas, tanto personales, como, si me atrevo a decirlo, teóricas.

¹ Extraído de *Cahiers de L'Unebévue*, “L’amour de Loin du Dr. Lacan”, *L'Unebévue*, París, Invierno 2003-2004. Marcel Bénabou, miembro y secretario de L’OuLiPe, realizó junto con Laurent Cornaz, Dominique de Liège y Yan Péliissier, miembros de *l’école lacanienne de psychanalyse*, la confección del libro *789 Néologismes de Jacques Lacan*, Glossaire & Listes, Epel, París, 2002. El prefacio a este libro surgió de su pluma. Cfr. de Dominique de Liège: “Boltanski, Roubaud, Lacan” en “L’amour Lacan I”, *Litoral* N°35, Epeele, México, febrero 2005 [N.E.].

² *OuLiPo*: primeras sílabas de *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Taller de Literatura Potencial). Grupo formado por escritores y matemáticos fundado en la década de los 60 por Raymond Queneau y François Le Lionnais, al cual pertenecen o pertenecieron, entre otros, Italo Calvino, Georges Perec, Marcel Duchamp, Jacques Roubaud y el autor de este artículo. Véase en esta revista el texto de M. Bénabou escrito especialmente para este número de *Litoral*: “Presentación de OuLiPo”, pp. *** [N.E.].

³ Señalemos de paso que a esta réplica de las *Fourberies de Scapin* (*Las travesuras de Scapin*), que se volvió una suerte de modelo casi insuperable de lo cómico de repetición, Molière muy simplemente la tomó prestada de una obra de Cyrano de Bergerac, *Le pédant joué* (*El pedante burlado*) (II, 4), donde figura así: “¿Qué diablos ir a hacer también en la galera de un turco?”. Señalemos también, por esta ocasión, que la palabra galera ha adquirido en el lenguaje de los jóvenes de hoy un sentido y una extensión notables.

Momentos lacanianos

Aunque no esté aquí para entregarme a las dudosas delicias de la autobiografía, quisiera empezar por evocar brevemente mis encuentros personales con el buen doctor. Algunos episodios que llamo mis “momentos lacanianos” y que toman de manera natural la forma de una serie de *Recuerdo que...* a la manera de Perec. Entonces, he aquí:

1. Recuerdo que descubrí la existencia de un personaje llamado Lacan cuando yo era normalista, porque las banquetas de la rue d’Ulm, generalmente desiertas y casi provincianas, estaban atascadas de coches (generalmente lujosos, algunos convertibles de un rojo intenso) el miércoles antes del medio día: alguien me explicó que era el día y la hora del seminario de Lacan.

2. Recuerdo haber entrado dos o tres veces con algunos amigos en la sala donde se impartía el seminario (no sin dificultad por cierto, porque estaba archilleno), pero nunca logré quedarme hasta el final.

3. Recuerdo que conocí a Lacan por intermedio de mi familia política, a la que él estaba ligado desde hacía tiempo.

4. Recuerdo que, en el proyecto PALF que yo había elaborado con Perec, no sólo Lacan era citado (prosopopeya de la Verdad, después vuelta famosa), pero yo preveía pedirle un prefacio, lo que en realidad nunca me atreví a hacer.

5. Recuerdo que a finales de 1968, principios de 1969, en todo caso en pleno invierno, Lacan me hizo ir un sábado por la mañana a la rue de Lille y me interrogó sobre mi trabajo. Yo le dije que trabajaba sobre “la resistencia africana a la romanización”. Me animó con una fórmula del tipo: “¡Ah sí, la resistencia! Mire usted, también para nosotros todo está ahí!”

6. Recuerdo que meses más tarde, en septiembre de 1969, en la fiesta de mi boda, presenté a Perec con Lacan, Lacan tomó inmediatamente a Perec por el brazo y lo llevó a la majestuosa escalera de la casa de la rue de Varenne donde era la fiesta, sin que yo jamás haya sabido lo que ellos pudieron decirse; recuerdo que regresó más tarde e hizo exactamente lo mismo con Jean-Pierre Faye (que todavía se acuerda).

7. Recuerdo que durante una cena en mi casa a la que Lacan estaba invitado, mi hijo David, quien entonces tenía dos o tres años, se despertó de pronto llorando. Lacan insistió en ir él mismo a calmarlo y subió

con un paso lento y digno la escalera que llevaba a la recámara del niño. Aunque temiendo lo peor, mi mujer y yo lo dejamos hacer y esperamos, ansiosos, el resultado de este improbable encuentro, porque nuestro hijo no era del tipo fácil. No esperamos mucho tiempo. Instantes más tarde pudimos ver a Lacan sonriente bajar por la misma escalera con un paso mucho más alegre. Con una rapidez que provocó nuestra admiración, había logrado dormir al niño. Nunca supimos lo que pudo haber hecho para lograrlo.

Malentendido sobre la “poubellication”⁴

A estos encuentros personales, de los que se podrá con razón lamentar el carácter un tanto anecdótico (aunque todos me parezcan significativos de algo que no estoy aún en condiciones de delimitar), agregaría esto, que hará la unión con lo que llamé, un poco pomposamente, los vínculos teóricos.

Después de la publicación de mi libro titulado *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres?*⁵, la revista *l'Ane* me hizo el honor de publicar una reseña particularmente favorable⁶. En efecto, se me acreditaba un *rechazo sutil y finalmente fecundo que acuerda bastante bien con la lección de Joyce retomada por Lacan: faire litière de la lettre*⁷, ya que de letra (letter) *vira a basura* (litter), *desecho*. En pocas palabras, el recha-

⁴ *Poubellication*, en 789 *Néologismes de Jacques Lacan* el lector encontrará los variados contextos en los que Lacan hace uso de este neologismo, cfr. op.cit., p.77. Neologismo de J. Lacan en forma de sustantivo que condensa el sustantivo *poubelle* (basurero, bote de basura) y el sustantivo *publication* (publicación). Ha sido traducido por Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre como “publicación”. Tomás Segovia lo tradujo como “publicación” y Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre como “basuración”. Cfr. Marcelo Pasternac y Nora Pasternac, *Comentarios a neologismos de Jacques Lacan*, México, EPEELE, 2003, p.244 [N. E.].

⁵ Marcel Bénabou, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres? (¿Por qué no he escrito ninguno de mis libros?)*, Hachette, Paris, 1986; reeditado por PUF, Paris, 2002.

⁶ Christian Verecken, *l'Ane*, Paris, enero, 1987.

⁷ El uso de las cursivas es nuestro. Resalta la expresión neológica creada por Jacques Lacan: *Faire litière de la lettre*: Lacan en su artículo “Lituraterre” (1971) produce este juego de palabras entre *lettre* (letra, carta, en francés), *letter* (ídem en inglés) y *litter* (basura en inglés). Se desliza con ésta última a *litière* (en francés: cama de paja en las caballerizas; litera o cama) manteniendo un equívoco entre basura y letra. Equívoco referido por Lacan a J. Joyce en “Lituraterre”, aparece también tratado en la sesión del 12 de mayo de 1971 del seminario *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, sesión en la que Lacan lee y comenta este artículo. En él dice: “...*Ce dictionnaire [Ernout y Meillet] (qu'on y aille) m'apporte auspice*

zo de la *poubellication*. La conclusión de ese artículo era ésta: *¿me permitiré, para terminar, señalar que Lacan tampoco escribió ninguno de sus libros, y que esto no pasa sin provocar escándalo, incluso proceso? Que aquellos que no entiendan por qué, vayan a leer a Bénabou*. Une exhortación que, debo confesar, me llegó directo al corazón... aunque no esté seguro de que haya tenido mucho efecto (pero esto es otra historia).

De hecho, a pesar de ese muy satisfactorio certificado de satisfacción, debo confesar que mi relación con la *poubellication* no es exactamente aquella revelada por Lacan. Mientras que Lacan subraya muy acertadamente el proceso de degradación que hace pasar de *letter* a *litter* (desecho), yo tiendo, al contrario, a poner en primer lugar el proceso de rehabilitación que permite pasar de *litter* a *letter*, es decir, del desecho a la obra literaria. Encuentro aquí la intuición de ese cabalista que propone una interpretación original, fascinante a mis ojos, del primer versículo del Génesis. Al practicar el anagrama sobre la primera palabra de este versículo: **Béreshit**, obtiene **Beshérit**, que quiere decir: “**con los restos**”. Lo que permite traducir de esta manera el primer versículo: “**con los restos, Dios creó el cielo y la tierra**”. Los restos, los desechos, son pues aquí, materiales de construcción y no residuos de destrucción. Es el mé-

d'être fondé d'un départ que je prenais (partir, ici est répartir) de l'équivoque dont Joyce (James Joyce, dis-je) glisse d'a letter à a litter; d'une lettre (je traduis) à une ordure. On se souvient qu'une "messe-haine" à lui vouloir du bien, lui offrait une psychanalyse, comme on ferait d'une duche. Et de Jung encore... Au jeu que nous évoquons, il n'y eût rien gagné, y allant tout droit au mieux de ce qu'on peut attendre de la psychanalyse à sa fin. A faire litière de la lettre, est-ce saint Thomas encore qui lui revient, comme l'œuvre en témoigne tout de son long"? Cfr. Jacques Lacan, Petits Écrits et Conférences, 1945-1981, p.322 [N.E.].

[“...Este diccionario [Ernout y Meillet] (consúltese) me aporta el auspicio de estar fundado el punto de partida que tomé (partir, aquí es repartir) del equívoco en el que Joyce (digo, James Joyce) se desliza de *a letter* a *a litter*, de una letra (yo traduzco) a una basura. Recordemos que una “misa-odio” [“mescena”] que le quería ayudar, le ofreció un psicoanálisis, como se ofrecería una ducha. Y a Jung también... En el juego que evocamos, él no hubiera ganado nada yendo directamente hacia lo mejor que se puede esperar del psicoanálisis en su final. Al hacer basura de la letra [*faire litière de la lettre*], ¿se acuerda de santo Tomás otra vez, como lo testimonia su obra de principio a fin”?] [La traducción y los corchetes dentro de la cita son nuestros. N.E.].

En la conferencia *Joyce Le symptôme*, pronunciada en la Sorbona el 16 de junio de 1975 con motivo del Quinto Simposium James Joyce, Lacan insistirá en este equívoco al abordar *Finnegans Wake*: “... *On n'avait jamais fait de littérature comme ça. Et pour, ce mot littérature, en souligner le poids, je dirai l'équivoque sur quoi souvent Joyce joue -letter, litter. La lettre est déchet*”. Cfr. *Joyce Le symptôme*, texto establecido por Jacques Alain Miller a partir de notas de Eric Laurent, *L'Ane*, Le magazine freudien, automne 1982, p.4. [“Jamás se había hecho literatura de este modo. Y, para señalar el peso de esta palabra *literatura*, diré el equívoco sobre el que juega frecuentemente *Joyce -letter* [letra], *litter* [basura]. La letra es desecho”] [La traducción y los corchetes dentro de la cita son nuestros. N.E.]

todo que utilicé personalmente para la construcción de mis libros, de los que cada uno se presenta como la reunión de fragmentos provenientes de mis tentativas inconclusas⁸.

Vemos entonces por qué, cuando busco convergencias teóricas con Lacan, no es exactamente por el lado de la relación con la *pouvelliciation* donde las encuentro, sino en otro lado. En un campo donde Lacan encuentra a los oulipianos, el de las relaciones con el lenguaje.

Convergencias en materia de lenguaje

En efecto, me parece que Lacan, como Brisset, Desnos, Leiris (y algunos otros que son igualmente queridos por los oulipianos, que no han dudado en elevarlos al rango de “plagiarios por anticipado”) se sitúa resueltamente en una doble continuidad, la de Rabelais y la de Mallarmé. Y es lo que hace que como oulipiano, e independientemente de todo el resto, no podía no interesarme en su paso. Dado que, además, este paso puede ser acercado a aquél del cofundador de el Oulipo, Raymond Queneau, con el cual tiene bastantes puntos en común.

Cualesquiera sean las relaciones personales que mantienen los dos hombres⁹, sus convergencias, en materia de lenguaje, son impactantes. Me permitiré evocarlas brevemente, sin constreñirme a citar ejemplos precisos que no será difícil encontrar en otras partes.

Los dos están en oposición constante con un cierto conservadurismo, un cierto academicismo. Lejos de querer momificar el francés temerosamente, como lo hacían en esa misma época algunos de sus autoproclamados “defensores”¹⁰, se sitúan, al contrario, en la pura tradición rabelaisiana, aquélla de una lengua generosamente abierta, permeable a los aportes exteriores y en continua expansión.

⁸ Ver en particular: *Jacob, Menahem et Mimoun. Une épopée familiale (Jacob, Menahem y Mimoun. Una epopeya familiar)*, Seuil, Paris, 1995.

⁹ Queneau conoció a Lacan en 1935 (ver “Lista de personas conocidas de 1915 a 1938”, en: *Journaux*, A.I. Queneau, 1996, p.329), y a Merleau-Ponty en 1947 (ver cronología del vol. I de la Pléiade). Ver también *Journaux*, p. 669.

¹⁰ Pensamos por supuesto en la cruzada de Etiemble, *Parlez-vous franglais ? (¿Habla usted franglés?)* Gallimard, 1965. [Título en el que se conjuntan las palabras francés e inglés] [N. E.].

Así encontraremos en ellos en gran cantidad, al lado del lenguaje persistente que forma como se debe el tejido conjuntivo de sus escritos, los préstamos del lenguaje hablado y también del argot popular, estando éste último sin embargo más presente en Queneau que en Lacan.

Del mismo ánimo de apertura procede su propensión común a recibir sin escrúpulos multitud de palabras técnicas, tomadas en préstamo de las ciencias, de las técnicas, sin contar un gusto pronunciado por los arcaísmos.

Esta apertura va más lejos todavía y no duda frente a la importación de fragmentos de lenguas extranjeras: el griego y el latín, por supuesto, pero también el inglés o el alemán. El problema que se plantea entonces, en particular para el inglés y el alemán, es éste: ¿cómo integrar estas palabras, cómo aclimatarlas al sistema fonológico del francés? Queneau como Lacan encuentran soluciones muy cercanas y no está prohibido pensar que el segundo se inspiró fuertemente en el primero.

Estas intervenciones sobre el cuerpo de la lengua pueden también adquirir otras formas:

- la transcripción fonética¹¹, que transforma por ejemplo, en Lacan, “*cette affaire-là*”¹² en **staferla**: este procedimiento, a veces acompañado de una amalgama sintagmática (como el muy famoso **Doukipudonktan**¹³, principio de la obra *Zazie dans le métro*) supone, sobretudo en Queneau, restituir la verdadera pronunciación;
- la deformación ortográfica: a Queneau le basta desplazar una consonante, y escribir por ejemplo “*catoliche*” en vez de *catholique* (católico), para obtener un efecto de extrema extrañeza. Es una lección que Lacan retuvo, puesto que este procedimiento, sistematizado y diversificado casi al infinito, se volvió en él un importante instrumento para la creación de palabras nuevas.

¹¹ El ejercicio no es nuevo. Recordemos, entre otras, las fantasías lingüísticas análogas: aquella de Charles Fourier, comentada por Simone Debout, “*Griffe au nez*” ou donner “*have ou art*”, [fonéticamente *griffe au nez* es *griffoner*, que significa rayonear, y *have ou art* fonéticamente equivale a *avoir*, haber o tener], ed. anthropos, 1974; aquellas de Jean Dubuffet, *Plu kifekler mouin kon nivoua* [*Plus qu’il fait clair, moins qu’on y voit*: mientras más claro está, menos se ve], 1950 y *Oukiva trene sebot* [*Où qu’il va traîne ses bottes*: A donde vaya arrastra las botas]. Los corchetes son del traductor y las negritas del autor.

¹² **Staferla** [*Cette affaire-là*: este asunto], cfr. 789 *Néologismes...*, op.cit., p. 87; también *Comentarios a neologismos...*, op. cit., p. 273 [N.E.].

¹³ **Doukipudonktan**: “D’où qu’il pue/pu donc tant”. Fonéticamente se traduciría: Cómo es que apesta tanto, o cómo es que pudo tanto [N. T.].

Conclusión

¿Qué retener de este breve sobrevuelo de prácticas lenguajeras¹⁴ de Lacan y de los Oulipianos? Que incontestablemente hay un parentesco, al menos parcial, pero que quizás hay un momento donde los caminos se bifurcan.

Se trata en efecto, en un primer tiempo, de un esfuerzo común por explorar la lengua para explotar al máximo las posibilidades que puede encubrir en sus profundidades olvidadas o ignoradas.

En un segundo tiempo, la marcha se complica: se trata aún de multiplicar esas posibilidades, esta vez forzando la ortografía, la morfología e incluso la sintaxis. En el oulipiano este forzamiento es dictado por la necesidad de obedecer a la constricción que se impuso. Pensemos en Perec usando con astucia incesantemente la lengua para lograr escribir *La Disparition (La desaparición)* y sin dudar, de plano, en maltratarla para escribir *Les Revenentes*¹⁵.

¿Perontonces, perontonces¹⁶ (*Mézalor, mézalor*), a qué constricción secreta obedece pues Lacan cuando se lanza al torbellino de sus creaciones verbales? Obviamente no puedo más que plantear esta pregunta.

¹⁴ *Langagières* neologismo usado en este momento por el autor, construido sobre la base de dos neologismos de Lacan: *langager* y *langagien (ienne)*. Cfr. 789 *Néologismes...*, op.cit., p.54. *Langager* y *langagien (ienne)* verbo y adjetivo respectivamente, ver en *Comentarios a neologismos...*, op. cit. pp. 177-178, [N.E.].

¹⁵ *Les Revenentes*, título en el que Perec emplea la constricción del uso exclusivo de la letra “e”; *revenentes* es el resultado de la sujeción de las vocales presentes en *Les revenantes* (Las aparecidas) a la vocal “e”. No obstante ambas palabras son fonéticamente muy cercanas [N.E.]

¹⁶ “Perontonces” sería la construcción en español del juego fonético que se encuentra en *mézalor (mais alors)* que utiliza M. Bénabou [N.T.].

Quien mate ama matema¹

Jacques Roubaud

1 Comienzo aquí por la primera parte de mi exposición

1 1 podría haber comenzado por la segunda

1 1 1 pero, en ese caso, la segunda sería la primera, ¿no es cierto?

2 **Mi vida con el doctor Lacan**

2 1 versión muy breve; con algunos incisos

2 1 1 existe otra versión, un poco diferente, igualmente breve, que incluye algunos detalles adicionales, ciertamente importantes, pero no pertinentes aquí

3 En 1946, Paul Bénichou, autor de las Morales du Grand Siècle [Morales del Gran Siglo], regresaba de Argentina a París tras una ausencia de unos cuantos años. Despedido por Vichy, había presentado antes de irse, como buen republicano que era, una apelación ante el consejo de Estado contra esta medida discriminatoria y, como esta eminente asamblea se había tomado su tiempo para deliberar, acababa de recibir el fallo positivo de su causa.

4 Así que había recuperado su derecho de enseñar; y también había vuelto a tomar posesión de su biblioteca, confiada al eminente cartesiano Ferdinand Alquié en el momento de su partida, que había tenido lugar en compañía de su mujer, Gina, y de su hija

4 1 la devolución no había dejado de tener sus dificultades en lo concerniente a su colección completa de Fantomas; hubo que darle sus jalones de oreja al eminente cartesiano para que los restituyera

¹ El título elegido por Jacques Roubaud presenta un juego de palabras de difícil traducción: “Qui math aime mathème”. Éste puede fonéticamente ser dicho en español según el hallazgo que la traductora propone: “Quien mate ama matema”, que alterna matemática, amor y matema. Incluso, puede evocar en nuestra lengua el final de una carta de amor; un amor de lejos. Pasaje al español que se autoriza en lo afirmado por el autor, quien dice de Lacan: “...la matemática es su amor de lejos. Este amor tiene un nombre: **matema** [N.E.]”.

5 Ocorre que la señora Bénichou, Gina, cuyo nombre de soltera era Labin, había sido amiga, en los años de “pre-guerra”, por su común frecuentación del movimiento surrealista, de Denise Bellon, madre de Loleh y Yannick, notable fotógrafa que todavía no había sido colocada en el sitio que le iba a corresponder en la historia de dicho arte. Denise, si mis recuerdos son exactos, había conocido en la pensión a tres hermanas, las hermanas Maklès: estaba Rosa

5 1 que luego sería Rose Masson

6 Bianca

6 1 que se casó con Théodore Fraenkel

7 Gina se relacionó entonces con la tercera, Sylvia, que luego iba a ser Sylvia Bataille. El vínculo entre Sylvia y Gina, se me ha dicho, había nacido quizás por su origen rumano común

7 1 recuerdo a Paul Bénichou, oranes, diciéndole a Gina durante un intercambio polémico donde él no iba ganando

7 1 1 era, y sigue siendo imposible ganarle a Gina en una discusión

7 2 “¡cállate, cochina rumana!”

8 La hija de Paul y Gina se llama Sylvia

9 Ocorre también que Paul Bénichou había sido, en la École Normale Supérieure, condiscípulo y amigo de mis padres, ambos normalistas

9 1 En esa época, algunas señoritas habían conquistado el derecho de ser alumnas de la rue d’Ulm²

10 Se habían reencontrado tras la tormenta, con cierto alivio

11 Sylvia tenía en esa época 11 años, yo tenía 14. Nos habíamos escrito cartas más allá del océano desde que había regresado la paz, y fui invitado con frecuencia al departamento que ocuparon por algún tiempo los Bénichou, en el distrito 17, en la rue Daubigny

12 En esos mismos tiempos (de guerra) Sylvia Bataille se había convertido en Sylvia Lacan, y hubo, algunos domingos, expediciones a Guitrancourt, donde yo estaba invitado a veces en compañía de Sylvia. Recuerdo que había muchas, muchas rosas. Pero no he conservado un recuerdo muy claro del doctor L.

² La École Normale Supérieure se encuentra en el número 45 de la rue D’Ulm [N.T.].

13 Algunos años más tarde (1960), Sylvia y yo tuvimos una hija; la llamamos Laurence

14 Théodore Fraenkel, ex-dadaísta, fue su médico. A veces lo visitábamos, en la avenida Junot.

15 Compuse un soneto sobre una de esas ocasiones

Dans l'avenue Junot habitait Théodore
Fraenkel, je m'en souviens, nous lui
rendions visite

D'un coffre dans son dos il sortait un magritte
Un max ernst un miro d'étoile et de mandore
Pendant le déjeuner il parlait d'Isidore
(Ducasse), d'Aragon, de Breton et sa suite,
De Desnos, Crevel, morts où la mémoire
hésite
Comme en d'obscurs tableaux que la lumière
dore

Un jour nous avons vu debout dans sa cuisine
Un de ses vieux amis nommé Georges Bataille

Verre rouge et visage d'un rose sublime
Sa main tremblait, livrant bataille à la bouteille

Au moment de partir Théodore à Sylvia
Offrit 'Le bleu du ciel' "Lisez-le donc ma
chère

Dit-il, "C'est un roman d'une exquise
fraîcheur".

En la Avenida Junot vivía Théodore
Fraenkel, recuerdo que íbamos de visita

De un cofre en su espalda sacaba un magritte
Un max ernst un miro de estrella y de mandora
Durante la comida hablaba de Isidore
(Ducasse), de Aragon, de Breton y su secuela
De Desnos, Crevel, muertos con que la mente
titubea

Como en oscuros cuadros que la luz dora

Un día vimos, de pie en su cocina
Uno de sus viejos amigos, llamado Georges
Bataille

Vaso rojo y rostro de un rosa sublime
Su mano temblaba, libraba batalla con la
botella

En el momento de irnos Théodore a Sylvia
Le regaló 'El azul del cielo' "Léalo,
querida"

Dijo, "Es una novela de fresca exquisita".

16 Durante muchos años no volví a encontrarme con el Doctor L.

16 1 con una excepción, de la que no voy a hablar aquí

17 Tampoco lo vi, por haber estado ausente permanentemente de su seminario

18 Un día, a mediados de los años sesenta, en una de esas crisis de ingenuidad desfachatada que acostumbran tener los científicos, tras haber estado trabajando algún tiempo sobre los modelos algebraicos de la sintaxis generativa desplegados por Marco Polo Schützenberger

18 1 immortalizado por Boris Vian en el personaje del “espantoso doctor Schutz”

19 como creí escuchar en un rumor que había llegado a mis oídos matemáticos que el inconsciente tenía algo que ver, estructuralmente, con el lenguaje, escribí, a partir de un artículo leído en el periódico *Le Monde*, ese órgano sagrado de la opinión, una carta al doctor L., donde le preguntaba

19 1 confraternalmente

19 1 1 confraternalmente en mi espíritu, por supuesto que no empleé ese adverbio en mi misiva

20 si, quizás, él no pensaba que algo de sintaxis chomskiana

20 1 y sobre todo post-chomskiana

21 podía ser útil en su actividad.

22 Unos días más tarde, sonó el teléfono. Descolgué el auricular

22 1 en esa época, yo contestaba el teléfono

23 y dije ‘allo’

23 1 así se dice generalmente en francés; es el equivalente de ‘hola’ en español, o ‘pronto’ en italiano, etc; en esa época todavía no se había inventado el contestador automático, que contesta cosas generalmente poco interesantes

23 1 1 generalmente, pero no siempre; me acuerdo de una excepción; la voz, femenina, muy suave, de un contestador, que decía: “¡Estoy solito! ¡Déjenme un mensaje!”

23 2 cuando llamo por teléfono y me contesta un contestador, cuelgo de inmediato, por lo mucho que me intimida. Sólo insisto cuando llamo a Claude Royet-Journoud porque sé que si está puesto el contestador es, la mayoría de las veces, porque está ahí y escogerá contestar, o no, cuando escuche el mensaje. Un día en que él no estaba, dejé el siguiente mensaje: “Este mensaje es cortesía del A.I.L.C.C. Para conocer el contenido de su mensaje, cuelgue y espere el siguiente mensaje”. Colgué y volví a empezar cinco veces seguidas la misma operación. La sexta vez, dije: “Habla la A.I.L.C.C., Asociación Internacional de Lucha contra los Contestadores. Es usted el primer beneficiario de nuestra operación ‘saturación’”.

23 3 Fue mi primer ensayo de “contestador-arte”

24 Así que descolgué y dije ‘allo’. Allá, del otro lado de la línea, como se dice, una voz dijo: “Soy yo”. Hubo un largo y seguro silencio, tras el cual la voz volvió a tomar la palabra y dijo (creo): “Lacan”. Era él. Luego me dijo “Tenemos que hablar”; y me dio cita en su casa para el día siguiente. Cuando me presenté

24 1 era justo al lado del lugar donde antes vivía Tristan Tzara a quien algunos jóvenes idiotas de mi especie visitaban a veces en 1951-2, para hacer que les mostrara las famosas pruebas de Alcools.

25 pareció sorprendido de verme. Me dijo que tenía algo que hacer en la librería La Hune y me invitó a acompañarlo. Acabó de ataviarse y nos fuimos. Caminábamos uno al lado del otro, él perdido en sus pensamientos, yo esperando que empezara esa “hablería” anunciada en su llamada telefónica. Tomamos la rue des Saints-Pères, dimos la vuelta en el boulevard Saint Germain; siempre sin una palabra de su parte, ni de la mía. Al llegar a la librería, me tendió la mano en silencio.

26 Nunca más lo volví a ver

26 1 fin de la primera parte

Segunda parte: Lista, listas extraídas

27 Mi conocimiento de la obra de Freud y de la del doctor Lacan es extremadamente rudimentario. Tampoco soy lingüista. Sólo la insistencia amistosa de Marcel Bénabou, miembro, como yo, y desde hace casi el mismo tiempo, del Ouvroir de Littérature Potentielle, más conocido con el nombre de Oulipo

27 1 insistencia que no por amable deja de ser imperiosa, particularmente, lo constato, desde que es, igual que yo, “pensionado de la universidad”

27 1 1 pensionado y no jubilado; estoy inscrito en el Gran Libro de la Deuda Pública y tengo una credencial de pensionado, que les puedo mostrar, si ustedes lo exigen

28 la imposición de Marcel que me condujo a aceptar desplegar mi ignorancia ante ustedes

29 En un primer tiempo, leí y releí la totalidad de los 789 ítems y ejemplos

29 1 durante un viaje en tren a Munich

29 1 1 duró ocho horas y media; y otras tantas de regreso
29 1 1 1 está bien, me gustan los viajes largos
en tren

29 1 1 1 1 también me gustan los viajes
cortos. De hecho, me gustan los viajes en
tren. Punto.

30 aprecié las listas extraídas de la lista principal y que la siguen

30 1 tengo una preguntita: me cuesta creer que el adjetivo medie-
val “sade”, que está excluido debido a su presencia en varios
diccionarios y que es un término de dulzura amorosa

30 1 1 Se encuentra por ejemplo en Richart de Semilli,
un trovador que compuso algunos de los primeros

30 1 1 1 y muy escasos

30 1 2 alejandrinos líricos medievales

30 1 2 1 y además, lo cual es una rareza suple-
mentaria, créanmelo, en versos pareados

30 1 3 en una “canción con estribillo” que comienza así:

30 1 4

J'aim la plus sade qui soit de mere nee En qui j'ai trestout mis cuer et cors et pensee	Quiero a la más placentera que de mujer nació En quien tengo puestos en todo mi cuerpo y corazón y pensamiento
Li dous deus que ferai de s'amor qui me tue	Los dulces deberes expresaré de su amor que me mata
Dame qui veut amer doit estre simple en rue En chambre o son ami soit renvoisie et drue	Dama que amar quiere por la calle ande reservada Pero en casa con su amigo muéstrese cariñosa y leda
Elle a un chief blondet, euz vers bouche sadete	Tiene rubia la cabeza, ojos verdes, boca ri- sueña,
Un cors pour embracier, une gorge blanchette	Su cuerpo es para abrazarlo, blanquita su garganta
Li dous deus que ferai de s'amor qui me tue	Los dulces deberes expresaré de su amor que me mata
Dame qui veut amer doit estre simple en rue	Dama que amar quiere, por la calle ande reservada

En chambre o son ami soit renvoisie et drue Pero en casa con su amigo, muéstrese cariñosa
y leda³

30 1 5 versos que yo había conservado en la memoria a causa de la conjunción insólita de estas palabras que pertenecen al vocabulario de la suavidad, de la dulzura, a la ‘conveniencia’ del Gran Canto, en su rama en francés, ‘*sade riens*’, pero que la historia de la lengua y la historia de la literatura conjugadas por casualidad dotan en nuestra opinión, hoy, de una yuxtaposición de evocaciones término a término antónimas de su significación primera: porque ‘*riens*’ pasó a ser ‘ninguna cosa’, ‘nada’, partiendo de ‘cosa’; y ‘*sade*’ ya no tiene nada de suave ni de dulce

30 2 Me cuesta creer que esa palabra haya sido empleada en el sentido medieval por el doctor L.

30 2 1 seguramente estoy equivocado; pero como la palabra no está incluida, no hay cita de referencia en la obra, y no puedo verificar

31 Con gusto, por mi parte, hubiera sometido la lista a constricciones oulipianas

32 Experimentalmente, de manera un poco apresurada, constituí algunas

33 – lista lipograma en e

analysant, ânonnation, antipoids, au-moins-un, a(u)moinzin, Autron, avision, avision, (a)voix, blocal, contorisation, censée, c’es, clamation, coàncomption, condansation, dis-corps, dit-mansion, fauto, fixion, hommil, hommodit, hommoinzun, hommoinzin, hors-corps, hun, hunir, in-noir, irpas, lacano, macrocorps, Marxlust, mythant, napus, nya, nyakavoir, nyania, ouïr, par-dit, pas-plus-d’un, pas-sans, passifou, pastous, pastout, poursoir, pourtout, psychanalysant, ptom, stabitat, symbdad, souir, tor, torsif

³ Agradecemos a Claude Allaigre la traducción de estos versos escritos en el francés del siglo XIV, hoy llamado “francés antiguo”. Agradecemos también a Annick Allaigre su colaboración para que este pasaje al español se obtuviera.

- 34 – lista “revenentes”⁴
décelé, déjet, s’-sens, désenténébrer, désêtre, éjet, embler, entre, entre-je, entrepêt, esp, Etrenel, êtrepenser, femmeuse, freudeneder, mêmer, mêmeté, mé-sens, m’être, p’ter, rhegeler, sensu, sephère, seskecé,
- 35 – lista “prisionero”⁵
acause, âmer, amoureux, amourir, (a)mur, aniser, anse-oie /en soie, asexé, assainér, au-moins-un, a(u)moinszin, avision, avision, (a)voix, canner, censée, c’es, cervice, commarxe, concauser, connerie-sens, connessence, cosmisme, couinée, écroire, emmoïser, Evie, in-noir, insaisir, irraison, mêmer, mé-moire, mé-sens, muroir, orinomant, ornure, ouir, père-sévérer, père-vers, raiesonner, ré-cessus,
- 36 – otras listas monvocálicas
- i, o, u: esporádicas
onto, orthog, ptom, or
- a: sólo dos monvocalismos en “a”
- el (a) (objeto)
- pas-sans

36 1 como el nombre propio Lacan es monvocálico en a, esta lista es extremadamente significativa

36 1 1 todas lo son: ¿pero de qué? Yo no sabría decirlo

⁴ Petit Livre de poche (Pequeño Libro de bolsillo) muy pintoresco y de lo más curioso, que contiene cinco cartas morales y cristianas de un padre a su hijo; en la redacción de cada una se notará la ausencia de una de las cinco vocales del alfabeto. Editado por Périsset frères, Paris, 1854. Jean-François de Mas-Latrie (1782-?) compone cinco cartas lipogramáticas y una sexta en la que, al contrario, es utilizada una sola vocal, “La revenente”, de la que tomamos un fragmento: «Tremblez, êtres dégénéérés et pervers, rebelles envers les décrets et les préceptes célestes; tremblez, penchés d’excès en excès vers les descentes et les ténèbres de l’enfer.» [“Temblad, seres degenerados y perversos, rebeldes hacia los decretos y los preceptos celestes; temblad, inclinados de exceso en exceso hacia los descensos y las tinieblas del infierno”] Tomado de la página de internet <http://www.paoloalbani.it/Cerisy.html>. Por su parte, Georges Pérec escribe, en 1972, *Les Revenentes*, donde la única vocal utilizada es la “e”, como ocurre en el párrafo antes citado en francés [N. T.].

⁵ “Constricción del prisionero (ejercicio propuesto para los miembros de oulipo): El prisionero en su celda sólo dispone de muy poco papel, pero desea escribir una carta lo más larga posible, no se autoriza entonces más que letras “que no rebasen” y se priva entonces de las letras: b, d, f, g, h, j, k, l, p, q, t, y, (z en la escritura manual con un bucle).” Tomado de la página web: <http://miche77.free.fr/Oulipo.htm#Contenu> [N. T.].

Tercera parte: mpl-L

37 Reflexiones sobre el mundo posible de lengua lacaniano, o **mpl-L**.

38 La gran lista constituida por el equipo resulta del examen detenido de los “seminarios, resúmenes de seminario, artículos, prefacios, post-facios,...”. Representa algo que intentaré poner de manifiesto sin responsabilidad teórica; voy a hacer una detección ficticia, jugaré a una especie de interpretación de lo que llamaré el **Gran Juego de Lenguaje lacaniano, GJL-L**. Voy a suponer que aclara en parte ese mundo posible de lenguaje que el juego en cuestión ha creado a lo largo de los años. Lo escribo **mpl-L**.

39 Planteo algunas hipótesis:

i – El léxico, o **léxico-L**, es la parte más característica, la más original del **mpl-L**.

ii – la lista de los 789 (completada en sus sub-listas) representa el núcleo característico del léxico L.; es ahí donde se manifiesta mejor la originalidad no reductible del **mpl-L**.

40 Se insiste a menudo

40 1 en todo caso, en la opinión que es mi única referencia

41 sobre la naturaleza “mallarmeana” del juego de lengua lacaniano. Creo que este aspecto es, si existe, perfectamente secundario. Los rasgos sintácticos que se pueden reconocer son en gran parte el resultado de cierta “oralidad”

41 1 yo diría quenelliana

42 por una parte, de una predilección hacia un pequeño número de construcciones no muy acostumbradas, que, reconocidas, sirven como indicios del **GJL-L**, para las miradas superficiales.

43 Además, la sintaxis del juego de lengua L es muy poco mallarmeana, de hecho, incluso si la tentación de imitarlo hubiera existido en el Doctor L., cosa que ignoro. Las estrategias sintácticas de Mallarmé, tanto en su prosa como en sus versos, no son simples de descifrar. El único que logró realmente algo al respecto, como nadie sabe pero todos deberían saber, es Roger Lewinter: para la prosa, en *Qui -dans l'ordre - au rouge du soir - des mots* [*Quien - en - el orden - al rojo de la noche - palabras*] (ed. Ivrea 1998)

44 Para el examen de los **mpl(s)** (mundos posibles de lengua) a menudo hay que distinguir lo escrito de lo oral. Tomemos por ejemplo el **mpl** bourbakista

44 1 uno de los tres principales que me interesarán aquí

45 Se caracteriza de manera muy deliberada por una distancia considerable entre lo escrito y lo oral

45 1 Su influencia sobrevivió amplia y sorprendentemente a la desaparición del ‘punto de vista’ bourbakista sobre la matemática

46 En tanto que mundo posible de lengua, está hecho en un francés ultra-clásico, ‘jansenista’, que sólo da poco auxilio a la intuición, etc.

46 1 mi maestro Claude Chevalley, eminente bourbakista, cuando no se dejaba invadir, en el pizarrón, por el bourbakismo estricto, se expresaba oralmente de una manera muy diferente, mucho más acogedora para la intuición.

47 Es imposible considerar, en el examen de los juegos de lengua matemáticos, sólo la forma escrita. Los mundos posibles de lengua matemática son por lo menos tantos mundos posibles de lengua corriente, oral, como modelos en el sentido tarskiano

47 1 pues los escritos se sitúan entre los dos

48 En el segundo de los casos que me interesan

48 1 y el tercero sería el **mpl-L**.

49 el del Oulipo (**mpl-O**), la dimensión oral es igualmente muy importante

49 1 ejemplo muy conocido, y espectacular: [La Disparition \[La desaparición\]](#).

50 En el **mpl-L**, el juego escrito/oral es esencial

Cuarta parte: **La cuestión del inconsciente**

51 No tengo mucha claridad, ya lo he dicho, sobre lo que es llamado ‘inconsciente’; ni tampoco sobre la teoría del inconsciente. Recuerdo haber asistido, un día, a un encuentro muy interesante. Era en casa de unas personas, no sé quiénes, con ocasión de no sé qué. Estaba ahí un “analista” muy famoso; estaba un amigo matemático de esos tiempos, Philippe Courrège. Y a propósito de se me ha olvidado qué, Philippe se puso a decir todo lo malo que pensaba sobre la teoría freudiana, a negar

la existencia de su objeto, a criticar de la manera más convencida su pretensión a la cientificidad, etc., ya se hacen una idea de cómo estaba el asunto, encontramos cosas de ese tipo hoy en libros y artículos completos de los anglosajones; well.

52 Empezó una discusión con el analista, quien en muy poco tiempo enredó a Philippe de tal manera que él se puso a cometer lapsus tras lapsus y a acumular el Pelion de los paralogismos sobre el Ossa de las denegaciones, a caer del Caribdis de la ignorancia demostrada al Scylla de la contradicción. Pronto la cosa quedó allí; y se podía pensar que Philippe saldría de esta escaramuza violentamente reforzado en sus convicciones hostiles por la derrota que había sufrido en este intercambio polémico semi-público.

53 Sin embargo, poco después, me habló para decirme que había adquirido los *Escritos* del Doctor L., y quería saber si yo querría examinar con él el seminario sobre la carta robada. Hay que decirles que Philippe y yo habíamos tenido una experiencia bastante cercana en nuestros inicios como matemáticos. Philippe había empezado como estudiante de química y yo como estudiante de inglés y nos habíamos encontrado en el famoso anfiteatro del Institut Henri Poincaré donde, a comienzos del año universitario 1954-55, Gustave Choquet

53 I que debía ser el tutor de tesis de Philippe, y cuya enseñanza de Topología general yo cursé un poco después

54 hundió en el estupor a una generación de estudiantes al colocarlos ante la manera bourbakista de exponer la matemática. No entendíamos estrictamente nada. Un tercer individuo, mi amigo Pierre Lusson, nos aconsejó que leyéramos a Bourbaki. Recuerdo haber abierto un día el primer capítulo de la *Topologie Générale* (Topología General) de este agosto tratado y haber quedado ante la puerta de los primeros renglones durante horas sin poder encontrar la llave. Necesité mucho tiempo para superar esa prueba, y convertirme en uno de sus seguidores fanáticos y adeptos, antes de apartarme enérgicamente de él más tarde. Philippe y yo, en esa época, nos veíamos para desmenuzar esos temibles textos. Los leíamos palabra por palabra hasta estar seguros de haber entendido. La idea de Philippe era entonces actuar de ese modo con el famoso seminario; cosa que hicimos. Fue duro. No creo que hayamos logrado, con ese método, comprender muchas cosas. No sé lo que concluyó él sobre

esto. Por mi parte, permanecí en una situación de dificultad hacia la teoría analítica.

55 Más recientemente, y por lo tanto muchos años después de los acontecimientos que acabo de relatar, y unas cuantas lecturas, mi estado de ánimo es mucho más sereno; gracias a

a - el seminario sobre la anti-filosofía de Jean-Claude Milner y su libro, con un hermoso título tan tranquilizador “Une oeuvre claire” [Una obra clara].

b - el trabajo de mi viejo amigo categoricista René Guitard sobre la matematización de lo inconsistente

55 1 La teoría de las categorías es la rama sulfurosa de la matemática
55 1 1 ‘*abstract nonsense*’, dicen sus detractores con un tono de irritación bastante cercano al que emplean ciertos enemigos estadounidenses del freudismo

55 2 por la cual escapé del bourbakismo

Quinta parte: dos tesis curiosas en una primera aproximación

56 Me ocurre, en ciertas circunstancias

56 1 por ejemplo cuando, tras una lectura oulipiana, me veo confrontado a la pregunta: ¿y dónde pone usted al inconsciente?

57 proferir, para evitar discusiones que me desinteresan, dos “tesis”. Sólo doy inicialmente la primera

58

Tesis 1 o **Tesis No-Inc – Yo no tengo inconsciente**

59 Voy a argumentar sobre esta ficción de una manera un poco menos abrupta

59 1 Observación: el empleo del “yo” [je] indica que con gran prudencia no generalizo a otros miembros de la especie lo que afirmo como válido para mí

60 Distinguiré: por un lado *kekchose*⁶ que los teóricos del inconsciente llaman inconsciente. Se le podrían dar otros nombres

⁶ Escritura fonética de “Quelque chose”, en español “Una cosa, algo” [N.T.].

61 Visto desde el exterior, distingo dos teorías de ese kekchose:
A - la teoría freudiana, que postula un inconsciente, digamos **INCF**, o **inconsciente freudiano**.

B - la teoría lacaniana, que postula otro inconsciente, digamos **INCL**, o **inconsciente lacaniano**.

62 Una hipótesis, que no discutiré, plantea que el kekchose del que se ocupan **INCF** e **INCL** son el mismo. Accedo a admitirla, en un primer análisis, pues no soy exageradamente relativista en esas materias.

62 1 Podríamos hacer un paralelismo con la física fundamental

62 2 También nos podríamos preguntar si el Dios de la Antigua Alianza es el mismo que el de la Nueva Alianza

63 Admitiré también, lo cual es una superioridad, desde mi punto de vista, de **INCL** sobre **INCF**, que la facultad de lenguaje, la existencia de las lenguas son condiciones indispensables para una “buena” teoría del ‘kekchose-inconsciente’

64 El descubrimiento (o la invención, o la construcción) del **INCF** se hizo en la ignorancia o la negligencia no del vínculo con la lengua y el lenguaje, sino de la teoría lingüística

65 Al reencontrar a la lingüística, al corregir el **INCF** para crear el **INCL** el Doctor L. privilegió una lingüística extremadamente pobre, la lingüística estructural, y descuidó o ignoró la lingüística chomskiana. Ese era el sentido de la intervención ingenua y desfachatada que hice en otros tiempos y de la que hablé más arriba, pensando en un **INCL-CH**. De hecho, pensaba que el **INCL-CH** sería inadecuado y que una sintaxis con agujeros, de inspiración benzecriana sería mucho más satisfactoria y sería útil explorar un **INCL-BENZ**. Ya no hablaré más de esto, porque la divergencia que enuncia la tesis **No-Inc** es mucho más radical

66 **INCF**, al igual que **INCL**, en efecto, desde mi punto de vista solipsista, dan pruebas de otra negligencia, o ignorancia, no menos grave: su primer aspecto (que se puede discutir) es el de no darle un papel suficientemente central a la función poética del lenguaje (versión jakobsoniana, por ejemplo): proyección del eje paradigmático sobre el eje sintagmático; que yo preferiré, por razones que ya se verán, enunciar siguiendo a León Robel: proyección del eje del retruécano sobre el eje del albur

67 Ahora bien, el propio Jakobson ignora, o descuida un punto esencial: que la **fpl** (función poética del lenguaje) actúa ciertamente de ma-

nera universal, pero que en ese grado de generalidad prácticamente no se puede extraer gran cosa. Un lugar privilegiado de su ejercicio es, de una manera específica en cada lengua, el de la **forma poética**. Es la forma poética la que de manera regulada, impone en cada lengua el ejercicio de la **fpl**. Impone diversas maneras que se articulan entre ellas de manera describable precisamente: no solamente en la poesía en cuanto tal, el verso, las formas poéticas particulares, sino también e inseparablemente en lo que llamaremos con Robert Desnos el lenguaje cocido (dichos, proverbios, sentencias, etc.) y en los operadores de cocción de la lengua (para seguir con la metáfora de Desnos), retruécanos, albures, etc.

67 1 Aquí, si hubiera tenido tiempo, hubiera expuesto, en un paréntesis sobre el sueño, mi

Tesis **NO-S**: yo no sueño; por otro lado, el sueño no existe

67 2 El recurrir al examen de lo que se imagina que es el sueño, de los lapsus, de los juegos de palabras y de los chistes, son síntomas de la caída del verso y de la forma poética; como lo son también el Almanaque *Vermot*, el album de la comtesse (álbum de la condesa) del *Canard Enchaîné*⁷, la moda de las *mots-valises*⁸, etc. Son huellas de la crisis de verso que se ha convertido en crisis de la poesía.

68 Todas las teorías que acabo de evocar, y esto vale para las teorías lingüísticas en primer lugar, tienen también un punto ciego.

69 Pero ese punto ciego se debe en gran parte a la circunstancia histórica. Quiero hablar de lo que llamaremos, para simplificar, la crisis de verso de finales del siglo XIX. Que se convirtió, a lo largo del siglo veinte, en crisis de poesía. Se trata, por supuesto, no solamente del verso sino de la forma poética misma. Ahora bien, el verso, y la propia forma poética, en el sentido amplio expresado más arriba, vinculada o no con el verso, es un lugar privilegiado en una lengua de la **fpl**, digamos, mejor, lo que con Pierre Lusson llamaré el **componente rítmico del lenguaje**.

70 De ello se desprende que el **INCF**, el **INCL** y otras teorías semejantes del **kekchose** son, por esta negligencia, defectuosas.

⁷ Joël Martin, ex-alumno de la École Normale Supérieure, estudió física y música. Firma, desde hace quince años, "l'Album de la comtesse" de la revista *Canard enchaîné* [N.T.].

⁸ Mots-valises, en español: palabras valijas; creación de un término mediante la fusión de 2 palabras que tienen unos elementos formales en común [N.T.].

71 Por eso afirmo, en lo que me concierne, su impertinencia. De ahí la tesis **NO-INC**.

72 Unas cuantas palabras rápidamente para introducir mi segunda tesis

73 Hay un momento “teórico”, teórico de una manera muy diferente de las anteriores

73 1 expuse esto bastante largamente en una exposición L’amour la poésie [El amor la poesía], retomado, entre otros autores en un librito

74 que toma en cuenta el kekchose en cuestión; es el momento de los trovadores. En ese momento, y para toda la continuación de la actividad de poesía y de canción en las lenguas occidentales modernas el punto de pasaje obligado del “kekchose”

74 1 inconsciente, si ustedes quieren, no tengo tiempo para establecer en mi razonamiento la necesidad y la naturaleza de otro término

75 es el triple poesía lengua (canto) amor, tal como lo constituyeron los trovadores

76 Por lo tanto,

Tesis de la dispensa: yo no tengo inconsciente (**tesis No-Inc**) porque, por ser provenzal, he sido dispensado de él por los trovadores.

76 1 la lengua provenzal, como lo había visto correctamente ese infeliz de Dante, fue la lengua del descubrimiento (*trouver* [encontrar]) o la invención de la ley del trovar, *mezura*, el esfuerzo no de dominar sino de sobrevivir al eros melancólico

Sexta parte: la neológica del doctor L.

Esta última parte figura aquí en un estilo elíptico y telegráfico. Pensaba desarrollarla un poco pero, conminado por mi amigo MB (Marcel Bénabou, de Oulipo) a entregar mi texto de manera bastante urgente, y por tener que irme inmediatamente a Japón, renuncié a hacerlo

de la caída resulta el odio a la poesía

una falta

para remunerarla: el oulipo

el oulipo se dirige hacia la matemática: bourbaki

el doctor L. experimenta confusamente la falta, se dirige hacia Mallarmé; *because* el diagnóstico; pero no se entiende Mallarmé sin examinar, teóricamente, simultáneamente el procedimiento de la prosa y el de la forma (soneto, luego golpe de dados)

Jacques Roubaud

el Doctor L. no lo hizo, porque la forma poética es para él, para casi todos, punto ciego
Doble aspecto: como en los fundadores del oulipo hay fascinación por el modelo bourbaki como ejercicio de escritura bajo constricción y como grupo; se podría decir que el retorno a freud plagia el retorno a hilbert de los bourbakistas; con la diferencia de que el doctor L. quiere ser hilbert, tomar, como hilbert que triunfa sobre brouwer⁹, tomar el poder (cuestión de escuela)
la matemática; la matemática es su amor de lejos. Este amor tiene un nombre: matema

¿entonces cómo? Hay que marcar, de manera que no se pueda confundir, su mundo posible de lengua

y ya está.

⁹ En el juego de la escritura de J. Roubaud los nombres propios están en minúscula: Freud, Hilbert, Brouwer, salvo la primera letra del nombre Lacan [N.E.].

En China

Una demanda que no hay que traducir

Laurent Cornaz

Traducción: Silvio Mattoni.

El psicoanálisis, ¿una causa progresista?

Aceptar la oferta de un desconocido (incluso recomendado por alguien de confianza, el analista sigue siendo un desconocido) que nos propone que acudamos para decirle en voz alta y sin reservas todo lo que se nos ocurra no es algo sencillo.

Sin embargo, se ha vuelto una práctica bastante común en Occidente, una práctica banalizada. Prescripta con el nombre de “psicoterapia analítica” cuando sus posturas de antemano se definen acordes con la demanda social, lo extraño y hasta equívoco de la sesión a puertas cerradas se vuelve tolerable – e incluso “a la moda”. ¿Acaso el psicoterapeuta no trabaja en pro de un bien socialmente definido y reconocido, casi un derecho: la salud mental, la salud del alma, de su paciente? La ética de dicha práctica (su conformidad con los ideales más progresistas: la libertad, la facultad de disponer de uno mismo) es objeto de todas las atenciones; se exige de un modo tanto más imperativo en la medida en que el esoterismo del método de curación al que recurre ese terapeuta particular escapa del control social que favorecen las técnicas rigurosas y estandarizadas de la medicina actual.

¿Acaso Freud habría perfeccionado una técnica terapéutica particular, por cierto que un tanto delicada de manejar (por lo cual se justificaría exigirle a quien la practica, a falta de un control directo, una formación sólida y una ética sin fallas), pero eficaz en el tratamiento de ciertos trastornos psíquicos que aquejan a nuestros contemporáneos y, sobre todo, acorde al mismo tiempo con el ideal de nuestras sociedades democráticas? Si así fuera, se entendería que los regímenes autoritarios se opongan a la difusión del psicoanálisis – lo que muy a menudo sucede.

¿Pero entonces el árbol no oculta el bosque? El psicoanálisis en la época de los militares argentinos, ¿se practicaba “mejor” en los sitios

clandestinos de Buenos Aires o en los consultorios de Manhattan? Una pregunta estúpida, como puede apreciarse. Nadie, después de un siglo de que se practican “curas psicoanalíticas”, nadie podría evaluar científicamente los resultados de esa práctica.

Así, incluso en las democracias, a pesar de reiteradas tentativas, el psicoanálisis no se transmite a los futuros practicantes en las universidades. Porque no se presta a ello. Su carácter particular torna a esa “técnica” (como la llamaba Freud) inaprensible, impropia para el modo de transmisión de la universidad que sí cabe a la medicina. Cada vez que se lo intentó, el resultado más claro fue poner en evidencia el hecho de que era en otra parte, más o menos clandestinamente, donde esa práctica seguía viva y se transmitía.

Muchos gobernantes saben hoy que la práctica inaugurada por Freud no se puede normativizar. Si no se la puede definir administrativamente, ni evaluarla con la vara de los criterios científicos es porque sus conceptos se muestran reacios a las exigencias de un discurso científico (prueba de ello, la dificultad para estandarizarla y medir objetivamente sus resultados que atestiguan los disensos entre diferentes escuelas psicoanalíticas) y la mayoría de los universitarios también lo saben. El equívoco de su práctica y la ambigüedad de sus resultados hace del psicoanálisis una práctica inasimilable para una medicina actualmente controlada por la ciencia y absorbida por el imperativo de la rentabilidad. Se diga lo que se diga, se haga lo que se haga, algo en la práctica del psicoanálisis escapa, por su misma naturaleza, del control social.

Este atolladero se vuelve a encontrar igualmente cuando se pretende convertirla en un instrumento de progreso de la civilización. Algunos lamentan ese aislamiento de la técnica de tratamiento que intentan favorecer y lo convierten en la causa de un combate político. Militan en pro del psicoanálisis, por su oficialización y su acceso para la mayoría. Se esfuerzan por convencer a los escépticos, a los reticentes (de inmediato acusados de resistentes) ante lo fundamentado y lo beneficioso de esa práctica y a veces llegan incluso a unir su combate por el psicoanálisis con el que llevan a cabo por la democracia, identificando ambos términos en la avanzada de la civilización. Así podemos leer lo que escribiera Elisabeth Roudinesco:

El psicoanálisis atestigua un avance de la civilización sobre la barbarie. Restablece la idea de que el hombre es libre en su palabra y que su destino no está limitado a su ser biológico¹.

Seguramente vincular el psicoanálisis con el ideal democrático lo vuelve una causa noble para defender y promover, pero no dice nada sobre la dificultad de su práctica, la misma que la torna impracticable para la medicina y más aún para cualquier forma de moral o de política.

Hay algo en la práctica analítica que la hace impropia para realizar tal finalidad progresista. Algo falla, decía Lacan, y esa falla es la experiencia misma del psicoanálisis. Lejos de “restablecer la idea de que el hombre es libre en su palabra”, enfrenta al sujeto con la imposibilidad de tal “restablecimiento”, con la imposibilidad de dominar lo que causa su palabra. ¿Qué sabemos de aquello que nos impulsa a desear, a querer realizar una sociedad liberal? ¿Qué sabemos del síntoma que nos mantiene dentro de la colectividad humana? ¿Queremos saberlo?

Si el psicoanálisis nos permite saber algo no es porque adhiramos a sus teorías, sino debido a la particularidad que le impide ser una técnica, un tratamiento como los demás. Lo que sé sobre el inconsciente lo he aprendido a pesar de mí, en la experiencia de aquello que los psicoanalistas, Freud en primer lugar, llamaron “transferencia”. Ese saber surgido en la transferencia, extraído de la transferencia, no es compartible. No constituye una causa común².

No, verdaderamente no es algo obvio, para nadie, aceptar la oferta de un desconocido que nos propone acudir a decirle en voz alta y sin reservas todo lo que se nos ocurra.

¹ Elisabeth Roudinesco, *Pourquoi la psychanalyse? (¿Por qué el psicoanálisis?)*, Fayard, 1999, p. 9.

² Alguien que cambia de analista para vivir “una nueva experiencia transferencial” vivirá el mismo fracaso. El saber “arrancado a la transferencia” jamás es compartible como el saber universitario porque es el saber de una experiencia incompartible. El fracaso no es aquél del psicoanálisis, el fracaso es hacer de él un saber común. Es necesario entender la palabra “fracaso” en el francés de Lacan: “insuccès”, cuando escribe “l’insu que sait” (“lo no sabido que sabe”): un saber que no se sabe y que no es transmisible más que en la experiencia de una transferencia (no transmisible por una enseñanza universitaria). Con esto indico que no es la diferencia de lenguas y culturas la que hace imposible la transmisión del psicoanálisis en la universidad, es el psicoanálisis mismo. Transmitir el psicoanálisis no es ponerse de acuerdo sobre una teoría.

¿Misionero del psicoanálisis?

Tampoco resulta obvio, por consiguiente, proponerle psicoanálisis a quien no lo demanda³. ¿Pero cómo saberlo? ¿Cómo saber las “verdaderas razones” de una demanda de análisis? ¿Cómo estar seguro, cuando alguien viene a golpear la puerta de nuestro consultorio, de que se es objeto de una demanda de análisis, salvo aceptando precisamente convertirse en ese objeto? No en el objeto que satisfará esa demanda sino en el objeto faltante, que falta hasta hacerla callar.

En la primavera de 2002, me encontré en una situación semejante en China, durante un “simposio internacional” donde se discutía sobre la práctica, muy reciente, del psicoanálisis en la República Popular China. ¡El psicoanálisis! ¿Cómo y por qué un chino se interesaría en esa práctica tan típicamente occidental? Me imaginé interpelado de improviso, en medio de personas formadas en un saber transmitido por una tradición escrita plurimilenaria y al mismo tiempo enfrentadas a la invasión de la tecnología más moderna. ¿Qué podía decirles? No podía más que contarles mi relación, forzosamente occidental, con el saber presente en mi práctica. Fue entonces que un hecho, manifiesto pero a menudo desatendido, adquirió de pronto un nuevo relieve: el psicoanálisis fue el descubrimiento de un hombre apasionadamente vinculado a la ciencia. Fue como sujeto de la ciencia, de la manera más seria posible, que Freud encontró la histeria, inventó la práctica psicoanalítica; y fue para adecuarse al ideal de racionalidad de las *Naturwissenschaften* (las “ciencias de la naturaleza” entre las cuales el psicoanálisis finalmente se ubicaría con pleno derecho, según Freud esperaba) que no dejó de proponer hipótesis, conceptos para teorizar su descubrimiento, para intentar convertirlo en una ciencia. Al hacerlo, Freud estaba profundamente “occidentado”⁴.

³ Traducimos *demande*, como es habitual, con el galicismo “demanda”, pero no hay que olvidar su sentido propio: “pedido, reclamo” o bien “pregunta” [N.T.].

⁴ Marcel Bénabou, Dominique de Liège, Laurent Cornaz, Yan Pélissier, *789 néologismes de Jacques Lacan*, EPEL, 2002, p. 66. [La obra de referencia da la localización de este neologismo en el comentario de Lacan que lo hace surgir y del que ofrecemos su traducción : **occidenté**, ée n. [12/05/71, Lituraterre, AÉ, p. 16] “Tal es la hazaña de la caligrafía. Intenten realizar la barra horizontal que se traza de izquierda a derecha para representar de una vez el uno unario como carácter; les tomará mucho tiempo descubrir en qué apoyo se acomete, en qué suspenso se detiene. A decir verdad, no hay esperanza de hacerlo para un “occidentado”

En efecto, el surgimiento del saber de escritura matematizada que es la ciencia, un saber apartado de la lengua nacional del “científico” y por ello universal, está paradójica e íntimamente ligado a nuestra historia, a nuestra cultura, al monoteísmo de los europeos. Lo universal de la ciencia surgió en un lugar y un tiempo particulares: en Europa, en un contexto de guerras de religión (así, en singular, todo está dicho). Es con posterioridad al hiato abierto por el cisma de la cristiandad que algunos europeos se hallaron como sujetos de un saber de desciframiento literal del mundo, sujetos de la ciencia. Galileo supo, con un saber seguro, que el inamovible suelo de tierra desde donde apuntaba su telescopio a los satélites de Júpiter no estaba fijo. La idea de Copérnico de pronto era legible, con una legibilidad ineluctable, matemática, en las cosas mismas. Ya no era una idea, era una respuesta dada por lo real. Cuando llega una respuesta así, ya no es posible olvidarla. Por mínima que sea, por localizada que esté, la certeza que brinda la ciencia se inscribe como incompatible con el dogma en el contexto de crisis de la cristiandad. Dicha incompatibilidad es el signo del vínculo, del cordón umbilical que hace de la ciencia el fruto de la exigencia de verdad del monoteísmo, cristiano en este caso.

El chino y el sujeto de la ciencia

En el movimiento lógico del desarrollo de su saber, China no produjo ciencia; engendró un sistema de escritura profundamente diferente a nuestro alfabeto; prescindió de mitología, de un dios único e incluso de teología—desde hace veinte años no dejan de enfrentarnos a esa alteridad los trabajos de François Jullien⁵. La ciencia considerada desde China, a semejanza del cristianismo que propusieron los jesuitas hace cuatro siglos, ¿no sigue estando signada por el particularismo cultural en el cual surgió? Al hablarles del psicoanálisis a los chinos, ¿no estaremos acaso,

(*occidenté*)”]. [Marcelo y Nora Pasternac, en *Comentarios a neologismos de Jacques Lacan*, Epeele, México, 2003, p.210, encuentran que este neologismo está compuesto por una condensación del sustantivo *accident* (accidente), el verbo *occire* (matar) y su participio *occis* (occiso) y Occidente] [N.E.].

⁵ Para tener una idea de la amplitud de esa labor, se pueden consultar las “Conversaciones de Extremo Occidente” entre François Jullien y Thierry Marchaise, *Penser d’un dehors (la Chine)*, Seuil, 2000.

al igual que aquellos misioneros, tan convencidos de la universalidad de nuestro saber que desconoceríamos un dato sin embargo esencial: la ciencia no se formó sin los sujetos a los que forcluye y en los que nos hemos convertido? Visto desde China, ese dato no puede olvidarse: la ciencia, aprendida sobre todo como técnica, aparece en primer lugar como un producto de importación.

Desde hace poco, los chinos se han lanzado con fervor en la carrera del desarrollo capitalista y participan por lo tanto activamente en la investigación tecno-científica (por ejemplo, en agro-biología). Aparentemente, lo hacen sin inhibiciones. ¿Son por ello sujetos de la ciencia al apropiarse del dominio del saber tecno-científico? ¿Reciben del exterior las consecuencias tecnológicas sin ser afectados o éstas entran en conflicto con su saber, sus sabidurías tradicionales (como el advenimiento de la ciencia lo hiciera con los dogmas de nuestros monoteísmos)? ¿Tendrá la escritura matematizada de la ciencia un vínculo privilegiado con el fonologismo absoluto (o supuesto como tal) de la escritura alfabética que daría cuenta del hecho de que fueron sujetos alfabetizados (y no chinos), a punto de pasar del latín a la escritura de las lenguas habladas, quienes instituyeron esa escritura matematizada de la ciencia? El hecho de que la escritura ideográfica china no sirviera como trampolín para una matematización de lo real comparable a la que inauguró Europa hace cuatro siglos, ¿es una razón para que la práctica psicoanalítica difiera en China de la que se instaló en Europa? Como el *pinyin* (la alfabetización del habla de Pekín) que convive con la escritura tradicional, ¿la tecno-ciencia también duplicaría ese viejo fondo aún vigente sin opacarlo o bien lo opacaría completamente?

Los chinos prescinden absolutamente del alfabeto; su sistema de escritura consigna rasgos de sus lenguas (que por eso no se diferencian tan claramente entre sí como nuestras lenguas europeas) distintos del fonologismo alfabético. Su sistema no es ni más ni menos “ventajoso” que el nuestro, es distinto. Es verdad que después de medio siglo admiten que la escritura alfabética puede transcribir la suya – es lo que se llama el *pinyin* – pero no la suplanta, como ha ocurrido y todavía ocurre con tantas lenguas que no tienen el anclaje de la tradición escrita del chino. Pero el *pinyin*, a decir verdad, no transcribe el chino; es justamente una referencia para alfabetizados, para aquellos que ignoran la escritura china y sólo pueden dirigir su mirada a las letras alfabéticas que les

proporcionan un equivalente fonético de algunas palabras que pueden identificar. Pero ese equivalente fonético no permite captar los matices y las sutilezas del habla china. Nuestro sistema alfabético sólo transcribe de la lengua china las diferencias fonológicas pertinentes en nuestras lenguas indoeuropeas (y en otras). Pero el chino, más que cualquier otra lengua, se aprende escuchando y su escritura le exige al letrado que memorice los sentidos posibles para cada carácter y, si pretende enunciarlos, sus diferentes pronunciaciones.

Tales eran de antemano las cuestiones que me rondaban por la cabeza mientras preparaba mi intervención en ese famoso simposio.

El objeto de la demanda

Una vez en el lugar, en un sitio donde se apretujaban jóvenes chinos ávidos de saber, ya no estaba seguro de la pertinencia de lo que había preparado. ¿Es posible hablarles de psicoanálisis – como el salmista habla “de las profundidades...” – a mujeres y hombres cuyos motivos, que los llevaron a interesarse en esa práctica “exótica” – y por lo tanto probablemente “de moda” – ignoramos por completo y cuya relación de extrañeza, que mantienen desde siempre con las categorías del pensamiento occidental, por otra parte, sí conocemos?

Por supuesto, no se trataba de situar a China contra Occidente, la sabiduría contra la ciencia. Se trataba de someter al psicoanálisis a la prueba de unos sujetos que tienen con la ciencia una relación que, a primera vista, es distinta a la nuestra (aunque esto sigue siendo un interrogante). El texto que había preparado (y que los organizadores ya habían impreso en francés, en inglés y en chino) esbozaba un diálogo con los chinos, por intermedio de Lu Xun que ya a finales de los años veinte había reaccionado negativamente ante la propuesta freudiana. Pero así como una carta al analista o incluso una llamada por teléfono no son una sesión, no son el acto de decir (en el que se diría tal vez lo mismo, pero en voz alta y en su presencia, “en directo”, sin la posibilidad de borrar lo que se haya dicho), del mismo modo no podía sustraerme al acto de dirigirme a ellos “en directo”, sin la mediación de un escrito. Me debía ese acto de hablarles así, sin red, porque en ese instante, y de una manera que no había previsto dos meses antes en París, lo que estaba en cuestión era la

transmisión del psicoanálisis frente a una demanda que me parecía súbitamente oscura. Leer mi texto era dejar en suspenso esa oscuridad, reprimir lo que precisamente estaba en cuestión en aquel momento.

Además, las dificultades permanentes e inextricables de la traducción volvían casi vana – me daba cuenta entonces, en ese salón – toda tentativa de transmitir teoría. Prácticamente nunca hay en chino un equivalente satisfactorio de las palabras en las cuales se basan las teorías de Freud y la enseñanza de Lacan. (La risa irreprimible del traductor, a pesar de la vergüenza, a quien le debieron aclarar el sentido del término “castración” que no sabía cómo traducir). ¿No era una suerte esa cuasi-imposibilidad de llevarles una buena teoría ya hecha? No hacerlo era la única manera de “desminar” lo que en su demanda tal vez se dirigía a un psicoanalista.

El “tal vez” en este caso no es oportuno, si el analista se define por ser quien recibe, quien se hace destinatario de una demanda, al ocupar el lugar del objeto sin el cual esa demanda no se sostendría. Una demanda no se constituye como demanda analítica sino en una dirección así, en el lugar del Otro. Para un analista no se trata pues de “diagnosticar” una demanda “verdadera” o “falsa”, no se trata de un pasivo “tal vez”, sino de un riesgo que hay que correr. Correrlo o no correrlo, asumir el riesgo, no de satisfacer la demanda sino de hacerse su destinatario ocupando el sitio del objeto perdido que la suscitó. Sin resultado seguro. ¿Por qué había emprendido ese viaje, sino porque, sin saber bien por qué, ya había tomado esa demanda surgida en China como dirigida a mí? Lo que tenía que decirles era entonces eso: el objeto de su demanda era mi problema, estaba inmiscuido, atiborrado. Tenía que expresarles el interrogante que era para mí su aparente interés en el psicoanálisis, la incapacidad en la que me hallaba para responder desde mi lugar a ese interrogante, suyo, mío.

La demanda de los chinos – “¡háblenos de psicoanálisis!” – bajo su aparente inocencia me devolvía el eco de una demasiado íntima convicción a la que daba vuelta como un guante: ¿y si el psicoanálisis no era más que un asunto de familia, una cuestión judía, judeo-cristiana, occidental? Comencé a oír la temible ambigüedad de esa demanda: “¿somos de la familia?”, “¿qué alianza hay entre nosotros, qué lazos de parentesco?”, como si fuera obvio en primer lugar que yo era de la familia, como si mi mera presencia en el seno de un grupo reunido bajo la bandera del psicoanálisis lo confirmara, y en segundo lugar como si esa “mera pre-

sencia”, el desplazamiento que había hecho a mis expensas no se entendiera sino por mi voluntad de hacer alianzas. ¿Sería psicoanalista por mi pertenencia a la familia? Si soy de la familia freudiana, ¿significa mi presencia que yo les propongo entrar en ella, desposar la causa de la civilización, como lo dijo sin disimulos Elisabeth Roudinesco? Si no soy parte, ¿por qué estoy ahí, frente a ellos? Tras haber respondido a su invitación, ¿cómo tomar distancia de la imagen del misionero que me pedían que encarnara? ¿Ser o no ser psicoanalista? ¡Deser⁶ psicoanalista! Resulta que el lío en que me había metido le daba cuerpo a la fórmula lacaniana. Mi “mera presencia” me obligaba a no entablar un “diálogo intercultural”, sino a hacerme objeto de su demanda, sin tanto parloteo; y desde ese lugar traté de hacerles entender la incongruencia que, desde mi punto de vista, entrañaba tal demanda, es decir, su pertinencia.

Por lo tanto no leí el texto de mi intervención.

La apuesta del psicoanálisis

Se me mostró entonces con un nuevo relieve (para retomar mi expresión de hace un momento) que el mismo psicoanálisis no es nada más que una práctica de transmisión. Que no existe psicoanálisis sino en su transmisión. Práctica inédita de una transmisión en la época de la ciencia: no iniciática y no universitaria. De una transmisión que se sabe imposible (pero no impracticable). Antes del advenimiento del sujeto de la ciencia, la transmisión humana se realizó siempre dentro de la estructura de la familia, en la lengua de la tribu, en los valores de un mismo grupo, de una misma nación. Pero el saber ligado a la escritura científica no actúa en la lengua del grupo, aun cuando cada uno recurra a ella para darle un sentido a sus fórmulas. Dicho saber aísla a quien se vincula con él, lo separa de sus lazos tradicionales, sus miedos, sus creencias, y hace de

⁶ Deser. Transcribo así el neologismo *désêtre*, que en francés une el prefijo negativo *dés* con el verbo en infinitivo *être*. Uso una de las traducciones halladas para este neologismo en español aunque sus resonancias pueden ser distintas, ya que en español “deser” está a una letra de “desear”, mientras que el término francés podría acercarse fonéticamente a *désert* (“desierto”, en el sentido del sustantivo o del verbo en primera persona) [N.T.]. Para ubicar en qué contexto Lacan produce ese neologismo y las ocasiones en que lo usa, cfr. *789 néologismes de Jacques Lacan*, op.cit, pp. 30-31 [N.E.].

la humanidad del hombre una contingencia, un riesgo: no es necesario que el hombre exista. El hombre es su propia creación – precisamente es lo que nosotros los modernos hemos bautizado como “libertad”. ¿Y si acaso para los modernos el psicoanálisis recordara de hecho que en esa misma contingencia no hay humanidad sino en su transmisión?

La ciencia habría surgido pues en el lugar de un trauma: la imposibilidad de la transmisión descubierta en Europa durante las guerras de religión, la imposible realización del proyecto político engendrado por el cristianismo. La ciencia surgida de la división del sujeto abiertamente sacada a la luz (particularmente en la astuta represión cartesiana) sería nuestro síntoma y el psicoanálisis la experiencia de un lazo social –no instituíble– que no devuelve al sujeto del síntoma a la senda de la sabiduría, sino que cuenta con su división.

El psicoanálisis actúa en el mismo lugar de ese desgarramiento. Es una práctica de transmisión del sujeto de la ciencia, una práctica no familiar de la transmisión. El descubrimiento que asombró a Freud, la comprobación de la eficacia del deseo inconsciente, del deseo incestuoso y asesino del niño hacia sus padres, de su deseo funcionando en sus sueños y en sus síntomas, es la sorprendente manifestación de la puesta en perspectiva del inconsciente sexual de la transmisión familiar, inconsciente porque es eficaz, y eficaz porque es inconsciente.

Tras ese descubrimiento, se efectuó un desplazamiento. Los síntomas ya no son los mismos, tampoco la familia. Pero la experiencia psicoanalítica considera siempre el advenimiento de un sujeto que, inscripto en un linaje y miembro de un cuerpo social, no se define sin embargo por sus pertenencias familiares y sociales. Un sujeto desgarrado, deseante.

¿Lo saben ellos? No lo sé. ¿Lo viven? Lo supongo. Otras tantas preguntas que se abrían ante mí a partir del momento en que había sido puesto en camino por su demanda. Pensé que un chino de hoy que se interesara en el psicoanálisis no evitaría estas preguntas. O más bien, sí las evitaría si nadie toma su demanda en serio y no la pone a trabajar al no satisfacerla con una imagen – la del misionero del psicoanálisis. Y las respuestas que entonces hallará en su lengua me interesan. Importan para mi práctica. Ponen a prueba las complicidades secretas, ignoradas, que pesan sobre mi escucha siempre cargada de sobrentendidos, de hábitos lingüísticos, de todo aquello que me parece obvio debido a que comparto con mi analizante una misma relación alfabetizada con la lengua.

Lo cierto es que dar curso a esa demanda proveniente de otro sitio reinstaura la abrupta extrañeza que esconde toda demanda dirigida a un analista, reparte de nuevo las cartas de la práctica psicoanalítica también en París. Si el psicoanálisis es su transmisión entonces toda demanda, desde el momento en que alguien responde a ella desde el lugar del analista, vuelve a dar las cartas de la práctica psicoanalítica. No puedo asegurar que haya en China una práctica psicoanalítica. No puedo más que conjeturar, apostar. La apuesta de la eficacia de un universal que no sea el discurso del amo –el de la familia, aunque sea política, al que tanto nos cuesta no suscribirnos en las agrupaciones de psicoanalistas–. La apuesta del psicoanálisis y de su extraña comunidad de extraños para sí mismos.

Aquellos chinos eran de Cheng Du y por su demanda incongruente de ahora en más se han vuelto indispensables para mi práctica, obligándome a cuestionar obviedades fundamentales, así como a tomar en cuenta los discursos que sostienen algunos gays y lesbianas, algunos transexuales, algunos campos que se hacen llamar *queer*, que fuerzan actualmente a los psicoanalistas a volver a cuestionar aquello que en las exposiciones de Freud y de Lacan sigue estando adherido a la cultura dominante de sus épocas⁷. Psicoanalista no convencido de lo fundamentado de sus prejuicios, que apuesta a la transferencia y no a su saber para sostener – como se sostiene un sitio, un encuentro, una mirada – esa demanda insospechadamente surgida en China. Demanda que no hay que traducir.

⁷ La revista *L'Unebêvue* intenta sostener la radicalidad de las cuestiones que le plantea al psicoanálisis el movimiento *queer* surgido en los Estados Unidos de América en el campo (y la crítica) de los “gay and lesbian studies” y que procura un estilo de vida apartado de las fijaciones identitarias, en primer lugar sexuales.

Teatro

Kleist y Petrushka

Sobre el alma del bailarín

Pola Mejía Reiss

*Yo no soy una invención, soy vida.
El teatro es vida. Yo soy el teatro.
Sentimiento, Vaslav Nijinski*

La escritura de *Sentimiento*, libro catalogado como el testimonio de un gran artista esquizofrénico, coincidió con que Nijinski dejara de bailar. Tenía 29 años de edad. Su cuerpo dejaba de encarnar personajes que lo sostenían como el *dios de la danza*.

Su disolución como ser imaginario en el escenario teatral se manifiesta en la escritura. Uno de sus rasgos más importantes es que resulta problemático para Nijinski escribir dios. A veces delibera si es con mayúscula o minúscula, dios dicta, habla, es Nijinski...¹

Este rasgo de la escritura de *Sentimiento* pasa a través de las traducciones del ruso, su idioma original, a otras lenguas².

Que la puesta en cuestión o perturbación de la regla ortográfica de mayúsculas y minúsculas coincidiera con el hecho de que el cuerpo de Nijinski dejaba de ser bailante, nos hace preguntarnos, para comenzar, acerca de su cuerpo bailante.

Es larga la lista de encarnaciones del *dios de la danza*; sus transformaciones eran proverbiales. Algo de eso podemos verlo en las fotografías.

La hechura del cuerpo bailante de Nijinski coincidía con un momento en que la fotografía afianzaba su nueva presencia puramente artística diferenciándola de la función documental. Nijinski colaboró con

¹ Crf. Pola Mejía Reiss, “*Sentimiento, Les Sylphides*”, *me cayó el veinte No. 11*, me cayó el veinte, México, primavera de 2005.

² Habría que ver cómo se realizó la versión en alemán, idioma en que los sustantivos se escriben siempre con mayúscula.

sus fotografías en la creación de lo que ahora es un legado de imágenes tuyas que siempre forman parte de los libros que hablan de él.

Edwin Denby hace una lectura:

[Nijinski] nunca se muestra a sí mismo o a una interpretación de sí mismo. No hay vanidad en lo que está mostrando. El público no lo ve como a un bailarín profesional o a un seductor profesional. Desaparece por completo y en su lugar aparece un ser imaginario³.



Arlequin



Albrecht

Cada ser imaginario que hacía Nijinsky, le iba dando cuerpo, otro cuerpo cada vez. El maquillaje sólo realza, pero no crea la sorprendente diversidad de rostros. Comenta Denby que la única fotografía en que se reconoce “el rostro civil” de Nijinsky, es en su encarnación de “Petrushka”, curiosamente, cuando más maquillado estuvo.

³ Edwin Denby, “Notes on Nijinsky Photographs [marzo de 1943]”, en Lincoln Kirstein, *Nijinsky Dancing*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1975, pp. 161-163. Todas las traducciones del inglés y del alemán son de la autora.



Petrushka

Esta apreciación de la relación entre Nijinski y Petrushka es insistente en historias y biografías, como la de Vera Krasovskaia: “Petrushka se convirtió en el personaje de su época porque encarnaba ambas tragedias, la suya propia y la de su época”⁴.

Petrushka se fue convirtiendo en uno de los seudónimos escénicos legendarios de Nijinski. Por ejemplo, en un relato de Arthur Rubinstein: la última vez que Nijinski bailó con los *Ballets Russes* (1917) en América del sur, en Montevideo, Rubinstein lo acompañó al piano. Después de una larguísima demora sostenida con números de la banda municipal, un declamador, un ensayo de un ballet, Nijinski salió finalmente a escena. Eran pasadas las doce de la noche; el público lo había esperado. Cuenta Rubinstein que “parecía más triste que cuando bailó la muerte de Petrushka”⁵.

Hay una tentación de seguir el hilo de la leyenda homologando destinos.

¿Quizás la tentación responde a que trasladado a Petrushka el destino de Nijinski se aligera? Pasa al teatro, que en su origen es una ceremonia y conserva cierto sentido ritual, una manera entre otras de arreglarse con un agujero como puede ser el que hace el *dios de la danza* que deja de bailar y escribe, para luego quedar prácticamente inmóvil y en silencio durante treinta años, ¿fantasmal como Petrushka en el último acto del ballet?

Llega el mago. Recoge el cadáver de Petrushka y lo agita. La multitud se dispersa. El mago se queda solo en escena. Arrastra el cadáver de Petrushka hacia el teatrino. Sobre el techo del teatrino aparece el fantasma de Petrushka amenazando al mago y burlándose de él. Aterrorizado, el mago suelta la marioneta Petrushka y mirando hacia atrás con terror, se aleja rápidamente⁶.

⁴ Vera Krasovskaia, *Nijinsky*, trad. del ruso al inglés por John E. Bowlt, Schirmer Books, Nueva York, 1979, p. 178.

⁵ Arthur Rubinstein, *My many years*, en la introducción de Jean Acocella a *The Diary of Vaslav Nijinsky*, trad. del ruso al inglés por Kyril Fitzlyon, editado por Joan Acocella, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1999.

⁶ Guión de la partitura original de *Petrushka*. Charles Hamm, editor, *Stravinsky. Petrushka. An authoritative score of the original version, backgrounds, analysis, essays, views and comments*, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1967.

Al margen del territorio anecdótico, pero sin salirnos del teatro, se podría plantear la homologación entre el destino de Nijinski y el de Petrushka en otros términos: la relación entre el actor y el personaje. ¿Cómo hizo Nijinski el cuerpo de Petrushka, la marioneta que cobra vida? En sincronía se nos plantea que Petrushka le hizo uno de sus tantos cuerpos al *dios de la danza*. Tomemos perspectiva a partir de este fragmento de una conferencia que Lacan pronunció el 23 de enero de 1962:

El cuerpo crea otro cuerpo como soporte del deseo –la vida del cuerpo tiende a articularse en el sujeto como el significante de un ciclo siempre cuidadoso para repetir su propio aniquilamiento⁷.

La expresión “hacer cuerpo” para abordar la relación entre actor y personaje adquiere cierto matiz si consideramos que “drama” viene del griego “hacer”. ¿Cómo se hicieron cuerpo Nijinski y Petrushka? ¿Cómo determinaron la música y la dramaturgia esa hechura?

La creación de Nijinski como bailarín coincidía con una transformación en la relación entre el actor y el personaje. Vsevolod Meyerhold, discípulo de Stanislavski, se separaba del maestro y del naturalismo para hacer un teatro antirrealista.

El teatro es un arte, y como tal, todo debe estar sometido a las leyes de este arte. Las leyes de la vida y las leyes del arte no son idénticas.

El nuevo teatro [...] subordina la interpretación del actor al ritmo de la dicción y a los movimientos plásticos; proclama el renacimiento de la danza [...] ⁸.

Michel Fokine, coreógrafo de *Petrushka*, trabajó muy cerca de Meyerhold hasta que sobrevino una ruptura entre ellos en 1912. Quizás

⁷ Jacques Lacan, *De ce que j'enseigne*, conferencia pronunciada en *l'Evolution Psychiatrique*, 23 de enero de 1962. Anexo IV de la versión de Roussan del seminario *L'Identification*. Traducción del francés de Estela Maldonado.

⁸ Vsevolod Meyerhold, “Clase de Vs. Meyerhold, Técnica de los movimientos escénicos” y “Lo grotesco en el teatro”, *Teoría teatral*, trad. Agustín Barreno, selección y notas de Cristina Vizcaíno, Fundamentos, Madrid, 1975, pp. 76 y 58.

este desencuentro, que coincidió en el tiempo con otra pérdida de Fokine, su salida como coreógrafo de los *Ballets Russes* –donde Nijinski fue el *dios de la danza*–, dio lugar a que mencionara a Meyerhold sólo una vez en sus *Memorias*:

Creo que [el ballet *Carnaval*] era el primer contacto [de Meyerhold] con el arte del movimiento rítmico acompañado por música, aunque después escenificó varias óperas. Resultó ser un hombre de otro mundo en los dos primeros ensayos. En movimiento, se rezagaba respecto a la música. Muchas veces entraba y salía de escena a hurtadillas en mal momento. Pero en el tercer ensayo nuestro nuevo mimo estuvo completamente listo; y el día de la función dio una interpretación perfecta del triste y soñador Pierrot⁹.

Resulta significativo que esta única mención se refiera al papel de Pierrot que hizo Meyerhold en *Carnaval*, puesto que su revolución teatral otorgó un lugar especial a la *commedia dell'arte*. Dice Meyerhold:

El pálido Pierrot de largas piernas se desliza a través de la escena sugiriendo por sus gestos la eterna tragedia de la humanidad y, en seguida, le sucede en el ritmo endiablado la vivaz arlequinada, lo cómico sigue a lo trágico y la canción sentimental hace sitio a la brutal sátira¹⁰.

La *commedia dell'arte* que comenzó a florecer en Europa en el siglo XVI, llegó también a Rusia, en 1730, a transformar el teatro que llevaba años dependiendo de los zares que preferían a los directores alemanes. El impacto de la llegada de la *commedia dell'arte*, representó la introducción en Rusia del concepto del teatro para el gran público; dio entrada al ballet y la ópera italianas y a la fundación, en 1749, del Teatro Nacional.

Quizás una de las huellas de la relación entre el actor y el personaje de la *commedia dell'arte* revivida en el ballet *Petrushka* que se estrenó el 13 de junio de 1911 en París, está en *Petrushka*, seudónimo escénico de Nijinski.

⁹ Michel Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, trad. Vitale Fokine, 1a.ed., Little Brown and Company, Canada, 1961, p. 134.

¹⁰ V. Meyerhold, *op.cit.*, p. 59.

La improvisación exigía al actor una seguridad absoluta en escena: debía entrar en el papel y atenerse a él rigurosamente. El intérprete conseguía una rígida adecuación a la parte a tal punto que el nombre del personaje servía al actor como seudónimo escénico. Y por otro lado, el tipo inventado por el actor tomaba el nombre verdadero de su creador¹¹.

Entre los antepasados de Petrushka están seguramente los Zanni, personajes que tuvieron muchos nombres: por ejemplo Pedrolino, que en Francia se transformó en Pierrot, o Pulchinella que se volvió Punch en Inglaterra, homologados, tanto el francés como el inglés, con el ruso Petrushka. Los Zanni eran bufones; fatuos, simplones, ágiles con el cuerpo y las palabras para hacer sus argucias. Eran actores en una relación muy especial con su personaje, porque su vitalidad no estaba dada en una sola obra, como en el caso de los actores y personajes de Shakespeare, sino en largas series de obras con infinitas variaciones:

Podemos cometer un error si despachamos los personajes de la *commedia* como “tipos”. Que en un sentido son tipos es cierto, pero su repetición en diferentes circunstancias crean la ilusión de que son seres vivos¹².

Esta ilusión de que son seres vivos es la que anima el argumento central de *Petrushka*, donde tres marionetas: Petrushka, la Bailarina y el Moro, cobran vida tras los pases mágicos del titiritero.

La relación entre el actor y el personaje que se ponía en juego en la creación de Petrushka, la subordinación del actor a “los movimientos plásticos” como dice Meyerhold, – que será tema en otro momento – también pasó por el romanticismo a través de una pequeña ficción de Heinrich von Kleist: *Sobre el teatro de marionetas*.

Esta sorprendente ficción que Kleist escribe en el paso del siglo XVIII al XIX, es un elogio a la marioneta y quizás por eso mismo tiene un aura enigmática. Consiste en un diálogo entre un poeta y un bailarín que se va revelando como una alegoría de algo en sí mismo inatrapable:

¹¹ Konstantin Miklasevskij, “Los tipos cómicos”, *Repertorio. Revista de teatro*, “La commedia dell’arte”, No. 18, Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, junio de 1991, pp.18-26.

¹² Allardyce Nicoll, en *Repertorio*, op.cit., p. 23.

el movimiento en la danza. Se podría decir que, *Sobre el teatro de marionetas*, es un enigma que se revela como tal. Ha sido nombrado “el evangelio del arte del cómico”¹³, el “mojón de la estética moderna”...¹⁴; o en palabras de Lacan, “las tan sutiles observaciones de Kleist sobre las marionetas [...]”¹⁵.

Pensando en la marioneta Petrushka, en cómo habrá sido la hechura de su cuerpo, proponemos una lectura – entre tantas otras – de la alegoría de Kleist.

Paráfrasis

Kleist, el poeta, conversa en el parque, en el invierno de 1801, con el primer bailarín de la ópera, el señor C. El poeta, un “yo” que va puntuando el texto, se muestra sorprendido de haber visto al bailarín varias veces absorto en un teatro de marionetas que se pone en el mercado. El señor C. le asegura que además de divertirse, un bailarín puede aprender mucho de esos muñecos.

Coinciden en reconocer la gracia del baile de las marionetas y el poeta inquiere sobre su mecanismo. “Me contestó que no debía imaginar que cada uno de sus miembros es detenido y jalado por el maquinista en los distintos momentos de la danza”¹⁶.

(Es importante tomar nota de que los fragmentos de los cuerpos de las marionetas se unifican en el movimiento)

Cada movimiento, dice el bailarín, depende de un punto de gravitación y basta con dirigirlo en el interior de la figura. Este movimiento es sencillo. Cuando el punto de gravitación se mueve en línea recta, los miembros describen círculos.

¹³ Marcel Brion, *La Alemania romántica, Heinrich von Kleist, Ludwig Tieck*, Barral, Barcelona, 1971, p.28.

¹⁴ Naomi Ritter, *Arts and Spectacle*, University of Missouri Press, U.S.A., 1989, p.44.

¹⁵ J. Lacan, *Las formaciones del inconsciente*, sesión del 18 de diciembre de 1957, versión de estenotipia, www.ecole-lacanienne.net (J. Lacan, *Las formaciones del inconsciente*, Paidós, Argentina, 1999).

¹⁶ Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, Kleist-Archiv Sembdner, edición para internet, versión 07.02, Heilbronn, 2002. De aquí en adelante, aparecerán algunos fragmentos textuales de Kleist entrecorridos, que están en alguna de las nueve páginas del ensayo.

Para mover el punto de gravitación, ¿el maquinista tendría que ser bailarín o tener un concepto de lo bello en la danza?, le pregunta el poeta. La línea que debe describir el punto gravitacional también puede ser elíptica, continúa el bailarín, y ésta es connatural al movimiento de las extremidades del cuerpo humano, por lo cual el maquinista no tiene por qué tener dificultades. Pero la línea, vista desde otra perspectiva, es enigmática. “Porque no es otra cosa más que el *camino del alma del bailarín*”.

La conversación sigue. Si el artista inglés que hace piernas mecánicas para los inválidos le fabricara al bailarín una marioneta por él diseñada, ni siquiera el mismo Vestris podría igualar esa danza. “El alcance de sus movimientos es limitado; pero aquellos que están a su disposición, se realizan con una calma, una ligereza y gracia que sorprende al espíritu pensante.”

¿Y la ventaja que tendría esta marioneta sobre el bailarín vivo?

¿La ventaja? Para comenzar, mi querido amigo, una negativa: nunca tendría maneras afectadas, porque la estilización aparece, como usted sabe, cuando el alma (*vis motrix*) se encuentra en algún punto que no sea el punto gravitacional del movimiento. Ya que el maquinista, por intermedio del alambre o del hilo, no tiene otro punto en su poder más que éste, todos los demás miembros están como deben estar, muertos, sólo péndulos que obedecen exclusivamente a la ley de gravedad; una magnífica característica que en vano se busca entre la mayoría de nuestros bailarines.

El alma es la *vis motrix*. ¿Qué es la *vis motrix*? Podemos verla en Petrushka: hay un momento en que, compadeciéndose de sí mismo, examina su figura. Levanta su pantalón hasta la rodilla y cuando jala hacia la derecha, las dos rodillas se van hacia la derecha; lo mismo ocurre cuando el movimiento es hacia la izquierda, como si las piernas fueran péndulos de madera¹⁷. “Estos movimientos son conmovedores y patéticos”, dice Fokine y cuenta cómo otro bailarín que no era Nijinski, haciendo este gesto daba un golpe con las rodillas que se oía en todo el teatro y aniquilaba a Petrushka¹⁸. Llevaba el alma en las rodillas...

¹⁷ Una reconstrucción de *Petrushka* puede verse en *Nureyev and The Joffrey Ballet in Tribute to Nijinsky*, A production of Thirteen /WNET in association with the British Broadcasting Corp., recorded August 1980.VHS.

¹⁸ Michel Fokine, op.cit., p. 193.

Esto mismo lo cuenta el bailarín de Kleist: dice que es un espanto ver al joven F... cuando le da a Venus una manzana y lleva el alma en el codo.

Se puede ver, pero *¿qué es la vis motrix?*

La búsqueda de la *vis motrix* me llevó a Kant.

Durante algunos años, Kleist (1777-1811) y Kant (1724-1804) fueron contemporáneos. Se dice que Kleist pasó por una crisis muy severa que tiene nombre: la “*Kant Krise*”, la “crisis Kant”. Su lectura de la filosofía de Kant echaba abajo su *Lebensplan*, “plan de vida”, que era su religión: estaba hecho para gozar de la felicidad, la suerte, la alegría (*das Glück*), aun y con los pesares de la vida. Kleist siempre se debatió entre dos vidas: una para la *Bildung*, el ideal y la propuesta del romanticismo alemán, educarse, formarse viajando, viviendo en el campo, entrar en contacto con lo extraño tanto propio como ajeno. La otra vida era la del ejército donde él ingresa de niño porque así era la costumbre de su familia prusiana. Esa deliberación ya ponía en crisis su “plan de vida”, y se ha establecido que la “crisis Kant” termina por derrumbarlo para volverse un factor decisivo de su suicidio¹⁹.

Pero cuando escribió *Sobre el teatro de marionetas*, podríamos suponer que leyó este párrafo de Kant:

La fuerza motriz (*vis motrix*) de la materia, no significa más que el poder (la facultad, *habilitas*) de la materia de poner en movimiento a otra materia; la fuerza moviente (*vis movens*) es el acto de la propia materia del cual el movimiento es el efecto²⁰.

Lo que hace Kleist al ubicar esta *vis motrix* como el punto de comparación entre el bailarín y la marioneta, es introducir una *Spaltung*, una grieta por la que va a asomar el paraíso. Volvamos al diálogo entre el poeta y el bailarín:

Estos desaciertos, dice el bailarín, son inevitables desde que comimos del árbol del conocimiento. El paraíso está clausurado y el querubín está tras

¹⁹ Marcel Brion habla del suicidio de Kleist de una manera muy distinta a la de la mayoría de los eruditos, por ejemplo, Marion Wolf en www.uni-bamberg.de. Para Brion se trató de un suicidio muy amoroso, amor no centrado en Henriette Vogel, su compañera de suicidio, sino en la manera de hacerlo con ella. Brion no menciona la “crisis Kant”. Cf. Marcel Brion, *op.cit.*

²⁰ E. Kant, *Opus postumum* – AA XXI, p. 275, en: ikp.uni.bonn.de/dt/forsch/Kant.

nosotros; tenemos que viajar alrededor del mundo y ver si quizás no se halla abierto nuevamente por detrás en alguna parte.

El poeta ríe y piensa para sí que donde no hay espíritu, el espíritu no puede errar.

Su amigo retoma la palabra para decir que lo que produce la imperfección del bailarín, es la fuerza que lo ata al suelo. De eso no saben las marionetas, porque la fuerza que las eleva es mayor que la que las lleva al suelo al que sólo rozan como los elfos. Es imposible para el hombre alcanzar a la marioneta. “Sólo un dios podría medirse, en este terreno, con la materia; y este sería el punto donde se enlazarían los dos extremos del mundo redondo”.

La ligereza de la marioneta corporiza el ideal del bailarín. La danza sobre las puntas de los pies que hace tan aéreas a las bailarinas, fue una innovación del romanticismo del que Kleist fue forjador. Leyéndolo, podemos decir que la ligereza es una unidad del cuerpo en movimiento que se logra cuando el alma-*vis motrix* está bien colocada. En esa misma época, nueve años después de la muerte de Kleist, Carlo Blasis, maestro italiano de la Escuela Rusa Imperial de Ballet – donde Nijinski fue estudiante –, publicaba (1820) el primer tratado propiamente dicho de técnica de ballet clásico. Como decía Kant, en la *vis motrix* está en juego la *habilitas* que también participa del sentido de la palabra *Bildung*, eje del romanticismo alemán.

De regreso a Kleist, la grieta abierta entre los cuerpos de la marioneta y el bailarín toma el hilo conductor para concentrarse en la gracia, a través de dos historias. La primera la cuenta el poeta y la segunda el bailarín.

Un hermoso joven de dieciséis años pierde la inocencia y con ella la gracia. Hacía poco, el poeta y él habían visto en París la escultura en bronce de un joven que se está sacando una espina del pie. Tiempo después, tomando juntos un baño, el joven se acordó de la escultura cuando se vio en el espejo subiéndolo al pie en un banco. El poeta constataba el descubrimiento que de su imagen hacía el joven, pero, dice: “Haya sido por poner a prueba la seguridad de la gracia que lo habitaba, o por querer curarlo un poco de su vanidad, rey y dije que ¡seguramente veía fantasmas!” El joven se avergonzó e intentó en vano recuperar su gesto; un año después de aquel instante, había perdido toda la gracia.

“Me da la oportunidad, dijo amablemente el señor C..., de contarle otra historia que, como usted podrá fácilmente ver, viene al caso.” Le ocurrió en un viaje a Rusia. Venció a un contrincante en un duelo de esgrima. Cuando el perdedor levantó su florete del suelo, reconoció haber encontrado en él a su maestro, pero como todo el mundo encuentra el suyo, propuso al bailarín probar su espada con un oso. El oso, “como el primer esgrimista del mundo”, paraba todas las embestidas del bailarín con un corto movimiento de la pata; y de las fintas no hacía caso alguno. “Sus ojos en los míos, como si ahí pudiera leer mi alma, la pata elevada lista para golpear, y si mis embestidas no tenían una intención seria, el oso no se movía.”

La historia del oso detentador de la gracia debida a la total economía de sus movimientos, gracia que no le es dada al esgrimista que se conduce por la razón, desemboca en la conclusión del ensayo de Kleist:

Pero así como la intersección de dos líneas en un punto de pronto vuelve a ocurrir tras el recorrido de las líneas por el infinito, o como la imagen del espejo cóncavo que después de alejarse hasta el infinito de pronto está de nuevo ante nosotros: del mismo modo se reencuentra la gracia cuando el conocimiento recorrió un infinito, de manera que aparece en su forma más pura en la conformación corporal del hombre que, o bien no tiene ninguna conciencia, o tiene una conciencia infinita; es decir, en la marioneta o en el dios.

El lazo entre el bailarín, la marioneta y el dios se lee de nuevo, muchos años después de Kleist, en Edward Gordon Craig, revolucionario del teatro en Inglaterra, contemporáneo e importante influencia de Meyerhold.

El actor tiene que irse y en su lugar viene la figura inanimada – la *Übermarionette* podríamos llamarla hasta que se haya ganado un nombre mejor. Mucho se ha escrito sobre el títere o marioneta. Hay algunos excelentes volúmenes sobre ella y también ha inspirado varias obras de arte. Hoy que la marioneta atraviesa su época de menos dicha, mucha gente ha llegado a considerarla como un poco superior al muñeco y a pensar que es una derivación de éste último, lo cual es inexacto. La marioneta descende de las imágenes

de piedra de los templos antiguos y actualmente es la figura bastante degenerada de un Dios²¹.

En sus notas de la traducción al español de este texto de Craig, Edgar Ceballos sugiere que Craig usa el término alemán *Übermarionette* para designar el ideal del actor, inspirado en el *Übermensch* de Nietzsche. Pero, ¿no se podría también decir que es la manera en que Craig cita a Kleist, aunque no lo mencione?

Petrushka, la *Übermarionette* de Craig y Meyerhold, pone en escena la grieta a partir de la cual Kleist construye su alegoría; cuando Petrushka muere pone en escena la disyunción entre la imagen y el cuerpo, el movimiento lleno de gracia, la imagen danzante de la marioneta, y su soporte en el real, el muñeco que queda tirado en el suelo como un bulto que el titiritero arrastra hasta el teatrino. La sola imagen separada del cuerpo de la marioneta, aparece en el techo del teatrino para espanto del titiritero²².

Y si para terminar volviéramos a la tentación de homologar el destino de Nijinski y el de Petrushka, Nijinski pone en escena en su vida la disyunción entre el bailarín, la marioneta y el dios que fue cuando hizo Petrushka. Pero a diferencia del público del ballet, nosotros no tenemos el recurso de que sea el titiritero quien se hace cargo de la “inquietante extrañeza”²³, de la *Unheimlichkeit*.

¿Qué fue del alma, la *vis motrix* del dios de la danza cuando dejó de bailar?

²¹ Edward Gordon Craig, “The Actor and the Über-marionette, *The Mask*, vol. 1, n.º.2, abril de 1908, en Arnold Rood, ed., *Gordon Craig on Movement and Dance*, Dance Books, Londres, 1978, p. 50. En español, E. Gordon Craig, *El arte del teatro*, Escenología A.C., México, 1995, p. 137.

²² Cuando Lacan menciona a Kleist, está abordando la estrecha relación entre la risa y la función del imaginario en el hombre. Cuando alguien se cae y eso da risa, “[...] se trata siempre de una liberación de la imagen. Entiéndanlo en los dos sentidos de este término ambiguo – por una parte, algo liberado de la constricción de la imagen, por otra parte la imagen se va también de paseo ella sola. Por eso hay algo cómico en el pato al que le cortas la cabeza y da todavía algunos pasos por el corral.” J. Lacan, *Las formaciones del inconsciente*, op.cit. (Paidós, pp. 135-136).

²³ Cf. Hélyda Peretti, “Esa extrañeza inquietante”, *me cayó el veinte* N.º 10, *Juntos en la chimenea*, me cayó el veinte, México, otoño de 2004, pp.119-128.

Ecos de presentaciones

EL ANULAR de Yoko Ogawa¹, una secreta muerte de amor

Vladimiro Rivas Iturralde

Relato extraño y perturbador, su lectura me ha provocado una angustia inexplicable, como toda angustia. Un intento por desentrañar el por qué de esa angustia es el propósito de estas líneas que, más que presentación, serán un testimonio, el testimonio de una lectura.

Además de inquietante, es un relato magistralmente concebido y escrito. Ningún dato, ningún detalle está arrojado al azar, sino que uno y otro cumplen siempre una función precisa en el relato. Pero además de la rigurosa lógica narrativa, hay otra igualmente precisa en el nivel simbólico, que consiste en la exactitud como se engarzan los elementos estrictamente narrativos (personajes, escenarios, lenguaje, imágenes, atmósfera, tono del relato) para dar como resultado una significación nueva, simbólica. Es como si desde la primera frase el relato se hubiera estado desarrollando en por lo menos dos niveles, el nivel de lo concreto, de las acciones literales y textuales, por un lado, y el de las acciones simbólicas, casi alegóricas, por otro. Digo esto porque no es frecuente que el plano simbólico sea tan visible ni explícito en una narración. De este modo, nada es rigurosa y estrictamente lo que estamos leyendo, sino algo más, algo diferente, del que la narración literal no es sino pórico y anuncio pero también espejo.

La anécdota es muy original: un extraño laboratorio se ocupa de recibir objetos queridos (¿seres queridos?) de sus clientes con el propósito de que sean disecados, transformados en especímenes y conserva-

¹ Presentación del relato *El anular* de Yoko Ogawa en el café literario organizado por Litoral el 8 de Octubre de 2004 con motivo de su publicación en el número 34, *Muerte y duelo*. Quiero agradecer a Beatriz Agud por la oportunidad que me ha dado de conocer este extraño y complejo relato y felicitarla por la iniciativa de publicarlo en la revista *Litoral*, que ella dirige. Constituye una primicia: es la primera vez que se lo publica en lengua española, aunque en traducción indirecta, es decir, del francés, dada la explicable dificultad de dar en nuestro medio con un traductor del japonés.

dos. Sólo una persona se ocupa realmente de ello, el señor Deshimaru. La otra, la joven narradora de las acciones, desempeña un papel secretarial y testimonial, porque habiendo perdido parte de su dedo anular, se queda por un tiempo sin tener nada que ofrecer al laboratorio. Más tarde acabará ofreciéndose toda entera, como en sacrificio. Se trata de una doble pérdida: primera, la del extremo de su dedo anular en un accidente; segunda, la de la posibilidad de entregárselo al laboratorio. Con la salvedad de que la pérdida de su dedo anular es accidental, mientras que la entrega de sí, de toda ella, es voluntaria. El señor Deshimaru explica a la recién llegada sus funciones en estos términos: “Un visitante llega con el objeto que quiere que le disequen. Después de los trámites usuales, usted lo toma y yo lo transformo en un espécimen”. ¿Pero qué es un espécimen? No lo sabemos ni, en realidad, importa mucho saberlo. Un espécimen, según el diccionario, es una muestra, un modelo. Es, en el relato, un trozo de sí, una pieza de la que un individuo se desprende para dejarla en el laboratorio como en una especie de cementerio, porque el objeto transformado en espécimen ya no sale de ahí. Nadie, sino el señor Deshimaru, puede entrar en ese laboratorio, que adquiere por ello dimensiones inquietantes y simbólicas. Nadie, por tanto, ha visto jamás el proceso de transformación de los objetos en especímenes. El primer gran artificio del relato consiste en que todo aparece visto a través de los sentidos de la secretaria. Los lectores sólo sabemos lo que ella sabe y aún menos que ella, pero con sobrados motivos sospechamos que debajo de todo lo que ella percibe y narra se encuentra un iceberg. El misterio no reside solamente en el mortuorio quehacer de Deshimaru, sino también en lo que impulsa a los clientes a acercarse a ese lugar y entregar una parte de sí. Porque todos los que acuden se deshacen de ese trozo de sí. “Nosotros”, dice Deshimaru, “guardamos y conservamos cuidadosamente los especímenes (...) Porque el sentido de estos especímenes es de encerrar, separar y acabar. Nadie trae objetos para recordarlos una y otra vez con nostalgia”. Entonces mucho de cementerio hay en ese laboratorio, de residencia de la muerte y de los muertos. El ambiente es helado como el de una morgue, aunque afuera haga mucho calor. El lenguaje también lo es. Y esa omnipresencia de la muerte es altamente perturbadora. Ogawa presenta una visión desoladora de la muerte. Una de las inquilinas de la casa, la anciana pianista, por ejemplo, fallece en la más profunda soledad. Parece decirnos la escritora que

la muerte es lo único estrictamente personal que el hombre posee, la muerte y el sueño, porque todo lo demás se comparte. Y morir es morir solo. Sólo alguien que ha estado cerca de Hiroshima y Nagasaki puede escribir un texto así. Una joven, por ejemplo, con una quemadura en el rostro, entrega unos hongos que han crecido en la casa quemada donde murieron sus padres. ¿No es significativo que una sobreviviente de un incendio entregue los hongos crecidos en la casa quemada de sus padres? Creo que la alusión a los hongos atómicos de Hiroshima y Nagasaki es evidente.

Por otra parte, las dimensiones eros – thánatos están presentes en el relato porque el mismo disecador y enterrador, Deshimaru, seduce y posee sexualmente a la secretaria, quien se entrega al hombre con cierta regularidad, y en un cuarto de baño, sitio también impersonal y helado como una morgue. ¿No es también significativo que esa muchacha haya perdido parte del anular, el dedo que también en Japón está destinado a recibir el anillo de bodas? Esta herida en el cuerpo de la muchacha es también una mutilación en su feminidad, una simbólica condena a la soltería. Y por las informaciones suministradas por una de las dos ancianas que comparten a cierta distancia el edificio, la anterior secretaria de Deshimaru había desaparecido misteriosamente, como desaparecerá también la única cliente (iba a decir paciente) que ingresa en el laboratorio por voluntad de Deshimaru. Los zapatos devoradores de los pies de su dueña, que Deshimaru regala a la muchacha, incorporan al relato el elemento fantástico. Los zapatos desempeñan una función paralela a la de la máquina que se tragó el anular de la muchacha. Esos zapatos amenazan devorarle los dedos de los pies y los pies mismos, y aun el cuerpo todo, hasta desaparecerlo. Y aquí aparece otro elemento perturbador: el testimonio indirecto de las desapariciones de las mujeres que han tenido contacto íntimo con Deshimaru. De acuerdo con ese testimonio, la muchacha está amenazada. Pero la muchacha *quiere* entregarse entera. Ella misma confiesa estar ligada a su jefe de una manera “esencial y radical”. Por eso, aunque un anciano conocido ante quien ella se confiesa le recomienda hacer de sus zapatos un espécimen para librarse de ellos y de la prisión de Deshimaru, le responde, decidida: “Es que no pretendo quitarlos. No tengo ganas de ser libre. Quisiera que me encerrara con ellos en el laboratorio.” ¿Ser toda ella un espécimen, entonces? ¿Secreta muerte de amor, entonces? La ambigüedad de su entrega final es otro

elemento muy perturbador. Deshimaru, en cierta medida, es la muerte. Y digo sólo en cierta medida porque al convertirse en custodio de esos especímenes, parece también ayudar a sus clientes a vivir mejor. Digo que a vivir mejor porque los clientes se desembarazan voluntariamente de objetos personales para ser procesados, objetos que son trozos de sí, fragmentos dolorosos de su experiencia personal, que exigen ser transformados en otra cosa. De modo que convengo con Allouch en que también algo hay de consultorio analítico en ese peculiar laboratorio. Lo diré de una manera acaso simplificada hasta la caricatura. Alguien necesita ayuda, visita a un analista, a quien entrega un trozo de sí que es un fragmento de su memoria y su experiencia, todo eso que, expuesto verbalmente, parece tener calidad de basura y que el paciente transforma por el análisis en algo vivo y muy diferente de la basura.

Hay también otro episodio inquietante que merece mi atención. Accidentalmente (acto fallido, lo nombra Allouch), la muchacha tira al suelo las cajas que contenían los más de mil caracteres ideogramáticos japoneses de la máquina de escribir. Se desparraman por el suelo y ella se ve obligada a pasar la noche recogiénolos frente a la mirada impasible de su jefe. Es la caída del lenguaje, del mundo simbólico que debe reconstituirse. Llama la atención que justo entonces la muchacha solicite a su jefe la disecación de su anular (metonimia de su cuerpo, de toda ella que se entrega en sacrificio). Esa entrega total de sí misma es otro rasgo profundamente inquietante de este relato perturbador: la muchacha se enajena a otro voluntariamente, ¿a cambio de qué? ¿De una recompensa secreta y desconocida? Si ella se entrega, toda ella como objeto para ser disecada en el extraño laboratorio, ¿en qué clase de espécimen la transformará Deshimaru? Una de las posibilidades que el texto deja abierta es que se trate de una muerte de amor, sugerida, insinuada con rotunda ambigüedad.

Finalmente, quisiera señalar que este relato está vinculado a mi vida literaria por una extraña casualidad. Me ha sorprendido cierto parecido de este relato con un cuento mío llamado “Los bienes”, en el cual a Sofía Estrada, la muchacha que trabaja para una pareja de coleccionistas de arte custodiando sus piezas y recibiendo a los anticuarios, se le cae accidentalmente un jarrón, caída que desencadena la toma de conciencia de su situación. Más allá de esta semejanza externa, me ha sorprendido la atmósfera de encierro, la atmósfera claustrofóbica de las dos narracio-

nes. Me ha conmovido que esta escritora haya planteado y resuelto con maestría un tema que quizá no me atreví a plantear a fondo, el de la caída y reconstitución de lo simbólico.

*Litoral
publicaciones*

Littoral publicados en español

Nº 1: Lacan censurado

Jean Allouch, *Lacan censurado*. Jean Allouch, *Freud desplazado*. Philippe Julien, *Lacan, Freud: un encuentro fallido*. Marcelo Pasternac, *Aspectos de la edición de los Ecris en español*. G r me Taillandier, *Algunos problemas del establecimiento del seminario de Jacques Lacan*. G r me Taillander, *Nota complementaria al establecimiento del seminario de Jacques Lacan*. Danièle Arnoux, *Sobre la transcripción*. Michel Cresta, *Sobre los fragmentos de un lenguaje más amplio*.

Nº 2/3: Blasones de la fobia

Jean Allouch, *El "pas-de-barre" fóbico*. Guy Le Gaufeys, *El lugar-dicho*. Nicolle Kress-Rosen, *Dificultades de las teorías de la angustia en Freud*. Erik Porge, *Del desplazamiento al síntoma fóbico*. Erik Porge, *Una fobia de la letra: la dislexia como síntoma*. M. Pasternac, *Los escritores de Lacan en español: errores, erratas, notas y discrepancias*.

Nº 4: Abordajes topológicos

Erik Porge, *De la escritura nodal*. Anne-Marie Ringenbach, *La disimetría, lo especular y el objeto a*. Anne-Marie Ringenbach, *El toro y la puesta en juego de la disimetría*. Danièle Arnoux, *0 + 8 = 0*. Erik Porge, *El nudo borromeo*. Mayette Viltard, *Una presentación del corte: el nudo borromeo generalizado*. Erik Porge, *El imbroglie de la falta*.

Nº 5/6: La instancia de la letra

Jean Allouch, *La "conjetura" de Lacan sobre el origen de la escritura*. Danièle Arnoux: *Un concepto de Freud: Die R cksicht auf Darstellbarkeit*. Philippe Julien, *El nombre propio y la letra*. Albert Fontaine, *...autor no-identificado*. Albert Fontaine, *Los silencios de la letra*. Pascal Vernus, *Juegos de escritura en la civilización faraónica*. Pascal Vernus, *Escritura del sueño y escritura jeroglífica*. Mayette Viltard: *El trazo de la letra en las figuras del sueño*. Mayette Viltard, *Leer de otro modo que cualquiera*.

Nº 7/8: Las psicosis

Philippe Julien, *Lacan y la psicosis*. Jean Allouch, *Ustedes est n al corriente, hay transferencia psicótica*. Erik Porge, *Endosar su cuerpo*. Anne-Marie Ringenbach, *Avatares del cuerpo y de su envoltura*. J. Capgras y J. Reboul-Lachaux, *La ilusión de "Sosias" (documento)*. Jean Allouch, *Tres faciunt insaniam*. Erik Porge, *La presentación de enfermos*. Albert Fontaine, *Para una lectura de Louis Wolfson*.

Nº 9: Del padre

Philippe Julien, *El amor al padre en Freud*. Erik Porge, *Como es dicho del padre*. Irène Diamantis, "No Uno sin el Otro", o el goce que no era necesario. Guy Le Gaufey, *Padre ¿no ves que ardes?* Jean Allouch, *Una mujer debió callarlo*.

Nº 10: La transferencia

Philippe Julien, *Enamorodiación y realidad psíquica*. Jean Allouch, *So what?* Danièle Arnoux, *El amor entre saber e ignorancia*. Guy Le Gaufey, *El "dès (a) ir"*. Erik Porge, *La transferencia a la cantonade*. Mayette Viltard, *Sobre la "liquidación" de la transferencia*. José Attal, *Transferencia y el fin del análisis con el niño*. Guy Le Gaufey, *El blanco de la transferencia*.

Nº 11/12: La declaración de sexo

Jean Allouch, *Un sexo o el otro*. Philippe Julien, *Entre el hombre y la mujer está el a-muro*. Guy Le Gaufey, *Algunas apreciaciones sobre la hipótesis de la bisexualidad en Freud*. Rodrigo S. Toscano, *Del albur*. Michel Grangeon, *Crux Logicorum*. Bernard Casanova, *De uno que dice que no*. Marie-Lorraine Pradelles, *Identidades y doble filiación*. Anne-Marie Ringenbach, Mayette Viltard, *Cambiar de punto de vista*. Wilhelm Fliess, *Masculino y femenino*. Moustapha Safouan, *La formación de los psicoanalistas según André Green*.

Nº 13: El niño y el psicoanalista

Martine Gauthron, *Con un niño un analizante pasa*. Mayette Viltard, *Arrugar la palabra*. Anne-Marie Deutsch, *La Tara y el símbolo*. José Attal, *A propósito de la adopción*. Anne-Marie Ringenbach, *Algunas dificultades de la intrusión de lo vivo en la imagen*. Eugenia Sokolnika, *Análisis de una neurosis obsesiva infantil*. Mayette Viltard, *Punto de vista sobre la identificación*.

Nueva serie de la revista Litoral (EDELPA)

Nº 14: Lacan con Freud

Mayette Viltard, *El ejercicio de la cosa freudiana*. J. Allouch, *El sueño a prueba del garabato*. Erik Porge, *Freud, Fließ y su hermosa paranoia*. Albert Fontaine, *Freud y Tausk*. Odile Millot, *SIGmund y Julius Freud*. J. Allouch, *Dialogar con Lacan*. Danielle Arnoux, *¿De quién es la culpa?* Antonio Oviedo, *Perturbar las evidencias*.

Nº 15: Saber de la locura

Jean Allouch, *Perturbación en Pernepsi*. Marta Olivera de Mattoni, *Objeción a una locura maternal*. Hélyda Peretti, *Las bonnes-soeurs Christine y Léa Papin*. Mayette Viltard, *Scilicet*. Erik Porge, *Presentar un cuadro de persecución*. Pedro Palombo, *Manualidades de una nota al pie*. Marcelo Pasternac, *Lacan "corregido y aumentado"...* (En Español). Marcelo Pasternac, *Elementos para disponer de una edición confiable de los "Escritos" de Lacan en español*. Jean Allouch, *Oh los bellos días del freudo-lacanismo*. Vincenzo Mattoni, *Los puntos sobre la íes*.

Nº 16: Antecedentes lacanianos

Jean Allouch, *Sobre el primerísimo viraje doctrinal de Jacques Lacan en el que también rompe con el discurso psiquiátrico más avanzado*. Georges Lanteri-Laura, *Proceso y psicogénesis en la obra de J. Lacan*. Danielle Arnoux, *La ruptura entre Jacques Lacan y Gaëtan Gatian de Clerambault*. Jean Allouch, *El punto de vista lacaniano en psicoanálisis*. Charles-Henry Pradelles de Latour, *El cráneo que habla*. Jacques Lis, *El espacio de la mirada en pintura*. Marcelo Pasternac, *Elementos para disponer de una edición de los "Escritos" de Lacan en español (II)*. Ernesto Lansky, *Danza sin plumas*.

Nº 17: La función del duelo

Jean Allouch, *Ajó*. M.-M. Chatel, *A falta de estrago, una locura de la publicación*. L. M. Schneider, *La muerte angelical*. Jean Allouch, *Un Jacques Lacan casi sin objeto ni experiencia*. Marcelo Pasternac, *"Freud y Lacan" de Althusser (Ira. parte)*. Anne-Marie Ringenbach, *La botella de Klein, el pase y los públicos del psicoanálisis*.

Nº 18/19: La implantación del significante en el cuerpo

Albert Fontaine, *La implantación del significante en el cuerpo*. Michel Foucault, *Siete proposiciones sobre el séptimo ángel*. Mayette Viltard, *Hablar a los muros*. Anne-Marie Ringenbach, *Membranas, drapeados y botella de Klein*. Jean Allouch, *Un "problema Milner"*. Guy Le Gaufey, *La depuesta del analista*. Marcelo Pasternac,

“Freud y Lacan” de Althusser (2da. parte). José Ricardo Assandri, *El artefacto biográfico de Roudinesco*.

Nº 20: Su santidad el síntoma

Jaques Maître, *Historias de síntomas, historias del alma*. Jean Allouch, *El síntoma como ocupando hipotéticamente lugar de santidad*. Jacques Sédat, *Dos textos de Marc-François Lacan*. Marie-Magdeleine de Brancion, *Diálogo con el síntoma*. George-Henric Melenotte, *Consideraciones sobre dos presentaciones clínicas de Lacan*. Jean Allouch, *Necrología de una “ciencia judía”. Para saludar Mal d’Archive de Jacques Derrida*. Marcelo Pasternac, *Elementos para disponer de una edición confiable de los “Escritos” de Lacan en español (IV)*. Rosa López, *Sobre los tres puntitos de Freud (...), y después Lacan (...), y después...* Graciela Leguizamón, *Nombrar un caso, titular un libro*. Pedro Daniel Murguía, *Un “saber” que anuda. Presentación del libro de J. Allouch, FREUD, y después LACAN*.

Nº 21: Los giros de la transferencia

Raquel Capurro, *Un lugar marcado*. Guy Le Gaufeys, *Ignoro, luego existo*. George-Henric Melenotte, *Cuando Freud vacila, Jung tiene pesadillas*. Mario Betteo Barberis, *Übertragung, transfert,...* Françoise Jandrot, *El viraje Schreber*. Roland Léthier, *Skias onar anthrôpos*. Danielle Arnoux, *Los Claudel bajo el sol subterráneo de Coufontaine*. Vincenzo Mattoni, *Primeras menciones y citas de la tesis de Lacan en castellano*. Marcelo Pasternac, *Elementos para disponer de una edición confiable de los “Escritos” de Lacan en español (IV)*.

Nº 22: El color de la muerte

Mayette Viltard, *“Volverse del color de los muertos”*. Declaración acerca del cuerpo del simbólico. Jesper Svenbro, *Los hijos, las palmeras y las letras fenicias*. Charles-Henry Pradelles de Latour, *La excepción, la falta simbólica y su institucionalización*. Raquel Capurro, *Aventuras de Freud en el país de los argentinos de H. Vezzetti*. Ernesto Lansky, *Cuando Freud trata con la muerte de personas queridas*. Silvio Mattoni, *El lamento de Hécuba*. M. Betteo Barberis-S. Fendrik, *Otro público para dos notas sobre Madres de la Plaza*. Marcelo Pasternac, *Elementos para disponer de una edición confiable de los “Escritos” de Lacan en español (V)*.

Nº 23/24: Ejercicio de artista

Jean Allouch, *Tres análisis*. Roland Lethier, *El Ángelus de Dalí*. Danielle Arnoux, *La obra de ruptura. La edad madura de Camille Claudel*. Antonio Montes de Oca, *Junglemen in agreement: el acuerdo entre Joyce y Jung*. Marta Olivera de Mattoni, *La invención de la soledad de Paul Auster*. Zulema Fernández, *Una promesa incumplida*.

Mario Betteo Barberis, *El jardín secreto del pintor*. Bernard Casanova, *Pero qué, si son locos*. Silvio Mattoni, *Iris de niñas*. Carlos Schilling, *Una vía interrogativa*. Marcelo Pasternac, *Elementos para disponer de una edición confiable de los "Escritos" de Lacan en español (VI)*.

Nº 25/26: La función secretario

Mireill Blanc-Sanchez, *La palabra confiscada*. Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* G. Lanteri-Laura, *J. P. Farret y el problema de la estenografía de los enfermos*. Jean Allouch, *Intolerable "Tú eres esto"*. Bernard Casanova, *Estallidos de clínica*. Raúl Vidal, *Sobre un guiño de J. Lacan*. Martine Gauthron, *Max Graf, go-between entre Freud y Hans*. Marta Iturriza, *El pasaje al público*. José Assandri, *La evicción del origen, Guy Le Gauffey*. Ernesto Lansky, *Sobre La etificación del psicoanálisis y El psicoanálisis, una erotología de pasaje de Jean Allouch*.

Nº 27: La opacidad sexual

Frédéric Gros, *Notas sobre la sexualidad en la obra de Michel Foucault*. Michel Foucault, *Caricias de hombre consideradas como un arte y Elección sexual, acto sexual*. Jean Allouch, *Para introducir el sexo del amo*. Mayette Viltard, *Saló o las 120 jornadas de Sodoma*. Rodolfo Marcos-Turnbull, *Posing as*. David Cooper, *La política del orgasmo*. Jean Allouch, *Acoger los gays and lesbian studies*.

Nº 28: La opacidad sexual II

Jean Allouch, *Homenaje de J. Lacan a la mujer castradora*. Jean Louis Sous, *Bozz y la "paternidad"*. Gloria Leff, *Anteros... ¿asunto de mujeres?* Mayette Viltard, *Foucault-Lacan: la lección de las Meninas*. Marcelo Pasternac, *Heterogeneidad de las referencias a M. Foucault*. Beatriz Aguad, *La Historia de la sexualidad: una escritura revoltosa*. José Ricardo Assandri, *La hora del lobo, la hora del carnero*. Graciela Leguizamón, *Sobre El sexo de la verdad de J. Allouch*.

Nº 29: ¿Eros erógeno?

Claude Calame, *El "sujeto del deseo" en la lucha con Eros: entre Platón y la poesía mélica*. Jean Allouch, *El estadio del espejo revisitado*. Guy Le Gauffey, *Una relación sin conversa*. Raquel Capurro, *Trastadas libidinales en la práctica del secretario*. Rodolfo Marcos-Turnbull, *Un Proust que vive en México*. Raquel Capurro, *Auguste Comte. Actualidad de una herencia*. Ernesto Lansky, *Una erótica de la enseñanza*. José Ricardo Assandri, *¿Por qué Diótima es una mujer?* David Halperin, *Cóctel sólo para hombres*. Beatriz Bertero de Sema, *L'irrésistible ascensión du pervers entre littérature et psychiatrie*.

Nº 30: Las comunidades electivas. I ¿Nuevos modos de subjetivación?

Leo Bersani, *Socialidad y sexualidad*. Jean Allouch, *¿Soy alguien, o qué? Sobre la homosexualidad del lazo social*. Marta Olivera de Mattoni, *Figuras comunitarias*. Mayette Viltard, *Pasolini, Moravia, una muerte sin cualidades*. Graciela Leguizamón, *Bersani lee a Freud*. Graciela Brescia, *Una página en blanco*. Sandra Filippini, *Esa mujer es su padre*.

Nº 31: Las comunidades electivas. II. Espacios para el erotismo

Marguerite Duras, *El Navire Night*. Leo Bersani, *Sociabilidad y Levante*. Christiane Dorner, *Hablan de la amistad, Bersani, Foucault, Bataille*. David Halperin, *Iniciación*. Beatriz Aguad, *La resistencia: una posición "Queer"*. Alicia Larramendy de Oviedo, *Jorge Bonino, o la comunidad en acto*. Anne-Marie Vanhove, *La comunidad electiva no hace obra, existe*.

Nº32: La invención del sadismo

Octavio Paz, *El prisionero*. Annie Le Brun, *¿Por qué Juliette es una mujer?* Jean-Paul Brighelli, *Justine o la relación textual*. Georges Bataille, *Sade*. Jean Allouch, *Sesos muchacho*. José Assandri, *Fetichismus*. Susana Bercovich, *Aproximación a una erótica del poder*. Ricardo Pon, *El legado de Caín*. Margo Glantz, *Navire Night de Marguerite Duras*.

Nueva serie de la revista Litoral (Epeelee)

Nº 33: Una analítica pariasitaria; raro, muy raro

Jean Allouch, *Horizontalidades del sexo*. Jean Allouch, *Este innominable que se presenta así*. Vernon Rosario, *Perversión sexual y transensualismo. Historicidad de las teorías, variación de práctica clínica*. Mayette Viltard, *El psicoanalista, ¿un caso de ninfa?* Danielle Arnoux, *Paul Claudel, un sacrificio gozoso*. Roland Léthier, *Cuando murió el poeta*. Elena Rangel, *Ultrasensual*. Guy Le Gaufeuy, *Morir para que “todos” se mantenga*. José Assandri, *El arte de la injuria*. LECTURAS: Susana Bercovich, “Faltar a la cita” de Jean Allouch. Comentario y cosechas. Ricardo Pon, *LaKant con Sade*. PERSPECTIVAS SADIANAS: Nora Pasternac, *Octavio Paz sadiano*. Silvio Mattoni, *El cuerpo del abismo*. Carlos Bonfil, *La transgresión permanente, Saló o las 120 jornadas de Sodoma*.

Nº 34: Muerte y duelo

Jean Allouch, Actualidad en el 2001 de *Erótica del duelo*. Pola Mejía Reiss, *Lugar de calaveras*. Andrés Medina Hernández, *Una mirada etnográfica a la Fiesta de los Muertos en la Ciudad de México*. Araceli Colin, *Funerales de angelitos: ¿rito festivo sin duelo? Rito y desmentida a falta de una vida con historia para un duelo sin memoria*. Marco Antonio Macías López, Un matiz respecto al duelo en la locura de Carlota. Jorge Huerta, *Relaciones peligrosas o muerte por amor de un libertino*. Lucía Rangel, *Pauline Lair Lamotte: duelo y goce*. Luis Tamayo, *El fin del duelo*. Jesús Araiza, *Duelo y melancolía: Aristóteles, Freud y la Medea de Eurípides*. Fanny Blanck-Cerejido, *Duelo, melancolía y contingencia del objeto*. Julio Barrera Oro, *Los inmortales*. Mara La Madrid, *María Claudia: duelos. De “desaparecidos” y sobrevivientes. Temas de actualidad*, Revista *L'Unebévue*, Reencuentro con “la joven homosexual” de S. Freud. *Acerca de Margarete Cs. y “la joven homosexual” de Freud*. SUPLEMENTO: Yoko Ogawa, *El anular*.

Nº 35: L'amour Lacan I

Jean Allouch, *El mejor amado*. Luis Tamayo, *¿Amor puro en la Grecia clásica y en la filosofía?*. Mirta Graciela Brescia, *Joy de amor*. Pola Mejía Reiss, *Bosquejo*. NEOLOGISMOS Y PALABRAS OLVIDADAS: Dominique de Liège, *Boltanski, Roubaud, Lacan*. Jesús R. Martínez Malo, *Algunas digresiones que, a manera de divertimento, surgieron en mi alma a propósito del almo*.

Cuadernos de Litoral

El psicoanálisis, una erotología de pasaje

Jean Allouch. 1998.

El sexo de la verdad. Erotología Analítica II

Jean Allouch. 1999.

¿El recto es una tumba?

Leo Bersani. 1999.

¿Por qué Diótima es una mujer?

David Halperin. 1999.

El sexo y el espanto

Pascal Quignard. 2000.

San Foucault. Para una hagiografía gay

David Halperin. 2000.

***Litoral* en México, Epeele, ha publicado**

El sexo del amo

Jean Allouch. 2001.

Revista Litoral 35
se terminó de imprimir en
julio de 2005 en
Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.
Calle 2 núm. 21, San Pedro de los Pinos
03800 México, D. F.
Tel. 5515-1657

Presentación

De la lluvia de fuego al nuevo amor,
la *Comedia* de Lacan
Mayette Viltard

“Nomina sunt consequentia rerum”
André Pézard

Cornatz lo còrn
Jesús Martínez Malo

NEOLOGISMOS
Presentación de El OuLiPo
Marcel Bénabou

La galera o Por qué participé en la confección del volumen
titulado *789 néologismes de Jacques Lacan*
Marcel Bénabou

Quien mate ama matema
Jacques Roubaud

EN CHINA
Una demanda que no hay que traducir
Laurent Cornaz

TEATRO
Kleist y Petrushka
Pola Mejía Reiss

ECOS DE PRESENTACIONES
El Anular de Yoko Ogawa, una secreta muerte de amor
Vladimiro Rivas