



**UNR** Universidad  
Nacional de Rosario

## FACULTAD DE PSICOLOGÍA

### Trabajo Integrador Final

**Título:** “Un discurso suspendido entre jirones, tropos y monedas gastadas:  
el psicoanálisis y lo poético”

**Modalidad de Presentación:** Ensayo

**Autor/a:** Eugenia A. Luna

**Legajo:** L-5309/1

**Docente o Graduado/a Responsable:** Palavecino, Andrés

**Año:** 2022

### **Agradecimientos**

En primer lugar, agradezco a mis padres y mi hermana, por su apoyo incondicional, que hizo posible y gustosa mi educación y el paso por la universidad. Sus gestos y palabras cálidas, así como los libros que me acercaron con su amor por la literatura y el arte, me acompañaron y hoy son parte de los míos.

A mis amigos, por su cariño, paciencia y tiempo.

Agradezco especialmente a Andrés Palavecino por su generosidad en la transmisión del psicoanálisis y por la extraordinaria precisión y delicadeza en sus lecturas, que cambiaron mi forma de leer.

A Clara Castronuovo, por dar lugar a la escritura de este trabajo y por su valiosa lectura.

### **Índice**

Resúmen **4** Introducción **5** Un método fundado en la fragilidad **6** Un mapa a desdibujar **9**  
Intercambiar monedas en el mercado de la retórica **13** La ambigüedad y sus patas de  
araña **16** Conclusión **20** Referencias bibliográficas **22**

## Resúmen

El presente ensayo propone considerar la manera en que el discurso en análisis se vale de lo que denominamos en este escrito como “lo poético”.

Para ello, ubicamos de qué manera el psicoanálisis escucha el decir que se despliega en la escena del análisis, tomando como referencia primera *La interpretación de los sueños* (1900/1991). Allí destacamos la manera en que Freud interpreta el relato de los sueños, apoyándose en sus características para conjeturar el deseo que allí se figura, de acuerdo a las particulares leyes del inconciente.

A propósito de lo poético, tomamos como referencia del espacio literario la obra de Stéphane Mallarmé para rastrear una definición de poesía que permita establecer el diálogo entre los términos y campos mencionados.

El retorno a Freud propuesto por Lacan en *Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis* (1953/2020) constituye, también, un punto recuperado en este trabajo, en tanto su obra nos permite destacar el lugar de la retórica en el discurso.

Finalmente, el problema en torno al cual este trabajo se detiene para poner en tensión los campos en cuestión es el de la ambigüedad, en tanto es un rasgo fundamental de la poesía y un problema destacable al momento de reflexionar sobre el discurso que el psicoanálisis se propone escuchar.

**Palabras clave:** Psicoanálisis - Discurso - Lo poético - Ambigüedad

## Introducción

Sobre una escena particular, la del análisis, se pueden plantear algunas preguntas que los poetas formularon en sus términos. La preocupación por el lenguaje y el discurso parece chocar estos dos campos, y -sin intentar resolver sus contradicciones o diferencias- es a partir de esos puntos de cruce que proponemos un diálogo.

Sobre un abanico -en alguna noche del siglo XIX, en Francia-, Mallarmé escribe: “*Teniendo por lenguaje / Nada más que un aleteo en los cielos / El verso futuro se desprende / De la preciosa vivienda*” (Mallarmé, 2013, p. 77). Este poema se despliega en el paisaje de un abanico que el poeta regala a Madame Mallarmé y, más tarde, a sus lectores, que dieron en llamar a estos instrumentos “objetos mallarmeanos”. Foucault, en la conferencia titulada *Literatura y lenguaje* (1964 / 2015), intenta capturar el revuelo que estos objetos provocan, y destaca sus movimientos ligeros, que develan y también ocultan, mientras ponen en primer plano el problema del lenguaje.

Sobre un abanico, Mallarmé escribe aquellas líneas y, con ese acto, otorga relevancia al espacio donde esas palabras se inscriben. Esto es evidente en los pliegues de este objeto: la palabra se encuentra “replegada sobre la página en blanco, ocultando lo que tiene que decir, y en ese movimiento mismo de repliegue sobre sí hace surgir, en la distancia, lo que permanece irreductiblemente ausente” (Foucault, 1964 / 2015, p. 120). Pero también es importante la hoja en blanco donde se despliega *Un golpe de dados*. En este poema la fragmentación del espacio se hace con saltos y desvíos, dando por resultado una constelación cuya afirmación última es: “Todo pensamiento emite un Golpe de Dados” (Mallarmé, 2013, p. 261). La obra de Mallarmé impone una novedad en el

espacio literario y un modo particular de entender la poesía, que permite pensar en la manera en que se inmiscuye “lo poético” más allá del poema.

Una primera cita para dialogar: Mallarmé “acusa a su lengua materna de falsedad al atribuir al día un timbre oscuro y a la noche uno claro” (Jakobson, 1984, p. 386). Anhela un término “de esplendor brillante” (Mallarmé, 2016, p. 30) para nombrar el día, pero -suspendido en ese límite- se desliza repitiendo otras palabras, jugando con sus sonidos y silencios.

Ni el día ni la noche se salvan de la decepción o la sospecha del poeta, ¿y qué pasa con el atardecer? El sonido de esta palabra no es suficiente para acusar “falsedad” en ella, pero es precisamente sobre la expresión “la paz del atardecer” que Lacan se detiene para señalar el “límite donde el discurso desemboca en algo más allá de la significación, sobre el significado en lo real. Nunca sabremos, en la perfecta ambigüedad en que subsiste, lo que debe al matrimonio con el discurso” (Lacan, 1953 / 2020, p. 200).

Una segunda cita para continuar el diálogo: Mallarmé afirma que “Hablar no se relaciona con la realidad de las cosas sino comercialmente: en literatura, basta con hacer una alusión a ello o sustraer su cualidad que incorporará algún día” (2016, p. 32). En este pasaje de *Crisis de verso*, el modo en que nombra este problema introduce otro término que para nosotros es central: hablar. Vale preguntarnos de qué manera entender el discurso de un análisis ¿coincide con lo que Mallarmé llama aquí “hablar”? ¿o bascula entre uno y otro extremo de la oposición?

El encuentro con otros campos o discursos no es extraño al psicoanálisis. De hecho, desde Freud podemos leer referencias a la literatura, al arte y demás disciplinas en reiteradas ocasiones. Tanto en su obra como en la de Lacan, el diálogo con autores de otros campos resulta un aspecto fundamental en la construcción de lo específico del psicoanálisis. No se trata de confundir los términos de unos y otros, sino de considerar los puntos de encuentro, y en ellos lo que resulta provechoso o problemático.

En la construcción del campo del análisis podemos rastrear el “ejercicio de la negatividad” que está puesto en juego, la posición crítica desde la cual tanto Freud como Lacan leen y toman de otros autores argumentos para oponer, discutir, transformar o problematizar los suyos. Podemos seguir este gesto, que se vale de fragmentos de diversos discursos, atendiendo a problemas desestimados, o bien, recuperando conceptos sobre los que avanza, conservando respecto a ellos “lo irreconciliable, irreductible e inconmensurable” (Ritvo, 2017).

El presente escrito propone un recorrido que, primero, sitúe de qué manera podemos concebir el discurso que se desarrolla en un análisis de acuerdo a una obra inaugural de Freud; luego, ubicaremos una definición de “lo poético” que permita pensarlo más allá de la escritura. A continuación, tras ese paso por algunas líneas del espacio literario, tendremos en cuenta los términos que Lacan pone en juego en su retorno a Freud, para estimar el lugar que tiene la retórica en el discurso del análisis. Es la intención del trabajo seguir los puntos en que estas líneas -que inicialmente pueden considerarse distantes- se interrumpen y entrecruzan, rodeando preguntas o problemas compartidos. El problema que se elige aquí para observar ese enredo es el de la ambigüedad, punto con el cual finalizamos nuestro trabajo.

Para ubicar de qué manera el psicoanálisis concibe el discurso, nos remitimos principalmente a las obras de Freud y Lacan. Respecto al primero, volveremos sobre *La interpretación de los sueños* (1900 / 1991) como una referencia fundamental, donde intentaremos seguir los movimientos con que Freud presenta su descubrimiento. Para hacer hincapié en el discurso, según la lectura y términos que propone Lacan, se recuperarán, principalmente, algunos pasajes de *Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis*, y del seminario titulado *Los escritos técnicos de Freud*.

En lo que respecta a lo poético, se presentarán algunos puntos de la obra de

Stéphane Mallarmé, donde se puede rastrear una concepción de la poesía que resulta valiosa a los fines de este recorrido. Además, para abordar esta noción, Jakobson y Benveniste serán dos referencias importantes, del campo de la lingüística, a lo largo de este trabajo. En relación al primero, destacaremos el concepto de función poética que él propone, mientras que -al abordar el problema de la ambigüedad- será fundamental la referencia a un artículo que Benveniste dedica a reflexionar sobre algunas tesis que encuentra problemáticas en la obra de Freud.

El recorrido por estos textos se encuentra atravesado por la relevante referencia que representa la obra de Juan Ritvo en la transmisión del psicoanálisis. Tomaremos especialmente en cuenta lo desarrollado en “La partición del psicoanálisis” (2022) y “Decadentismo y melancolía” (2006), por sus referencias a Stéphane Mallarmé.

### **Un método fundado en la fragilidad**

¿Yo amé un sueño?  
Mallarmé en *La tarde de un Fauno*

Si nos preguntamos por el modo en que se escucha el discurso en un análisis, notamos enseguida que no hay una serie de indicaciones a seguir, al modo de una ruta claramente definida para recorrer siempre del mismo modo. Teniendo en cuenta esta característica o dificultad, seguimos -e intentamos aprender- en la obra de Freud, los movimientos con que construye los supuestos y argumentos que permiten pensar esta pregunta.

Tomaremos *La interpretación de los sueños* (1900 / 1991) como punto de referencia. Allí, Freud brinda una serie de ejemplos a partir de los cuales muestra, por un lado, cómo avanza en la interpretación, desde las asociaciones que el relato suscita, y, por otro lado, las particulares características que presenta este material.

En esta obra, Freud ubica como objeto de interés los sueños, pero esta elección no es caprichosa, sino que está dada por su experiencia<sup>1</sup>. Ante la dificultad que implica

<sup>1</sup> En la quinta de las *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, Freud afirma: “Un día se hizo el descubrimiento de que los síntomas patológicos de ciertos neuróticos poseen un sentido. Sobre ello se fundó el procedimiento de la cura psicoanalítica. En este tratamiento aconteció que los enfermos, en vez de sus síntomas, presentaron también sueños. Así nació la sospecha de que también esos sueños poseen un sentido.” (Freud, 1915-16 / 1991, p.75)

exponer este material, elige -en ocasiones- sus propios sueños para demostrar el procedimiento que le permite interpretarlos. Este es el caso del primer relato que elige para introducir a sus lectores en este procedimiento. Lo presenta como “paradigmático”, y confía a Fliess, en una carta, la ilusión de que ese sea recordado como el sueño que le reveló el secreto de los sueños. Se trata del descubrimiento que puede formularse de la siguiente manera: el sueño constituye un cumplimiento de deseo. Sin embargo, Freud señala que este deseo no podría presentarse sin antes pasar por cierta desfiguración o transformación que le permita pasar al decir.

El procedimiento que Freud propone para el trabajo de interpretación se diferencia de otros dos métodos que describe: el método simbólico y el método del descifrado. El primero de ellos consideraba el contenido onírico como una totalidad e intentaba sustituirlo por otro contenido “comprensible, y en algunos aspectos análogo” (Freud, 1900 / 1991, p.118)<sup>2</sup>. No obstante, este método es objetado por ser incierto y quedar su práctica condicionada a la destreza -o, como lo expresa Freud, a las “dotes particulares”- de quien lo practicara.

El segundo método concebía al sueño como una escritura cifrada<sup>3</sup>, en la cual los signos debían traducirse merced a una clave fija. También rechaza este procedimiento

señalando que en él “todo estribaría en que la “clave”, el libro de los sueños, fuese confiable, y sobre eso no hay garantía ninguna” (Freud, 1900 / 1991, p.121).

Es desde allí que Freud ubica otra vía para la interpretación de los sueños. Comienza introduciendo una diferencia cardinal respecto a los criterios anteriores, en tanto afirma: “Tiendo a pensar que en diversas personas y en contextos diferentes el mismo contenido onírico puede encubrir también un sentido disímil” (Freud, 1900 / 1991, p. 126). De esta indicación, que introduce con cautela, se deduce la imposibilidad de generalizar el resultado del trabajo de interpretación de un análisis a otros. Incluso, a partir de estas líneas se puede pensar en el carácter provisorio que las interpretaciones tendrán en un mismo análisis.

Recuperemos el movimiento que nos aproximaría a ese “sentido” del contenido onírico que indica Freud. Pronto encontramos que el modo de trabajo de la interpretación debe oponerse al que disfraza el deseo inconciente. Aquí importa destacar que no se trata de dos trabajos que se corresponden punto a punto, siguiendo direcciones inversas<sup>4</sup>. Además, importa destacar los límites del trabajo de interpretación: Freud indica que hay en el sueño algo que permanece como desconocido, aún después de una interpretación que pretenda ser exhaustiva.

Tengamos en vista que si Freud llega a conjeturar el trabajo del sueño, es porque el relato de aquellos le permitió rastrearlos. El texto con el que se encuentra es siempre un discurso que, en algún punto, lleva la marca de “lo mal dicho” que es propio del análisis. Quizás podamos pensarlo como al síntoma, armado con retazos y elementos zurcidos por un sastre inexperto, “que en lugar de ocultar revela demasiado aquello que intenta

<sup>2</sup> Este punto parece ser recuperado parcialmente por Freud, cuando insiste de diversas maneras que -aunque los sueños se presenten como absurdos- una vez interpretados podrían “sustituirse por unos pensamientos formados intachablemente e insertables en un lugar consabido dentro de la trabazón anímica” (Freud, 1905 / 1991, p.15). Sin embargo, su manera de proceder no es la de considerar el sueño como una totalidad.

<sup>3</sup> Quizás podamos preguntarnos cuánto de “escritura cifrada” conserva la noción que Freud propone del sueño como una pictografía o *rébus*.

<sup>4</sup> Ya en esta obra, Freud aclara que el trabajo de interpretación puede poner en juego ocurrencias y vías que no participaron del trabajo del sueño.

Nos internamos por nuevas conexiones de pensamientos que aciertan con los pensamientos intermedios y los pensamientos oníricos ora en este, ora en estotro lugar. Asistimos al modo en que el fresco material de pensamientos del día se inmiscuye en las series interpretativas, y probablemente también el aumento de la resistencia sobrevenido desde la noche constriñe a emprender nuevos y más largos rodeos (Freud, 1900 / 1991, p. 517).

Esto resulta importante porque permite considerar el lugar de las construcciones que puedan elaborarse en un análisis. “ocultar” (Ritvo, 2014, p.23). Freud se dirige precisamente a los momentos del discurso donde los “maestros artesanos” -los procesos de condensación, desplazamiento y miramiento por la figurabilidad- dejaron alguna marca que los delató, o fracasaron en algún punto, y a partir de allí orienta el trabajo de interpretación.

El primero de estos procesos, el trabajo de condensación, se sirve de distintos medios, que son señalados por Freud al volver sobre el ejemplo que presentó en primer lugar. Indica que la persona principal del contenido onírico -su paciente, Irma-, se figura, en primer lugar, a ella misma, pero pronto en el análisis se enlazan otras personas a las que remite sin que se modifique su imagen. “Todas estas personas a que llego pesquisando a ‘Irma’ no aparecen en el sueño en su figura propia; se ocultan tras la persona onírica ‘Irma’, que así es constituida como una imagen de acumulación<sup>5</sup>” (Freud, 1900 / 1991, p.300). Sin embargo, este no es el único medio del que se vale el trabajo de condensación; por esta misma vía, y con fines similares: el sueño puede reunir rasgos

actuales de dos o más personas en una misma imagen onírica; o bien, puede superponer aquellos rasgos de una manera particular, destacando aquellos que las personas en cuestión comparten, y desdibujando los discordantes.

A propósito del desplazamiento, Freud (1900 / 1991) advierte que aquellos elementos que en el contenido manifiesto se presentan como esenciales, a menudo no lo son en los pensamientos oníricos. Señala, entonces, que el desplazamiento implicado en el trabajo del sueño “despoja de su intensidad a los elementos de alto valor psíquico, y (...) procura a los de valor ínfimo nuevas valencias por la vía de la sobredeterminación, haciendo que estos alcancen el contenido onírico” (p.313).

El tercero de los “maestros artesanos”, que Freud denomina “miramiento por la figurabilidad”, nos acerca a la pregunta acerca de las imágenes y su relación con los sueños. El proceso en cuestión en este punto es definido como un desplazamiento que, parte de una “expresión incolora y abstracta del pensamiento onírico”, y la troca por una distinta, que sea “figural y concreta” (Freud, 1900 / 1991, p.345). Este trabajo contribuye a otorgar al sueño su apariencia tan peculiar y -quizás, incluso- fascinante. Freud indica que los sueños están constituidos, las más de las veces, por imágenes visuales, y ofrece algunos ejemplos para destacar la manera en que estas imágenes conjugan pensamientos heterogéneos y contradictorios.

Entre dichos ejemplos, vale detenerse sobre aquel sueño que propone llamar “Durch die Blume”, expresión alemana que merece ser subrayada. La traducción que se nos ofrece es “por la flor”, pero -como se aclara en una nota al pie- también significa “metafóricamente” (Freud, 1900 / 1991, p.321)<sup>6</sup>. Esta expresión enlaza, por lo menos, una imagen (la de una flor o varias) y una tradición (la de hacer pasar -de manera sutil o velada- un mensaje, al enviar una determinada selección de flores).

En el relato de la paciente se evocan diversas imágenes, entre ellas la de una rama atiborrada de flores que ella misma lleva en sus manos. La descripción que nos brinda da cuenta de la precariedad de aquella figura que el sueño trae. Flores rojas, flores de cerezos, camelias dobles, rozagante o marchitas; el mismo elemento cambia su apariencia en el sueño, y con cada variación permite una lectura particular. Estas son interpretaciones que no se anulan, ni siquiera siendo contradictorias: “el mismo ramo florido (...) figura la inocencia sexual y también su opuesto”, afirma Freud (1900 / 1991, p.325).

La relación entre el sueño y las imágenes nos remite a un problema que por su amplitud excede el recorrido de este trabajo, pero en el desvío que se puede vislumbrar, interesa recuperar la pregunta por el modo en que la narración, enrevesada y ajada, del sueño evoca, o bien, construye dichas “imágenes” o apariencias. “Llamamos imagen a la

<sup>5</sup>Interesa destacar aquí el hecho de que Freud menciona una “imagen de acumulación” que sólo podemos señalar como tal en el análisis posterior, a partir del recuerdo del sueño y el relato que intenta serle fiel.

<sup>6</sup>Otras traducciones que pueden rastrearse son: “decir algo indirectamente” o “decir algo con buenas palabras”.

aparición, y también hacemos lo propio con el sueño. Pero cuando despierto me quedo con sombras”, escribe Ritvo (2020, p.117). De aquellas sombras sólo tenemos noticias por el relato del sueño, que parece dibujar una arquitectura evanescente, conjeturando sus líneas a partir de los pocos restos con que cuenta: contornos y siluetas que amenazan con disiparse después del sueño.

En torno a este desvanecimiento gira el poema citado al inicio de este apartado: el Fauno comienza confesando su intención de perpetuar las ninfas que aparecen ante su mirada. Finalmente, rendido en el silencio del mediodía y con el alma “vacante de palabras y este cuerpo apesadumbrado”, se despide: “Pareja, adiós; voy a ver la sombra

que has devenido” (Mallarmé, 1876 / 2013, p.65)

En este punto, vale preguntarnos por lo poético y si sus líneas cruzan las coordenadas en que nos movemos ahora, al menos en alguna instancia. Por su parte, Paul Valéry -quien fue un lector atento de Mallarmé- describe la tarea del poeta de una manera que nos puede recordar al trabajo descrito en los párrafos anteriores:

El trabajo habitual del verso, el manoseo que lleva a la perfección, conduce a habituarse a los cambios de palabras, a las supresiones, a las sustituciones, que por un feliz acierto -bastante frecuente- desplazan el punto de vista del escritor y le hacen pensar, legítimamente, que el objeto inicial, el bosquejo primitivo de su poema, no son esenciales. (Valéry, 2015, p.21)

Mientras el sueño aparece como producto de ese trabajo artesanal que conjuga una serie de pensamientos heterogéneos, la poesía trabaja con las figuras retóricas para fines similares, trocando expresiones para componer imágenes, destacando unas y desplazando otras.

La escucha, minuciosa y sensible, que Freud realiza del discurso recuerda a la lectura atenta de un texto literario. Este último se articula con elipsis, alegorías y metáforas que enredan y sostienen los hilos que van tejiendo el texto mismo. Allí, como en el relato de un sueño, algunos de aquellos hilos o contenidos transversales permanecen implícitos, elididos, apenas indicados por alguna marca de la escritura. En esos casos, sólo podrán ser construidos con las conjeturas de los lectores, apoyándose -quizás- en los tropos de los que se vale la literatura.

Sin embargo, aquí ubicamos una diferencia de lectura: cuando Freud señala las imágenes, desplazamientos y puntos de condensación en los sueños, no lo hace por su estética o valor ornamental, cómo podría suceder en algunas lecturas. Nos está indicando los núcleos más sólidos -o sobredeterminados- y, a la vez, los más débiles, que revelan los cabos sueltos del trabajo del sueño.

No escapó a la reflexión de Freud la cercanía entre el modo en que los deseos encontraban expresión en los sueños y la manera en que se construye la poesía. En *La interpretación de los sueños* (1900 / 1991) no sólo se puede encontrar esta comparación, sino que además, en el prólogo a la tercera edición, la poesía es señalada, -junto al folclore, el mito y los usos lingüísticos- como una de las orientaciones a explorar.

Esta vía puede conducir a rodeos distintos de acuerdo a los autores o líneas que se elijan. En el apartado que sigue, se intentará recuperar las reflexiones, límites y problemas que poetas y lectores delinear desde el espacio literario.

### **Un mapa a desdibujar**

Evocar en una sombra expresamente el objeto callado, por medio de palabras alusivas, nunca directas, que se reducen a idéntico silencio, implica una tentativa cercana a crear: verosímil en el límite de la idea únicamente puesta en juego por el encantador de letras, hasta que ciertamente destelle una ilusión igual a la mirada.

El verso, ¡trazo incantatorio!

Mallarmé

Ante el problema de definir la poesía, vemos desplegarse un mapa con líneas enrevesadas, que siguen direcciones diversas. Las definiciones que se han brindado en el espacio literario son tan numerosas como diferentes -en ocasiones también contradictorias-, y acaso todas ellas están destinadas a errar en algún punto, o a ser discutidas por su exceso o defecto. A continuación, intentamos situar una definición de poesía cuyas características nos sean útiles para reflexionar sobre los desplazamientos y juegos a los que da lugar el lenguaje. Hacerlo nos permitirá, luego, considerar de qué manera estos aspectos pueden encontrarse de otra forma, fragmentaria o vaga, más allá

de la escritura.

Para ello, seguimos las líneas que trazó Stéphane Mallarmé (1842 - 1898), a finales del siglo XIX en Francia, sobre marcas anteriores: las que había impreso Baudelaire. En el "París de Baudelaire" (Benjamin, 2013), ya se encontraban los rastros que repasó -y también desvió- Mallarmé. Allí donde *Las flores del mal* salpicaba conceptos y paradigmas que por entonces estaban instalados, la obra de Mallarmé persiste, aunque a su manera, en ese esfuerzo. Este poeta (especialmente con su poema *Un golpe de dados*), desafía las exigencias que la poesía del romanticismo -y la tradición que lo antecede- imponía al verso. En un tiempo donde ficciones, valores y emblemas -antaño incuestionables- se revelan como simulacros, la poesía no podía quedar al márgen<sup>7</sup>.

El escenario en que Mallarmé escribe es el de una época convulsionada en lo político y social, donde un sentimiento de crisis constituía el clima en que se gestan adelantos técnicos con un ritmo vertiginoso. Podemos imaginar la ciudad de París que recibe a Mallarmé, en 1871, salpicada por las pinceladas impresionistas que figuran "la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero siempre efímeras, de la vida ciudadana" (Hauser, 1969, p.202). La preocupación de estos artistas por componer y descomponer las impresiones más fugaces jugando con la luz y el color dejaba por resultado obras cautivantes. ¿Cuántos gestos sutiles pueden figurarse en el movimiento de *Una clase de danza* (1873-1875), como lo hace Degas? ¿Cuántos otros podrían componer un poema?

El poeta se sirve del carácter "oblicuo y autónomo" del lenguaje para construir sus figuras, imágenes, gestos, objetos que existen sólo a partir de esas palabras. Al considerar esta manera de hacer con el lenguaje, Merleau-Ponty (1964) compara la tarea del escritor con la del pintor. Comenzando por el trabajo de este último, destaca los instantes en que el pintor vacila antes de mover su mano sobre el lienzo. El gesto que se observa en el momento previo al trazo, ¿marca el tiempo de una elección? Pregunta que no se resuelve fácilmente, y que Lacan (1964 / 2019) destaca, insistiendo en que se trata de otra cosa. En la lectura que realiza de este punto, recuerda que la pincelada del pintor es algo donde termina un movimiento, pero conserva aún el rastro del gesto con que se aplica la pincelada. A su vez, indica que toda acción representada en un cuadro aparecerá como teatral, es decir, "hecha necesariamente para el gesto" (p.121). Agreguemos, además, que esta imagen sólo existe una vez que las pinceladas han ocupado el lienzo. Se trata siempre de una composición en la que pueden rastrearse los límites de este artificio, "las líneas de separación de las superficies creadas por el pintor, las líneas de fuga, las líneas de fuerza -bastidores donde la imagen encuentra su status" (Lacan, 1964 / 2019, p.115).

Respecto al escritor y el uso que este hace de "la palabra verdaderamente expresiva" Merleau-Ponty indica un procedimiento similar:

No elige solamente un signo para un significado ya definido, como se va a buscar un martillo para clavar un clavo o unas tenazas para arrancarlo. Tantea en torno a una intención de significar que no se guía por un texto, que precisamente está escribiéndolo. (...) En fin, tenemos que considerar la palabra antes de que se la pronuncie, el fondo de

<sup>7</sup> En una carta que Mallarmé escribe a su amigo Henri Cazalis: "profundizando el verso hasta ese punto, encontré dos abismos que me desesperan. Uno es la Nada (...) no somos más que vanas formas de la materia -pero muy sublimes como para haber inventado a Dios y a nuestra alma-." (Mallarmé, 1866 / 2013, p.307)

silencio que no deja de rodearla, sin el cual no diría nada, o lo que es más, poner al descubierto los hilos de silencio de que está entremezclada.  
(Merleau-Ponty, 1964, pp.56-57)

Los personajes o narradores que seguimos en la poesía de Mallarmé son

asediados por "jirones absurdos" (Mallarmé, 1867 / 1874) que los enfrentan con el fondo de silencio y ausencia que constituye a las palabras. El silencio y la elipsis que participan de cualquier discurso son, de acuerdo a este autor, fundamentales para la poesía: "nombrar un objeto significa suprimir las tres cuartas partes del placer de la poesía, que consiste en adivinar poco a poco. Sugerir, este es el sueño" (Mallarmé en Eco, 2007, p.348).

En tanto nos acercamos a su concepción de poesía, podemos ver que sus fronteras lindan con las de la música y la pintura. A propósito de su poema *La tarde de un Fauno* (1876), Mallarmé destacaba el estudio que debía hacerse del sonido y el color de las palabras: "música y pintura, por las cuales deberá pasar tu pensamiento, por bello que sea, para volverse poético" (Mallarmé en Bonnefoy, 2007, p.270). Puede que ideas similares hayan resonado en los diálogos entre el poeta y Édouard Manet, o en las reuniones que Mallarmé convocaba los martes a la noche en su casa, donde compositores como Claude Debussy hallaron inspiración.

La manera en que *La tarde de un Fauno* sedujo a aquellos artistas quedó plasmada según los medios de cada uno. Manet -considerado el precursor del impresionismo-, decidió poner imágenes al poema, y estas fueron publicadas en 1876, junto a la primera edición de esta obra. Tiempo después, cuando el mismo poema llegó a los oídos de Debussy, éste consideró que la obra merecía comenzar con el sonido de una flauta, que se elevara sobre un fondo de silencio y, luego, encontrara la compañía de una orquesta. Su pieza se estrenó en 1894, y constituyó la primera gran partitura de aquel músico.

Conviene advertir dos cosas en este punto del recorrido. En primer lugar, debe aclararse que ni las líneas con que Manet ilustra al Fauno y las ninfas, ni las notas que componen la pieza de Debussy, pueden ser concebidas como meras "traducciones" del poema a otros medios. Si bien aquí indicamos las relaciones entre poesía, música, e imagen -como antes lo hicimos respecto a está última y el sueño-, para profundizar en el análisis de estos lazos, las preguntas que podamos formular desbordan el recorrido del presente trabajo. A los fines del mismo, importa considerar la manera en que la poesía se aproxima a aquellos campos y, a su tiempo, se distancia para definirse.

Vinculada con la música, pero sin confundirse con ella, la poesía que Mallarmé (1895/2016) escribe y pondera es aquella en la cual, por la escritura, "la lengua recobra sus cortes vitales, se escapa siguiendo una libre disyunción en mil elementos simples" (p.26). Para este autor, la *escritura* del poema, esto es, el modo en que se plasma en la hoja en blanco, resulta un aspecto fundamental -consideremos, sino, su poema *Un golpe de dados*.

En segundo lugar, en el presente apartado hemos destacado -a propósito de lo pictórico- un movimiento artístico particular: el impresionismo. A menudo, se ubica a Mallarmé bajo este término o el de simbolismo. Sin embargo, el fenómeno con el cual preferimos asociarlo es el que se conoce con el nombre de "decadentismo".

Con Baudelaire y Mallarmé como sus figuras principales, este movimiento irrumpió en la escena artística de París hacia finales del siglo XIX. En "Decadentismo y melancolía" (2006), Juan Ritvo define este fenómeno como "una experiencia original e irrepetible, en la cual el agotamiento de las fuerzas y el pesimismo terminal van unidos a una extraordinaria capacidad de novedad, de libertad radical, de renovación de una esperanza tan insensata como insistente y sin fundamento" (p. 183). El término decadentismo es leído por Ritvo como "índice de un síntoma", en tanto "en el síntoma el nombre nombra algo inconmensurable que irrumpe y desconcierta a la razón taxonómica" (p.182).

En la escritura de Mallarmé hay una particular aglomeración de elementos -rasgo compartido con Baudelaire- que conserva aquello contra lo que se revela, aunque de un modo transfigurado. Esta condensación puede remitirnos a la descomposición, que Ritvo

ubica como uno de los caracteres que forman la constelación del decadentismo. La precisión del término “faisandé” permite nombrar aquello que ha llegado a un punto de maceración lindante al de descomposición, sin alcanzar aún el estado de podredumbre. Esto resulta interesante para pensar la temporalidad: lo faisandé permite la conjunción -con la ruptura que esta no suprime- de aquello que “está ya a punto de podrirse, pero aún no, todavía está en ese lugar que, a la vez, de perfección última y de comienzo de su decaer” (Ritvo, 2006, p. 190).

Un punto más a destacar a propósito del decadentismo: Ritvo recoge la expresión “fosforescencias de la podredumbre”, que Théophile Gautier utiliza en el prólogo a la tercera edición de *Las Flores del Mal*, de Baudelaire. La palabra fosforescencia alude a algo que está a punto de desaparecer. En este sentido se observan en Mallarmé elementos y valores que “se vaporizan, estallan, palpitan, restallan en un horizonte que siempre resplandece (...). Pero es un resplandor cuyo horizonte es la nada” (2006, p. 195-196). En sus poemas, Mallarmé intenta asir aquello que está destinado a desvanecerse -como las sombras que quedan tras un sueño-. Este movimiento sigue una secuencia que Ritvo escribe de la siguiente manera: “centelleo inicial/ cenotafio/ vértigo de la ausencia/ y, finalmente, la decisión sintomática que repite en otro nivel la secuencia inaugural. ¿No estamos ante un sujeto mallarmeano e incluso baudelairiano?” (2022, ---).

Con los ritmos y palabras de este autor, vamos tras la estela de aquello se escapa en algún silencio del verso; seguimos los indicios de algunas formas, secuencias o figuras retóricas que sirvan como cristalización, destinada a estallar y perderse. Nos remitimos al texto, acaso con la misma avidez que aquel que escucha en el discurso de un análisis las huellas que permitan ubicar la emergencia, y el inevitable fading, del sujeto del inconciente, o bien la enunciación que se olvida tras el enunciado.

Consideremos, ahora, el espacio más amplio donde ubicamos su escritura y definición de poesía: se trata del espacio literario. Ante el desafío de definir la literatura, podemos recuperar el modo en que Foucault (1964/2015) aborda este problema en la conferencia titulada “Lenguaje y literatura”. Allí destaca a Mallarmé por sobre los demás autores, y sostiene que con “el Libro de Mallarmé” la literatura “encuentra y funda su ser” (p.93). Ahora bien, ¿qué se entiende por *el ser* de la literatura? Foucault cuestiona la pretensión de responder a la pregunta, y, finalmente, propone pensarlo como algo fugitivo: sostiene que la literatura se aloja en la pregunta “¿qué es la literatura?”.

La transgresión que es inherente a la literatura puede leerse en la relación que esta establece con lo que Foucault llama, en este texto, “el código”. Hacer literatura implica, con el mismo acto de escribir una palabra, dejar suspendida la coacción al código, “una suspensión por la cual, en última instancia, esa palabra muy bien podría no obedecer al código de la lengua” (p.100). Entonces, por la relación que observamos entre lenguaje y literatura, esta última parece vincularse, una vez más, con la sutileza de un gesto<sup>8</sup>. Este, como la espera, sólo existe a condición de no ser colmado, de mantener esa distancia o espacio vacío que implica la suspensión. ¿No son los primeros versos de Mallarmé citados en este escrito<sup>9</sup> un anuncio de la mentada fractura entre la palabra y el código?

Los esfuerzos del poeta desbaratan los supuestos que sostienen al discurso corriente, y ensanchan aquella distancia que Foucault señala como la clave para entender la relación entre lenguaje y literatura.

La literatura es una distancia ahondada en el lenguaje, una distancia que se recorre sin cesar y sin que jamás se salve realmente; es, en fin, una suerte de lenguaje que oscila sobre sí, una suerte de vibración in situ.

(Foucault, 1964 / 2015, p. 77)

<sup>8</sup>“¿Qué es un gesto? (...) No es un golpe que se interrumpe. Es, al fin y al cabo, algo hecho

para detenerse y quedar en suspenso?” (Lacan, 1964, p. 123).

<sup>9</sup>“Teniendo por lenguaje / Nada más que un aleteo en los cielos / El verso futuro se desprende / De la preciosa vivienda” (Mallarmé, 2013, p. 77)

Finalmente, si se recupera el aspecto más desgastado del mapa que diagramamos hasta aquí, si atendemos a sus líneas más difusas, podemos definir otro término. Con la categoría de “lo poético” se pueden recuperar: -por un lado- las reflexiones de Mallarmé, pero para considerar, ahora, el discurso que no necesariamente pasa a la escritura, y -por otro lado- los aportes de Jakobson acerca de la función poética.

En *Lingüística y poética* (1984 / 1960), Roman Jakobson define a la función poética como una de las funciones del lenguaje. Lo que diferencia a esta función de las otras es la orientación hacia el mensaje como tal. Jakobson afirma que “cualquier tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía o de confinar la poesía a la función poética sería una tremenda simplificación engañosa” (Jakobson, 1984 / 1960, p.358). La ruptura de esta falsa univocidad entre arte verbal - función poética, abre la posibilidad de considerar de qué modo está presente en el discurso, solapada tras otras funciones.

Por su parte, Octavio Paz (2003) propone el término “lo poético” para nombrar una “condensación del azar” (p.14), ajena a la voluntad, “poesía en estado amorfo” (p.14). Ahora bien, ¿cómo podría pensarse la poesía privada de la forma? Si consideramos que la coincidencia entre poesía y ausencia de forma resulta discordante, ¿no podríamos pensar lo poético como poesía en estado aislado, disperso o fragmentario? Puede prescindir de la forma escrita, pero aquellos puntos en que se lo reconoce constituyen formas o figuras particulares.

Lo poético conserva aquellos rasgos que son inherentes a la poesía, pero nos permite situarlo en su forma más balbuceante. Estos fragmentos pueden encontrarse en el discurso y son estos desvíos los que, quizás, hacen pasar al decir aquello que sólo podría hacerlo disfrazado de alguna manera.

En el apartado anterior tomamos como referencia *La interpretación de los sueños* para destacar el aspecto particular que toma el decir en esa escena y la manera en que el psicoanálisis se apoya en él para fundarse. Advertimos la importancia que tienen los matices, tropiezos y detalles del relato del sueño, tomando, por ejemplo, el sueño que Freud tituló “Por la flor”. Este relato, desde el nombre con que nos lo presenta Freud hasta sus detalles, está revestido de aspectos que ahora podemos llamar poéticos. Estos puntos permiten pesquisar el modo en que lo inconciente interviene en el discurso, de acuerdo a sus leyes. Constituyen puntos de apoyo para las interpretaciones -siempre provisionales-, en tanto la escucha tome ese relato como un discurso que oscila sobre sí, donde las referencias y certezas se encuentran suspendidas, estalladas o sobredeterminadas, al modo que lo están en la poesía.

### **Intercambiar monedas en el mercado de la retórica**

Puede avanzar, porque va en el misterio.  
Mallarmé

En *Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis*, Lacan (1953 / 2021) señala a *La interpretación de los sueños* (Freud, 1900 / 1991) como una de las referencias fundamentales para considerar de qué modo se compone y escucha el discurso en un análisis.

Si allí Freud le otorgaba “relieve de verdad” a los desequilibrios en el relato del sueño, Lacan, en su retorno a Freud, insiste en ese trabajo, atendiendo a las versiones del texto, y en ellas a su retórica. Con esta indicación, Lacan pone el acento sobre los desplazamientos sintácticos y las condensaciones semánticas (tales como: elipsis, pleonismo, hipérbaton, metonimia, alegoría, entre otras). En ellas el sujeto modula sus

intenciones, que pueden ser “ostentatorias o demostrativas, disimuladoras o persuasivas, vengativas o seductoras” (p.259). De tal manera, se enlaza en una misma figura lo más “importante” del texto, con aquello que da lugar a un engaño o, al menos, a un ocultamiento. Podemos preguntarnos en qué medida la retórica del discurso sostiene o ayuda a que el sujeto construya su historia en el discurso de un análisis. Resulta pertinente, en este punto, destacar el lugar que tiene la transferencia, concepto que no desarrollaremos en este trabajo, pero que debemos considerar en tanto el discurso que se desarrolla en esta escena y su dialéctica, están sostenidos por ese fenómeno. Consideremos, ahora, el término “historia” y aquel que Lacan le contrapone: “pasado”. Es harto conocido el pasaje en que Lacan afirma que en un análisis “se trata de rememoración, es decir, de historia, que hace descansar sobre el único fiel de las certidumbres de fecha la balanza en la que las conjeturas sobre el pasado hacen oscilar las promesas del futuro” (Lacan, 1953 / 2021, p.248). Al destacar el lugar que tiene aquí la conjetura, la diferencia que tenemos bajo la mira se torna más provechosa. Si entendemos la conjetura, como un “cálculo de naturaleza particular: (...) precedido y entretejido por un vórtice de pensamientos fundados en el razonamiento sobre el *otro*, *partenaire* elevado a la categoría de *Otro*” (Ritvo, 2020, p.12) -y revestido de cierta opacidad-, vislumbramos dos aspectos sobre los que ya insistimos antes. Por una parte, incluye al otro/Otro en el cálculo. Por otra, tiene en consideración algunas coordenadas del entorno, que resultan tan importantes para su elaboración como las opacidades del mismo. El sujeto construirá su historia de acuerdo al vaivén que las conjeturas instalen entre las “certidumbres de fechas” -que aunque intente recuperar, siempre lo hará de manera desplazada- y la serie de factores que podemos ubicar bajo el nombre de “promesas del futuro”.

Es a partir de las palabras, entonces, que se construyen las conjeturas y la historia del sujeto, en tanto estas “lo tocan” -como Freud indica que lo hacen las construcciones en análisis-. Esta expresión remite al efecto -la sorpresa o el estremecimiento- que pueda provocar aquella construcción.

Theodor Reik (2018) destaca precisamente el lugar de la sorpresa en el análisis. Se trata de un fenómeno que puede estar dado por el modo en que una impresión fugaz, un fragmento de un sueño o un síntoma aparecen *bajo otra luz*. Estos discernimientos se dan en una temporalidad y un intercambio particular. Este autor afirma que “a menudo basta que una frase dicha por uno mismo sea dicha por otro para escuchar otra cosa. Así de extraños somos” (Reik, 2018, p. 79). Si consideramos valioso que el sujeto escuche su propio mensaje, que le sea devuelto en forma invertida, es -quizás- porque algo de esa “forma invertida” da lugar a la sorpresa, permite ubicar una impresión en otra perspectiva o con otros matices.

Observamos que la escucha, nuevamente, ocupa un lugar clave en el análisis. A partir de ella es que nos proponemos leer la diferencia que Lacan sitúa entre “palabra plena” y “palabra vacía”.

Cuando atendemos a lo que Lacan indica como “palabra plena”, observamos que pronto la presenta enlazada con la verdad del sujeto y, en consecuencia, con su historia. Indica que esta forma de la palabra conlleva la participación del analista en el discurso. En este sentido, Lacan ubica al analista como “dueño de la verdad de la que ese discurso es el progreso. Él es, ante todo, el que puntúa, como hechos dicho, su dialéctica” (Lacan, 1953 / 2020, p.301).

Pero aún tratándose del sesgo más ingrato de la palabra, en el discurso que el sujeto elabora *como otro* y que profiere *para otro*, la escucha puede operar de una manera particular. En este sentido, y recordando que hemos comenzado nuestro trabajo con una referencia a Mallarmé, vale recalcar la siguiente afirmación:

por vacío que aparezca ese discurso en efecto, no es así sino tomándolo en su valor facial: el que justifica la frase de Mallarmé cuando compara el uso común del lenguaje con el intercambio de una moneda cuyo anverso y cuyo reverso no muestran ya sino figuras borrosas y que se pasa de mano en mano “en silencio”. Esta metáfora basta para recordarnos que la palabra, incluso en el extremo de su desgaste, conserva su valor de tésera.

(Lacan, 1953 / 2020, p. 244).

Si, aún tratándose de palabras vacías, el intercambio pone en juego el “valor de tésera” de las palabras, el lugar de la escucha se revela, una vez más, como clave. En tanto la tésera sea considerada por la posibilidad de reconocimiento, implica la participación de otro/Otro. Los relieves y desgastes de las palabras vacías que se pasan de mano en mano hablan de una historia que se entrama con la del sujeto, y puede que la escucha permita recuperar los relieves.

En vistas de lo recorrido hasta aquí, Lacan ubica el decir oscilando entre el vacío y cierta “plenitud”. Sin embargo, aquello que se puede reconocer como palabra plena no es aquella que finalmente atraparía un sentido acabado, sin dejar un resquicio o espacio para la ambigüedad. De esta manera, podemos considerar que ni la noción de “palabra vacía” indica una ausencia total de valor, ni la noción de “palabra plena” un sentido último, inmutable o completo.

La oposición que advertimos en esta lectura, también se vislumbraba en la obra de Mallarmé, quien -con otros términos y en otro contexto- postulaba que el habla corriente sólo se refiere a las cosas comercialmente, no ofreciendo un dique lo suficientemente fuerte contra los hechos y las cosas, y olvidando el carácter abstracto del lenguaje. En cambio, sostenía, que en la poesía “el decir (...) sueña y canta, recupera en el Poeta, por necesidad constitutiva de un arte consagrado a las ficciones, su virtualidad” (Mallarmé, 2016, p.36). Sobre esta frase de Mallarmé hay numerosas lecturas, entre las aquí recuperamos dos.

La manera en que Merleau-Ponty concibe esta diferencia nos recuerda a lo antedicho. Al distinguir un lenguaje auténtico de uno empírico, se sirve de la metáfora mallarmeana para nombrar “la pieza gastada que se me pone en silencio en la mano” y distinguirla de “la palabra verdadera”, que define como aquella que “hace por fin presente a la ‘ausente de todos los ramilletes’ y libera el sentido cautivo en la cosa” (Merleau-Ponty, p.55). Este autor señala que el lenguaje puede jugar con los significados de manera tal que, en lugar de coincidir con el pensamiento, se dejan deshacer y rehacer por él. La poesía, entonces, propicia este movimiento.

Por su parte, Blanchot sostiene que “la palabra poética no se opone (...) sólo al lenguaje ordinario, sino también al lenguaje del pensamiento” (1955 / 2021, p.35). Ambos lenguajes muestran al mundo como “el infinito de una tarea y el riesgo de un trabajo, o como una posición firme donde podemos creernos en lugar seguro” (Blanchot, 1955 / 2021, p.35). La palabra poética, en cambio, sería aquella que se repliega sobre sí misma.

Sin embargo, interesa recuperar un aspecto en común que indica Blanchot (1949 / 2007): Mallarmé reconocía al lenguaje corriente como condición para la forma poética. La diferencia entre la “palabra bruta” y la “palabra poética” está dada por la manera en que ellas operan. La primera se refiere al mundo mientras que la segunda se repliega sobre sí misma y, como los abanicos mallarmeños, proyecta sombras con sus pliegues. Podríamos, entonces, proponer que la diferencia no estaría dada en el decir en sí mismo, sino en sus efectos.

Llegados a este punto, para subrayar las elaboraciones que atraviesan este trabajo, destacamos una oposición más planteada por Lacan. Si, como se indicó anteriormente, lo poético puede emerger en el discurso, nos preguntamos por la relación que tiene con lo

que Lacan define como “enunciación” y “enunciado”. Esta distinción es profundizada por Lacan en un punto de su obra que, a pesar de la distancia entre aquel y el que abordamos antes (el Discurso de Roma), importa retomar.

Esta diferencia señala la distancia entre lo efectivamente dicho y aquello que se escapa a esos enunciados (frontera donde lo poético parece tener un lugar privilegiado, en tanto se esfuerza por ampliar ese límite). Nos topamos, así, con el carácter evanescente de aquello que se denomina enunciación. Tanto para el psicoanálisis como para la poesía, según los términos en que Mallarmé la concibe, esto que desborda o escapa al enunciado es un eje fundamental de la dialéctica del discurso y de la poesía, respectivamente.

En “Metáfora, enunciación, escucha”, Ritvo (2014) destaca el modo en que aparece esta diferencia en el escrito de Lacan que se titula “La metáfora del sujeto”. En este escrito, donde analiza la figura retórica que reza en el título y -aunque tangencialmente también la metonimia, Lacan expresa que el inconsciente trae a nuestro examen “la ley por la cual la enunciación nunca se reducirá al enunciado de discurso alguno” (Lacan, 1961 / 2021, p.850). Por su parte, Ritvo subraya este aspecto al afirmar que “la imposibilidad de la realización del enunciado es precisamente la enunciación” (p.20). Sin embargo, algunos términos, como el adverbio “quizá”, o el uso del subjuntivo permiten introducir “en lo posible la huella de la imposibilidad” (p.20).

Podemos preguntarnos qué otros modos introduce lo poético para dejar algún rastro de lo que no termina de pronunciarse. Acaso aquellos momentos en que “lo poético” se inmiscuye en el discurso puedan ser puntos de apoyo para pesquisar la enunciación que puede estar puesta en juego en un decir ambigüo, o en los desajustes que constituyen lo poético como tal.

### **La ambigüedad y sus patas de araña**

El sentido demasiado preciso malogra  
tu vaga literatura.  
Mallarmé

En lo que sigue intentaremos atender al modo en que el psicoanálisis y la poesía rodean el problema de la ambigüedad, a partir de las líneas y coordenadas que tuvimos presentes a lo largo del trabajo.

Para ello, comenzamos por trasladarnos a Aviñón, donde -en agosto de 1870-, Mallarmé leyó un curioso texto, que no fue publicado sino después de su muerte<sup>10</sup>. No es claro en qué estado se encontraba esta obra en el momento en que la presenta ante la mirada de algunos poetas y amigos con que se reunía. De esta obra, que llega a nosotros con el título *Igitur o la locura de Elbehnnon*, detengámonos en el siguiente fragmento para acercarnos al problema que nos ocupa.

Se contempló en los paneles relumbrante de su certidumbre, donde ninguna sospecha con sus patas de araña hubiera podido adherirse (...) Todo era perfecto: ella era la Noche pura, y oyó su propio corazón latir. Sin embargo, él le dió una inquietud, la de *demasiada* certidumbre, la de una constatación demasiado segura de sí misma: ella quiso, a su turno, volver a hundirse en las tinieblas en dirección a su sepulcro único y abjurar de la idea de su forma (...). Aplicando el fulgor delante de las tinieblas, ella reconoció cuál de las dos puertas le era necesario tomar, por el idéntico efecto del fulgor y ella, instruida ahora acerca de la arquitectura de las tinieblas, fue feliz de percibir el mismo movimiento y el mismo temblor.

(Mallarmé, 2013, p. 229-231).

La certidumbre inicial de un enunciado tambalea si se destaca en él la función

poética, que puede estar presente en el lenguaje de manera más o menos evidente. Es decir, leído o escuchado destacando dicha función, ningún enunciado se salva de los efectos de la ambigüedad que, como la sospecha, rasguña las certidumbres “con sus patas de araña”.

En una carta dirigida a Henri Cazalis -en 1869, mientras trabajaba en esta obra-, lo presenta como un cuento cuyo tema es la impotencia del lenguaje, y le confiesa una impresión sobre la dificultad que encontraba para terminarlo: “Si es hecho, estoy curado. Similia Similibus<sup>11</sup>” (Mallarmé, 2013, p.337).

<sup>10</sup> Interesa subrayar el aspecto fragmentario de esta obra. Al analizarlo, Yves Bonnefoy (2007) lo presenta como “un archivo cuyas diversas partes -‘desechos’, dice el sobre en que terminaron pertenecen sin duda a diversos niveles de escritura” (p.257).

<sup>11</sup> Esta expresión en latín, que -al igual que el poema en cuestión- nos llega de manera fragmentada (su versión completa resa “similia similibus curantur”) sería traducida como “lo mismo que ha provocado el mal, lo cura”. Si recordamos lo antedicho respecto al gesto que persiste en las pinceladas, quizás podamos considerar que aquí la escritura de Mallarmé refleja un movimiento inacabado, un gesto que permanece suspendido.

El fragmento aquí citado se publicó como uno de los “Escolios” que acompañan las cuatro partes principales de esta obra. Esta versión del texto muestra como personaje principal a la Noche, caracterizada por el autor como “pura”. Sin embargo, este esbozo parece haber sido descartado para la obra principal, donde el narrador es Igitur, y la certidumbre aparece desde el comienzo acompañada de la sospecha:

esta perfección de mi certidumbre me molesta: todo es *demasiado* claro, la claridad muestra el deseo de una evasión; todo es *demasiado* relumbrante, me gustaría volver a mi sombra increada y anterior, y despojar por el pensamiento el disfraz que me ha impuesto la necesidad, de vivir en el corazón de esta raza (que escucho latir aquí), único resto de ambigüedad.

(Mallarmé, 2013, p. 211)

Al transformar la obra en un monólogo proferido por el propio Igitur, desde el inicio nos encontramos con una evidencia enrarecida (Blanchot, 1955 / 2021), que es la presencia del personaje elegido por Mallarmé en esta versión. Ya no partimos de la pureza de la noche, sino que el punto de partida es el de una certidumbre que por su exceso resulta perturbadora. Asistimos al “derrumbe de un sentido” (Yves Bonnefoy, 2007), pero en el punto de partida ya se pueden ver las hendiduras.

Interesa destacar el movimiento que realiza este personaje: desde la aparente univocidad de un enunciado hacia un momento en que aquella certidumbre se arruina. Esta secuencia arrima una impresión sobre el modo en que opera lo poético. Así, parece detener el intercambio ligero de las monedas que Mallarmé imaginaba ya gastadas, y pasear sobre esos bordes -palabras o frases- ajados por el uso, rastreando o conjeturando las líneas anteriores y atendiendo a las marcas que el mercado y las circunstancias imprimieron.

En la poesía, la eficiencia del discurso corriente se encuentra suspendida. De acuerdo a Blanchot (1949 / 2007), la realidad que se pone en juego en la poesía está constituida por alusiones y reminiscencias; se trata de una realidad que, por un lado, es abolida, pero reaparece por otro “en la forma más sensible, como una sucesión de matices fugitivos o inestables” (Blanchot, 1949 / 2007, p.36). Para Mallarmé el carácter evanescente de la referencia es un punto clave de su escritura: la ausencia que las palabras ponen en evidencia, el carácter indirecto de estas, y su parentesco con el silencio, dan cuenta del modo original en que este autor pensaba el lenguaje.

Por su parte, y continuando a su modo las líneas de Mallarmé -quien fue su

maestro-, Paul Valéry (1944 / 2015) llama la atención sobre el hecho de que cualquier palabra sustraída de su función corriente se vuelve confusa y desbarata todos los esfuerzos de definición. Ofrece la imagen de un puente precario, que permite el paso de aquel que avance ágilmente: “¡que no se divierta bailando sobre la delgada tabla para comprobar su resistencia!... El puente frágil de inmediato se tambalea o se quiebra, y todo cae en las profundidades” (p.234). Con esta metáfora pone en relieve el hecho de que el discurso, escuchado de una manera particular, se desprende de su función corriente, y se descompone en enigmas.

Desde la lingüística, podemos pensar este fenómeno a partir de las funciones enumeradas por Jakobson. Este autor señala que aunque estemos ante un mensaje centrado en sí mismo -es decir, aquel dónde predomina la función poética- las demás funciones no quedan eliminadas. En cambio, se trata de pensar una referencia dividida, y junto a ella un destinador y un destinatario también divididos. Apoyándose en las palabras de Empson -“las maquinaciones de la ambigüedad están en la raíz misma de la poesía” (Empson en Jakobson, 1984, p.382)-, Jakobson destaca este aspecto al punto de ponerlo como condición para la poesía.

Sin embargo, la reunión de aspectos disímiles, o incluso contrarios, en un mismo término no es sólo un efecto de las figuras retóricas y operaciones de la poesía. Este problema atraviesa de alguna manera la obra de Freud y -luego- la lectura que de ella hace Lacan, siguiendo también a Benveniste. Atender a esta discusión nos permite acercarnos a un punto de cruce entre los autores que reflexionan acerca del problema planteado, cada uno según sus propios términos y fines.

Atendamos, entonces, al modo en que rodeaban este asunto las líneas trazadas, primero, por Freud y, luego, por Lacan. En el texto titulado “Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas”, Freud (1910 / 1991) analiza una coincidencia entre el trabajo del sueño y una peculiaridad que Karl Abel describe como propia de las lenguas más antiguas. En ambos casos, sostiene Freud, se observa que una misma palabra o recurso figurativo puede expresar sentidos opuestos. Freud insiste en esta coincidencia, en tanto confirmaría que la expresión de los pensamientos del sueño tendrían un carácter arcaico y regresivo.

Para seguir rastreando el problema en los términos propuestos por Lacan, debemos remitirnos primero a un texto que es una referencia cardinal para captar la manera en que se proponía concebir el lenguaje. Se trata de las *Observaciones sobre la función del lenguaje en el descubrimiento freudiano* de Emile Benveniste (1997).

En este texto, Benveniste se opone a la idea de que un lenguaje, por arcaico que sea, pueda escapar al “principio de no-contradicción”. Afirma que aunque el lenguaje tiene sus anomalías o falta de lógica, no deja de ser un sistema, y de estar articulado según un conjunto de relaciones que son susceptibles de formalización. Agrega que en lugar de dirigirse al lenguaje histórico para resolver este problema, Freud hubiera podido dirigirse al mito o la poesía. “Ciertas formas de poesía pueden emparentarse con el sueño y sugerir el mismo modo de estructuración, introducir en las formas normales del lenguaje esa suspensión del sentido que el sueño proyecta en nuestras actividades” (Benveniste, 1997, p.83). Descartando la posibilidad de que algún lenguaje pueda coincidir con la lógica del sueño, propone que no se trata de un “lenguaje”, sino del “discurso”.

Sin embargo, esta distinción entre lenguaje y discurso presenta sus opacidades. Haimovich (2011) señala que la ambigüedad, que Benveniste se esfuerza por separar del lenguaje, aún persiste. Si cada palabra puede cargar con su antítesis, encontramos que el sentido de los términos está “herido de negatividad” (Haimovich, 2011, p.74). La identidad de cada término se ve enrarecida en el discurso, y aún en las oposición binarias que puedan plantearse, permanece un residuo. A diferencia del equívoco, donde hay una instancia de paso de sentido, la ambigüedad introduce una extrañeza radical en cada uno

de los términos, y las palabras quedan “estalladas en su identidad” (Haimovich, 2011).

En este campo donde opera la ambigüedad, hay que destacar la temporalidad que se pone en juego. Cada término puede, a un tiempo, “decir una cosa” y, más tarde, vaciarse de sentido, y decir otra. En el texto mencionado en el párrafo anterior, Haimovich (2011) destaca, primero, una serie de detalles en el escrito de Freud que permiten comenzar a situar este problema.

Entre las hipótesis que Freud recupera de Abel, vale destacar aquella en que se señala -a propósito de la lengua egipcia- que el fenómeno del doble sentido antitético se observa en las raíces más antiguas: en ese punto, se encontraba por ejemplo una palabra que significaba tanto “fuerte” como “débil”. Más tarde, sin embargo, “esa bi-vocidad desapareció, y al menos en la del antiguo Egipto se pueden perseguir todas las transiciones que llevan a la uni-vocidad del léxico moderno” (Freud, 1910 / 1991, p.150). A propósito de este punto, Haimovich (2011) introduce la pregunta acerca de si estos términos representan efectivamente dos significados opuestos, o bien si se trata de que aún no existía esa diferencia, tratándose así de una “antítesis por venir” (Haimovich, 2011, p.72).

Entonces, en el discurso de un análisis, un decir inicialmente ambigüo, que permite una serie de lecturas o significados particulares, puede -más tarde- redefinir esos significados incorporando algunos, o bien, desechando otros, quizás acotando o transformando sus referencias posibles. Aún así, no escapa a la sombra proyectada por la ambigüedad y su carácter de residuo, presente en toda oposición (Haimovich, 2011)

En el seminario titulado *Los Escritos técnicos de Freud*, Lacan (1954 / 2020) desarrolla el problema del tiempo en relación a la palabra de un modo que es pertinente recuperar. Habiendo afirmado que la palabra no tiene un único sentido o empleo, a la vez que el discurso implica también otro querer decir, Lacan arriba a la afirmación de que la palabra tiene una función creadora. Entonces, si “la palabra crea la resonancia de todos sus sentidos” (p.353), y teniendo en cuenta que el tiempo es “una dimensión constitutiva del orden de la palabra” (p.352), en el discurso del análisis se trata de escuchar rastreando los sentidos múltiples de los términos. Estos puntos, que en este momento del seminario Lacan nombra como “sentidos” -quizás, tomado en otro punto de su obra podamos pensarlo como el significado que se encuentra en relación a un significante-, también están a merced de la lógica recién expuesta: la de un movimiento particular que, al tiempo que avanza la dialéctica propia de un análisis, modifica el sentido que un mismo término -o podemos pensar también en una figura retórica o expresión- crea para sí mismo.

Aquello que se construye en análisis, que antes nombramos como la historia del sujeto, adquiere estatuto de verdad en el diálogo con otro. Allí es donde la palabra ejerce esa función “creadora” que mencionamos. De esta manera, el lugar de la escucha resulta fundamental para que el sujeto ubique esa construcción como propia, o no. Entonces, el analista ante un discurso que debe examinar en su comportamiento “fabulador”, escuchando especialmente sus desgarrones, tomándolo como un trujamán de otro discurso (Benveniste, 1991). En la clase titulada “La verdad surge de la equivocación”, Lacan (1954 / 2020) analiza este punto ampliamente y sostiene que el descubrimiento freudiano nos permite ubicar en el discurso esa palabra que se manifiesta a través o, bien, a pesar del sujeto.

El descubrimiento de Freud remite a un campo donde la ley de no-contradicción se encuentra suspendida, y tanto el equívoco como la ambigüedad resultan aspectos fundamentales en el discurso que constituye este campo. ¿No recuerda esto al modo en que consideramos antes a la poesía y la literatura? Seguirle el rastro a lo poético en el discurso puede ser una manera de vislumbrar aquello que está puesto en juego en esa conjunción particular de elementos disímiles.

Suspendidas las certezas corrientes, y a su tiempo también los sentidos o evidencias derivadas de ellas, la dialéctica de un análisis parece seguir el movimiento que ilustraba Mallarmé con *Igitur*, según un tiempo y ritmo particular.

### **Conclusión**

En el presente escrito, partimos de la escena del análisis y el discurso que la configura y sostiene, poniendo a jugar allí la noción de “lo poético”. El diálogo que se propuso entre autores de diferentes campos nos permitió poner en tensión términos de uno y otro discurso, considerando sus distancias y puntos de cruce.

Comenzamos preguntándonos por el modo en que se escucha y considera el decir que se desarrolla en un análisis. Para abordar este problema, recurrimos a una de las obras inaugurales del psicoanálisis, *La interpretación de los sueños* (Freud, 1900 / 1991), y consideramos el relato del sueño y el trabajo de interpretación que Freud propone a partir del mismo como paradigmas para abordar nuestra pregunta inicial. Observamos que es en el discurso del paciente donde se pueden encontrar los hilos sueltos de ese disfraz -en este caso, el sueño- que le permite al deseo pasar al decir. La interpretación nos sorprendió, entonces, por su carácter provisorio, y advertimos que para llegar a construirla no podíamos servirnos de una clave fija, ni de los “dotes particulares” que alguien pudiera reclamar para sí en la lectura de ese texto que se construye con restos. En su lugar, seguimos a Freud y sus notas minuciosas de las asociaciones que cada sueño suscitaba.

Hemos detallado el trabajo del sueño y sus maestros artesanos, y pudimos compararlo con el trabajo de la poesía. Observamos que -como sucede en la condensación, el desplazamiento y el miramiento por la figurabilidad-, en la poesía, las figuras retóricas, el ritmo y las combinaciones que constituyen los versos, dan lugar a una particular composición de significados, sonidos e imágenes que se rige por criterios particulares. Podemos recordar aquí las palabras de Valery (1944 / 2010), cuando afirmaba que escribir poesía como lo hacía Mallarmé, seduciendo los sentidos a través del ritmo, las imágenes y los tonos, es jugar el más irracional de los juegos. Sin embargo, agreguemos: ese juego sí se rige por una lógica, esto es, sigue una dirección o curso, aunque este pueda parecer absurdo, como sucede con las formaciones del inconsciente.

Para situar una definición de poesía, seguimos a Stéphane Mallarmé por los pasajes y *boulevards* franceses de fines del siglo XIX. Consideramos las relaciones de su poesía con las imágenes y la música, sin perder de vista sus diferencias pero señalando el modo en que se enlazan. Nos aproximamos a la tarea de este poeta que, como protagonista del decadentismo francés, rompe con una tradición y, a la vez, recupera en ella aspectos que se encuentran en el momento de perfección última y comienzo de su decadencia (Ritvo, 2006).

Seguimos el movimiento con que este autor presenta los objetos fundamentales en su poesía: permite a sus lectores vislumbrar aquello que promete transmitir, pero tan pronto eso centellea y parece mostrarse a la vista del lector, se evapora. Destacamos un punto fundamental: como el gesto que permanece presente en la pincelada del pintor, los “hilos de silencio” -que componen las palabras-, y la ambigüedad -que se proyecta sobre ellas en todo momento- no dejan de estar presentes en el objeto vislumbrado.

Ubicamos esta particular concepción del poema en las coordenadas del espacio literario. A los fines de este trabajo, elegimos el término de “lo poético” para cernir una noción que nos permitiera, por un lado, recuperar los vericuetos de este recorrido y, a su vez, pensar en la poesía en su forma más fragmentada, más allá de la escritura.

Nos dirigimos al escrito donde Lacan inaugura el movimiento de retorno a Freud para ubicar allí su lectura. Con ella se destacó el valor de la retórica del discurso, donde se puede rastrear el trabajo del sueño. A partir de este texto, nos detuvimos, primero, en la oposición entre historia y pasado. Destacamos ahí el lugar de la conjetura, en tanto es

con estos “cálculos”, y las oscilaciones que estos generan, que el sujeto construye su historia. Luego, nos topamos con la diferencia entre “palabra vacía” y “palabra plena”. En este punto, la metáfora que Lacan recupera de Mallarmé repasó los relieves de aquellas palabras que, gastadas por el intercambio, aún conservan una función importante por su valor de tésera.

La escucha se reveló como un elemento cardinal para ubicar las oposiciones ya señaladas, y también para la diferencia entre enunciado y enunciación, que ubicamos en el trabajo. Subrayamos, en este caso, el carácter evanescente de la enunciación, que parece emparentarse con los elementos fugaces presentados por Mallarmé en los pliegues de sus poemas. Podemos recalcar, aquí, un rasgo que insiste a lo largo de este trabajo, y que está presente tanto en el discurso que es nuestro marco -el psicoanálisis como en la poesía: el carácter evanescente de los fenómenos considerados.

Finalmente, tras haber realizado estos rodeos, nos dirigimos a un punto de encuentro de las líneas que partieron de campos diversos. El diálogo se desarrolló en torno al problema de la ambigüedad, que constituye un elemento fundamental de la poesía, y un aspecto vertebral a considerar en el psicoanálisis.

Observamos que, si se suspenden las certidumbres que sostienen y dan fluidez al discurso corriente, este estalla en enigmas. Sirvámonos de las palabras de Valéry, para formular una conclusión provisoria:

Tomo al vuelo la palabra Tiempo. La palabra era absolutamente límpida, precisa, honesta y fiel en su servicio, mientras cumplía su papel dentro de una proposición y era pronunciada por alguien que quería decir algo. Pero ahora está sola, agarrada de las alas. Y se venga. (...) Se transforma en enigma, en abismo, en tormento del pensamiento.  
(Valery, 1944 / 2010, p. 234)

La palabra que este poeta toma “al vuelo” resulta clave para el problema de la ambigüedad. A propósito del tiempo, hemos advertido la particular temporalidad que encontramos en la escena de un análisis. Hicimos énfasis, entonces, en el carácter provisorio de las interpretaciones y del sentido que los términos pueden tomar para sí. Esas diferencias y vaivenes pueden dar cuenta de los movimientos y la dialéctica que el psicoanálisis puede poner en marcha en el discurso del paciente.

Advertidos de estas características del discurso y habiendo seguido los pasos de Mallarmé en el delicado trabajo con que compone sus poemas, nos topamos a lo largo de todo el trabajo con las opacidades del lenguaje. Ni el habla en análisis ni la poesía están exentos de los “hilos de silencios” (Merleau-Ponty) y la elipsis que componen cualquier discurso. Estudiar la manera en que lo poético se apoya en estos aspectos para construir sus textos puede ser relevante para preguntarnos de qué modos el discurso de un análisis se sirve de ellos.

Los términos “heridos de negatividad” (Haimovich) con los que el sujeto compone ese texto que dirige a otro en análisis, las figuras retóricas con las que modula sus intenciones y los subterfugios de los que se vale para decir su verdad, dan forma a un discurso en donde podemos rastrear la función poética del lenguaje.

En la poesía, las palabras fluyen entre los versos siguiendo criterios que no se limitan a los del discurso corriente. Los sonidos, imágenes y demás matices resultan fundamentales en la composición de un poema que, por arbitraria que parezca, sigue una dirección particular. En análisis, las asociaciones también avanzan según criterios diversos, se hilvanan de acuerdo a las leyes particulares que Freud descubrió en los sueños, síntomas y demás formaciones del inconsciente. El texto que resulta de este movimiento puede ser más o menos adornado, llano o absurdo, pero lleva la marca de los zurcidos inexpertos que “revelan demasiado aquello que intentan ocultar” (Ritvo).

Para finalizar, importa destacar, una última vez, lo que creemos haber indicado en

el recorrido: poner en tensión los conceptos recogidos a lo largo del trabajo, puede tener efectos en la manera en que se escucha lo dicho en un análisis. Sin embargo, agreguemos que cuando pensamos allí la participación de lo poético, no lo imaginamos interrumpiendo el discurso con expresiones rimbombantes. No se trata de buscar en el discurso un enunciado “precioso” o “exquisito”. En cambio, la escucha puede “tomar por las alas” una combinación novedosa, una figura retórica dicha al pasar, una expresión o palabra “gastada” que -por algún motivo, en boca del sujeto- recupera sus bordes filosos, una puntuación inusual que desplaza un sentido. Es allí que se puede captar lo poético y, al modo de las fibras sutiles o hilos sueltos de un tejido, basta con tirar de ellos para descubrir los pliegues y sombras que pueden proyectar.

### **Referencias bibliográficas**

- Benjamin, W. (2013). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benveniste, E. (1991) “Observaciones sobre la función del lenguaje en el descubrimiento freudiano”, en *Problemas de lingüística general*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Blanchot, M. (2021). *El espacio literario*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Blanchot, M. (2007). *La parte del fuego*. Madrid: Arena Libros.
- Bonnefoy, Y. (2007). *Lugares y destinos de la imagen: un curso de poética en el College de France*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Foucault, M. (2015). *La gran extranjera. Para pensar la literatura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Freud, S. (1991). *Obras completas. Volúmen IV*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1991). *Obras completas. Volúmen V*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1991). “Sobre el sentido antitético del sueño” en *Obras completas, Volúmen XI*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Haimovich, E. (2011) “Ambigüedad y diferencia significativa” en *Conjetural N°55*. Buenos Aires: Ediciones Sitio.
- Hauser, A. (1969). *Historia social de la literatura y el arte. Volúmen III*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Jakobson, R. (1984). “Lingüística y poética” en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Lacan, J. (2020). *El seminario: Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2019). *El seminario: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2020) *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Mallarmé, S. (2013). *Obra poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Mallarmé, S. (2016). *Variaciones sobre un tema*. Rosario: Editorial Abend.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Signos*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Paz, O. (2003) *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reik, T. (2018). *El psicólogo sorprendido. De adivinar y comprender procesos inconscientes*. México: Epeele.
- Ritvo, J. B. (2017). *La edad de la lectura y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra Ediciones.
- Ritvo, J. B. (2006). *Decadentismo y melancolía*. Córdoba: Alción Editora.
- Ritvo, J. B. (2014). *El síntoma: estructura de la formación o formación de la estructura, 1987 - 1988 - 2014*. Rosario: Co-lectora.
- Ritvo, J. B. (2022). *La partición del psicoanálisis*. S/E.
- Ritvo, J. B. (2014). *La retórica conjetural o el nacimiento del sujeto*. Rosario: Nube Negra.
- Valéry, P. (2015). *De Poe a Mallarmé. Ensayos de poética y estética*. Buenos Aires:

El cuenco de plata.  
Valéry, P. (2015) *Notas sobre poesía*. Buenos Aires: Hilos Editora.