

**La cuarta estética de Lacan:  
Una reflexión sobre el arte a propósito del ‘caso Joyce’,  
las chavetas de Braunstein y el sinthome<sup>1</sup>**

**Gustavo Geirola  
Whittier College  
USA**

*A Gabriela Abad*

*...a lo que el artista nos da acceso es al lugar de lo que  
no se podría ver, además haría falta nombrarlo.*

*Lacan, “Maurice Merleau-Ponty”, en Otros escritos, 202.*

### *Introducción*

En el ensayo de Néstor Braunstein “Las chavetas de Joyce y Schreber”, el autor nos invita a considerar el hecho de que Lacan cambiara su posición respecto del sinthome, según como Lacan lo plantea al principio del *Seminario 23*, con la posterior introducción del ‘ego’ en la clase final del seminario, anudando ya no los tres registros RSI, como al principio, sino lo simbólico y lo real con un lazo *al interiormismo del registro imaginario*: ese sinthome Lacan lo bautiza como ‘ego’, el cual, obviamente ya no es ‘mío’ del estadio del espejo.

Mi hipótesis, para que se entienda a lo que voy, es afirmar que ese ‘ego’ es ‘la chaveta’<sup>2</sup> desde la cual trabaja todo artista, pero no todo sujeto. Hay en ese ‘ego’ una postulación estética de Lacan, porque desde la primera clase del seminario anuncia “lo que será este año mi interrogación sobre el arte” (23). Con esta afirmación, Lacan instala el eje temático del semina-

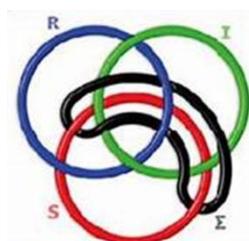
<sup>1</sup> Este trabajo se origina en una intervención que la Dra. Gabriela Abad hiciera durante una clase del seminario a cargo de la Dra. Marta Gerez Ambertín en el 2025. El resultado fue un borrador escrito por mí posteriormente distribuido entre los asistentes al seminario y comentado por muchos de ellos. Agradezco a la Dra. Abad, a la Dra. Gerez Ambertín y a todos los asistentes al seminario por sus aportes para que yo fuera capaz de expandir ese borrador y darle la factura final a este ensayo.

<sup>2</sup> El Diccionario de la RAE define ‘chaveta’ como “Clavija o pasador que se pone en el agujero de una barra para impedir que se salgan las piezas colocadas en ella”; asimismo, la palabra se refiere a la cabeza, a perder la cabeza, a enloquecerse.

rio, que no es clínico, sino estético, aunque obviamente haya un aporte a la clínica. Esta aproximación al arte, eje y clave para leer este seminario, es quizás la última en su enseñanza para el campo de la estética, después de las tres estéticas que Massimo Recalcati detalló en un ensayo iluminante: el psicoanalista italiano señala la estética del vacío, la estética anamórfica y la estética de la letra, que no hay que pensarlas en forma cronológica. La estética de la letra es la de la contingencia y la de la singularidad del artista y, como su nombre lo indica, no es una estética a partir del significante y del lenguaje, como veremos más adelante. Recalcati no menciona ni cita el *Seminario 23* y, por eso, a mi entender, se le escapa una *cuarta estética*, que es también la de la letra, la de la contingencia y la de la singularidad, pero que es algo más: es la del ‘ego’, esa construcción del propio artista que solemos denominar ‘estilo’.

### *Sinثome, estilo y ‘ego’*

Néstor Braunstein en otro ensayo titulado “El psicoanálisis en lengua castellana”, recurriendo a la “Obertura” a los *Escritos*, menciona la cita de Lacan sobre la famosa frase de Buffon, “el estilo es el hombre”, la cual resulta sustentable solamente a costa de suplementarle la idea también lacaniana de que se trata del “hombre al que nos dirigimos” (Lacan 2009, 21). Lacan plantea entonces el estilo como una experiencia poética, resultado de su trabajo con el lenguaje, que le retorna al analizante, al igual que al artista, su mensaje desde el otro y del Otro, esto es, desde el analista o desde su cultura y comunidad. Indudablemente, al fin de un análisis es esperable que el analizante acceda a ‘su’ estilo, a esa cuarta cuerda, la de su singularidad y contingencia, que anuda los desajustados tres registros simbólico, real e imaginario del nudo Borromeo. Su gráfico de la página 21 del Seminario 23 es:



Por medio de este sinthome el analizante inventa su subjetividad y se pare a sí mismo como sujeto ya fuera de la operación de alienación, ineludible y estructural, que lo fundó como sujeto determinado por el Nombre-del-Padre. Por medio del sinthome, entonces, el sujeto deja ya el ‘haber sido nombrado’ por la potencia nominadora del Padre, para darse su propio nombre. En la operación de separación trabajada durante un análisis, el sujeto se transforma en un *parlêtre* que, en el trabajo con *lalangue*, con su cuerpo y su goce, se emancipa del Nombre-del-Padre, logrando inventarse<sup>3</sup> un yo [*moi*] singular, que no deberíamos confundir con el ‘ego’ del *Seminario 23*, entendido como elaboración suplementaria de todo artista. La pluralización del Nombre-del-Padre que Lacan planteará ya desde el *Seminario 22*, amplía considerablemente la posibilidad de que el sujeto evite la forclusión del Nombre-del-Padre que podría sumirlo en una psicosis; sin embargo, Lacan nos advierte que, más allá de esa pluralización por la cual el sujeto puede anudar los tres registros desajustados por la operación de alienación o por el malestar en la cultura, no es posible prescindir de ese Nombre-del-Padre a nivel de estructura (Clase 5, 16).

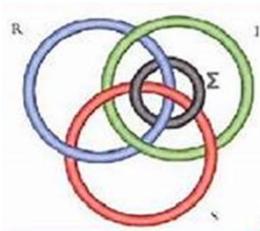
El sinthome puede funcionar entonces como una variable o modalidad *inventada* por el *parlêtre* durante su análisis como suplencia del Nombre-del-Padre; cualquier cosa o actividad que le concierne a su deseo (arte, deporte, vocación) puede oficiar de sinthome cuando ha sido elegida *emancipadamente* del mandato paterno. Digamos, en suma, que, por medio de ese sinthome (suplencia de los Nombres-del-Padre), el sujeto, causado por un deseo decidido de separación, asume la potencia de nominar su mundo y nominarse a sí mismo, lo cual supone a la vez asumir la inconsistencia e inexistencia del Otro, es decir, la imposibilidad ética de atribuirle al Otro la responsabilidad por sus actos. El Otro, por ende, deja de ser una garantía. El *Seminario 22* ya anuncia o prefigura la elevación del registro imaginario por sobre el registro simbólico: en efecto, Lacan nos dice que:

---

<sup>3</sup> En algunos ensayos psicoanalíticos se dice que el sujeto se ‘rinventa’, lo cual no es correcto, porque nunca antes pudo inventarse al momento de constituirse como sujeto por la operación de alienación. Fue el Otro quien lo inventó, el Otro que habla en él.

Pero quizá, esos nombres del padre, podemos especificar que después de todo no sea sólo lo Simbólico lo que tenga el privilegio de eso, que no es obligatorio que sea al agujero de lo Simbólico que esté unida la nominación. Lo indicaré el año próximo. (Clase 10, 17)

Ese privilegio ahora desplazado de lo simbólico a lo imaginario que se planteará en el *Seminario 23* ya permite entender que haya otro sinthome que no funciona sólo como suplencia del Nombre-del-Padre, que no es esa cuerda que inventa el sujeto entre múltiples posibilidades de los Nombres-del-Padre para *anudar los tres registros*, sino que ahora es posible imaginar *otro* sinthome que anude, pero no los tres registros, sino dos, el simbólico y el real, *al interior mismo del ‘agujero’ en el imaginario*: y este sinthome es lo que Lacan denominará el ‘ego’, propio de otra instancia que va más allá de cualquier analizante, de cualquier mortal, y que —mediante su aproximación a Joyce— podemos admitir como el ‘ego’ singular de un artista. De ahí su gráfico en la página 149 del *Seminario 23*:



*La estética del 'ego' y la cuestión del pase*

No sorprende, pues, que Recalcati, al referirse a la tercera estética, la de la letra (que implica al cuerpo y al goce), se refiera al *paseal* final de un análisis como ese momento en que el analizante accede a esa dimensión inventiva, poética para fundar su singularidad. Afirma que "la tercera estética encuentra su solución más eficaz en la experiencia del *pase* y en la escritura-del poema subjetivo que éste comporta" (29), agregando en nota que "En el *pase* está, en efecto, en juego la posibilidad de un anonadamiento único y singular, entre el elemento necesario

del vínculo biográfico y aquello de su transmisión testimonial "universal" (29). Y es que el proceso de separación implica la invención creativa, por ese juego que Lacan hace entre *separare* y *se parere* en el *Seminario 11* (p. 221): el vocablo latino *separare* significa 'separarse', pero también tiene en francés la significación de inventar un hábito para el monje, es decir, la capacidad del *parlêtre* de forjar su propio hábito singular, es decir, como plantea Lacan, de "vestirse como defenderse, procurarse lo necesario para que los demás se cuiden de uno"; ese nuevo hábito tiene la función de un velo por el cual el sujeto se defiende —como con el fantasma— de su desajuste con lo simbólico y de la irrupción de lo real. Por su parte, el equívoco con el francés que plantea el *se parere* da por resultado la idea de parirse, de engendrarse a sí mismo. Mediante el *separare* el sujeto se separa del Otro y de la cultura hegemónica que le fue impuesta; pero gracias al *se parere* el sujeto se hace de un nombre, se inventa y pare a sí mismo a la vez que da nacimiento a *su* mundo, el propio. Y si el sinthome cumple estas funciones en la desalienación del analizante gracias al pase y le brinda la posibilidad de ajustar sus tres registros en forma inventiva y de autoengendramiento, el 'ego' del artista es otra operación suplementaria a la que no todo analizante accede. Cualquier *parlêtre* puede, pues, inventarse un sinthome, puede escribir, puede pintar, puede componer música, pero eso no alcanza para fundar un 'ego' a nivel artístico; no todo analizante, aunque haga de la escritura un sinthome, puede ser un James Joyce. Como veremos más adelante, el presupuesto fundamental de esta aproximación de Lacan es plantear que el psicoanálisis es una praxis, tal como lo es el arte, de modo que el pase puede pensarse como un recurso poético, creativo.

### *Ego y escritura: otra vez el estilo*

Ya desde el *Seminario 3* Lacan se refería, en su lectura de la letra de las *Memorias* del Presidente Schreber, a ese estilo 'enigmático' con el que Dios le habla en su *lengua fundamental* (203) para enfatizar, como veremos, que no estamos en el campo del habla y de la lengua común con la que se confronta cualquier mortal. De modo que el 'ego' del final del *Seminario 23*, como veremos, es esa escritura singular y contingente, por la cual el artista inventa un 'ego' que no solamente le permite evitar la forclusión del NOMBRE-del Padre, tal como lo haría el

sinthome para cualquier analizante, sino, además —como en el ‘caso Joyce’—, hacerse de su nombre propio inventándose a sí mismo para los próximos ‘trescientos años’. Y es desde ese ‘ego’ desde donde el artista redefine el lazo erótico con el Otro, porque todo arte —por ser un discurso— no existe más que como un lazo erótico dirigido al Otro. Una vez triturado el Otro, cuando se ha confrontado su inconsistencia y hasta su inexistencia, el arte, por ser tal, no puede más que regresar a la función fálica de la que había partido, ahora transformada y hasta trastornada, para abrir con sus enigmas nuevos horizontes emancipatorios. La falta de garantía del Otro, no obstante, deja su huella en el hecho de que siempre suspende el sentido de la obra como cerrada y completa, posicionándola en cambio en esa permanente incomodidad connatural al arte que no deja de recordarnos la falta en el Otro, *S(A)*, al dejar ese enigma abierto para convocar al desciframiento por un otro quien logre esperanzadamente sumarse a la tarea de transformar y trastornar el discurso hegemónico a la vez que a sí mismo.

En efecto, se cuenta que Leonardo da Vinci solía afirmar que ‘toda obra de arte no está nunca terminada’. La termina el contemplador, tal como Lacan plantea al referirse a la ‘función cuadro’ en el *Seminario 11*. Recalcati nos recuerda que hay que entender esa ‘función cuadro’ de dos modos: el primero, que la obra de arte hace referencia a la *tyche*, al encuentro con lo real: una obra de arte *auténtica* tiene que promover en el contemplador ese encuentro con lo real, tal como lo hizo el artista al forjar su obra para velar ese real. “Donde hay “función cuadro” —afirma Recalcati— hay arte, donde ésta función está ausente no hay arte” (22). Si utilizo el vocablo ‘auténtico’ es precisamente para calificar al arte y diferenciarlo del *oficio* que es un mero hacer automatizado.

En esta ‘función cuadro’ —sostiene Recalcati— no es el sujeto el que contempla la obra, sino “es la exterioridad de la obra que aferra al sujeto” (22), que captura el ojo por medio de un placer, “un placer del ojo, al ser atrapado por el cuadro como una experiencia estética de abandono, pacificación, como una deposición de la mirada” (23). El segundo modo de la ‘función cuadro’, resulta del hecho de que “no proporciona una representación del sujeto, sino

más bien una representación del límite de su posibilidad de representación” (23). En esta línea de pensamiento, Recalcati nos conduce nuevamente a la cuestión del ‘estilo’ como viniendo el otro y del Otro; nos dice, comentando el famoso momento relatado por Lacan frente a esa lata de sardinas flotando en el mar, que no es el sujeto el que mira, sino que es mirado por el Otro, lo cual no deja de tener un sabor ominoso. Escribe Recalcati:

El ser capturado en el cuadro revela allí su carácter más radical. Se trata de la "función mancha". Esta última muestra al sujeto como entregado a la mirada del Otro, una mirada que viene desde afuera y subvierte la idea clásica del sujeto como artífice de la representación. El más allá de la representación tiene como presupuesto el hecho de que el punto de perspectiva de la mirada está ubicado fuera del sujeto” (23).

El contemplador del arte ya no es un sujeto que mira, sino el objeto mirado. Esta aniquilación de la representación “conmociona el ser del sujeto y lo aniquila” (24), dejando al sujeto desnudo en su confrontación con ese enigma que es la obra y que lo pone en circunstancia de no poder evitar el desciframiento como modo de evitar la irrupción de un real en el seno mismo de su subjetividad. Si hay un ‘estilo’ Joyce, si hay un estilo Picasso o Kahlo, es porque el contemplador se defiende con una rúbrica estética de su propio real –así como el artista se ha defendido del suyo—elaborando un semblante propio frente al que le propone la obra y, en esa elaboración, no solamente pone en juego toda su subjetividad, sino que tiene la posibilidad de escribir su propio ‘ego’ deviniendo él mismo un artista.

### *Del sinthome al ‘ego’: saber-hacer y tejné*

Hay un desarrollo coherente desde el sinthome al ‘ego’ (incluso pasando por todas las etapas que bien detalla Braunstein en su ensayo), por eso estoy en desacuerdo con su lectura—cuando plantea que Lacan ‘dejó de lado’ (2009, 55) su primera postulación y dio un “giro sorprendente al ‘caso Joyce’ contradiciendo lo sostenido hasta entonces” (52), como si hubiera un salto mortal, una hiancia, y hasta una contradicción, entre el sinthome y el ego, cuando en rea-

lidad hay una continuidad de pensamiento orientada precisamente por el eje del seminario: el arte. Me animo a pensar que Braunstein, en su afán por dar cuenta de aspectos clínicos y de sus valiosos aportes en este sentido, pierde de vista ese eje del *Seminario 23*.

La última clase del seminario se titula “La escritura del ego”; se trata allí de un *saber-hacer* que no se limita meramente el uso del lenguaje, a “una precipitación del significante” (2006, 142), sino a una escritura *otra* (no una mera grafémica) a partir de *lalangue* para lograr anudar desde el registro imaginario lo real y lo simbólico ‘deschavetados’ en el malestar en la cultura (*independientemente de los desanudamientos biográficos del artista*). El saber-hacer “que es el arte, el artificio, lo que da al arte del que se es capaz un valor notable” (2006 59) no es sin ética: “Uno solo es responsable en la medida de su saber hacer” (ídem). Recalcati, precisamente, señala esta convergencia de ‘valor’ y ‘sublimación’ en Lacan, en la medida en que Lacan saca a la sublimación de ser una “forma de idealización. (...) La sublimación en cuanto creación de valores es una problemática exquisitamente ética” (43). Ese saber-hacer del artista es ‘artificio’, una habilidad producto de una técnica, de una *tejné*, razón por la cual, a pesar del trabajo poético que un analizante pueda realizar en el forjamiento de su *sinthome*, no lo constituye de inmediato en un artista, porque el artista, para dar lugar al ‘ego’, no puede desentenderse de la dimensión técnica de todo arte.

### *Sujeto, parlêtre y artista: de la clínica al arte*

Ahora bien, de lo que hay que percatarse —según creo, y que orienta en una dirección parcialmente errónea a Braunstein— es que, con el *sinthome*, ya no estamos en la dimensión del sujeto ni en la dimensión del inconsciente estructurado como un lenguaje, sino en la del *parlêtre* del lado no-fálico de las fórmulas de la sexuación. La dimensión del *parlêtre*, al principio del *Seminario 23*, si se olvida el eje del seminario, es indudablemente la dimensión de la clínica, la que involucra a todo analizante. Pero como Lacan apunta al arte y al artista, la última parte del seminario ya no concierne solo al *parlêtre*. El ‘ego’ en la última clase sigue siendo un *sinthome*, aunque, como veremos, va a ser una chaveta diferenciada de esa cuarta cuerda que anuda los tres registros al principio del seminario; y es que, siendo ambos chavetas, conciernen

al *parlêtre*, al cuerpo y al goce, a *lalangue*, y se despliegan en un campo de operaciones en el que se pone en acción un saber-hacer con lo pulsional y lo real. Esto cuenta, entonces, tanto para el analizante como para el artista en su dimensión biográfica. Pero Lacan, al enfocarse en Joyce, divide sutilmente las aguas entre analizante y artista, marca una diferencia que es, precisamente, la que se propuso abordar desde el inicio de seminario.

Mientras que cualquier analizante como *parlêtre* puede *inventar* una chaveta para anudar los desajustes de sus tres registros y arreglárselas con su modo de goce, el artista suma a esto otra tarea: la de anudar con *otra* chaveta —ese ‘ego’ como escritura, como obra y estilo— un desajuste mucho mayor que le concierne no sólo a él, *sino a toda la comunidad que lo rodea e involucra*. Su ‘ego’ aspira a anudar desde su imaginario los trastornos de un simbólico hegemonicó causante de un malestar en la cultura y de variados trastornos en la subjetividad de su época, con un real que irrumpen en sus múltiples formas de obscenidad y atrocidad social y política. Si el analizante está involucrado en dicho malestar, no se propone necesariamente afectar desde su imaginario dicho malestar. El artista, en cambio, en tanto desabonado del inconsciente, vive esa situación como un exiliado de lo simbólico, a la vez que afronta lo real desde un sufrimiento que va más allá de él mismo. Para compensar los desajustes a nivel de la cultura, el artista elabora un ‘ego’ como estilo artístico. En suma, no todos los *parlêtres* apuntan a tener un ‘estilo’ artístico. El análisis, dice Lacan, enseña “al analizante a hacer un empalme entre *susinhome* y lo real parásito del goce” (2006 70), pero el artista va más allá, *inventa* a lo largo de la construcción de ese empalme, un ‘ego’ suplementario al interior mismo del registro imaginario, para abordar un enigma (‘mítico’, si se quiere) cuya función es recordarnos nuestra ex-sistencia como sujetos.

Por estas razones, no suscribo la afirmación de Braunstein de que “El ego es la chaveta que sujeta su imaginario [el de Joyce] (el sentimiento de tener un cuerpo que puede fallarle en momentos decisivos” (2009, 56-57), porque el gráfico lacaniano muestra claramente que ese ‘ego’ sujeta lo simbólico y lo real al interior mismo del registro imaginario, de un imaginario ahora inventivo, creativo, *inaudito*, que si bien apunta a la separación del Otro, como en el caso de cualquier *parlêtre* que se inventa a sí mismo, cuando se trata del artista su saber-hacer,

basado en una tejné, está orientado hacia un objetivo mucho más allá de él mismo: reinventar la lengua. Por eso Lacan nos plantea cómo Joyce, ya desde el *Ulysse*, “tritura la lengua”, agregando “que forma parte de su saber”, dando “a la lengua en la que escribe otro uso” (2006 72). El ego, ciertamente, es el resultado del trabajo contingente y singular del artista con su goce y su deseo, en su búsqueda de triturar al Otro hegemónico para poner en su lugar ya no solo un yo [*moi*] renovado capaz de afectar al Otro como tal (instancia narcisista del artista), sino con el objetivo de sustituirlo por un Otro emancipado y emancipatorio, tarea que, como es fácil de observar, no es la específica de cualquier analizante.

### *Texto artístico y caso: desciframiento vs. interpretación*

Me parece que Braunstein pretende en cierto modo una aproximación del tipo de psicoanálisis aplicado al someter a Joyce a una lectura bio-clínica, que es precisamente con lo que Lacan, aunque coquetea con ello en algunas clases del seminario, evita no dejándose distraer del eje que se propuso abordar. Me figuro, además, que Braunstein, al poner a Joyce y Schreber conjuntamente en el título de su ensayo, ya de alguna manera está insinuando un diagnóstico, ése que Lacan nunca dio. Y es que Lacan no aborda a Joyce como sujeto sino como *parlêtre y artista*. Como bien lo plantea Michel Arrivé, Lacan no diferencia el ‘caso Schreber’ del ‘texto Schreber’: “Para él las dos nociones de *textoy de casos* son inmediatamente equivalentes” (198) porque “Lacan establece entre el “texto Schreber” y el “caso Schreber” una relación” (197). Aquí se invalida no solo el psicoanálisis aplicado, sino también se instala un parteaguas entre lo biográfico-clínico y la competencia del psicoanálisis para abordar el arte, en suma, una diferencia entre interpretación y desciframiento. Y es que, ni para Freud ni para Lacan mismo, Schreber es un sujeto en análisis; las *Memorias* son a la vez arte y caso, son escritura de un ‘ego’, de modo que solamente pueden ser descifrados a nivel de la letra, y no interpretables a partir del habla. Lacan, prefigurando ya ese ‘ego’ del *Seminario 23*, valora las *Memorias* de Schreber como el producto de un artista y por eso enfatiza a cada momento en su *Seminario 3* la cuestión de ‘la lengua fundamental’ que “tiene como propiedad la de ser siempre enigmática” (146):

Nuestro trabajo es situar estructuralmente el discurso que da fe de las relaciones eróticas del sujeto con el Dios viviente, que es también el que, por intermedio de esos rayos divinos, y de toda una procesión de formas y emanaciones, le habla, expresándose en esa lengua desestructurada desde el punto de vista de la lengua común, pero asimismo reestructurada sobre relaciones más fundamentales, que él llama la *lengua fundamental*. (101)

Como puede verse, esas *Memorias* no son el mero testimonio del ‘habla’ de un analizante en sesión que apela a la lengua común para arreglárselas con *lalangue* y el goce, sino una experiencia de escritura extremadamente elaborada que da cuenta, en primer lugar, de ‘relaciones eróticas’ no con ese Otro simbólico supuestamente estructurado y completo, sino con un Otro *desestructurado* (el peso de esta palabra es grande para quien sostenía que ‘el inconsciente está estructurado como un lenguaje’) y con una falta. El artista se confronta con ese lenguaje desestructurado que lo habita y lo constriñe, *sabe* de la falta e inconsistencia del Otro, del desajuste en el malestar en la cultura que lo agobia; por eso es más allá de sus experiencias biográficas que el artista sabe-hacer con la falta en el Otro y con su inconsistencia para ofrecer eróticamente un ‘ego’ que dé cuenta de ello para afectar a su prójimo en la escena pública.

### *Ego, escritura artística e inmortalidad*

La escritura artística es, entonces, un saber-hacer desde el ego, un abrochamiento de lo real y lo simbólico al interior del registro imaginario, una escritura que aspira a una *autonomía* respecto de la lengua y la escritura (grafémica) corrientes:

Confiere a dicha escritura una autonomía, tanto más notable cuantoque hay otra escritura, esa que resulta de lo que se podría llamar una precipitación del significante. (2006, 142).

Como vimos antes, no se trata de la escritura de la lengua, del significante, sino de la letra, de las marcas o huellas que se disciernen en la relación del cuerpo y el goce, las que manifiesta el *parlêtre* y su *lalangue* desde el lado no-fálico de las fórmulas de la sexuación y desde las coerciones superyoicas frente a las que necesita defenderse por medio de un semblante que no es meramente al que puede recurrir cualquier *parlêtre* en su separación del Otro, sino de un semblante enigmático con la suficiente potencia para darle a la lengua 'otro uso', esto es, capaz de constituirse en registro simbólico emancipado y emancipador para el artista mismo y para su comunidad. Lacan nos relata cómo Joyce juega con esas letras, es su trabajo artístico, sin el cual "las tres cuartas partes de los efectos de *Finnegansse* perderían" (2006163). ¿Qué está en juego en este saber-hacer con la letra desde el ego? Nada más ni nada menos que la inmortalidad que solo la escritura artística puede ofrecer, al menos por trescientos o más años, como quería Joyce. *Non omnismoriar*, en palabras de Horacio, la escritura auténtica vencerá la muerte. El 'ego' que, como chaveta, elabora el artista apunta, así, a pervivir más allá de su vida mortal: "no moriré del todo" o "no todo de mí morirá", porque la escritura artística hará perdurar el nombre y la fama.

En tanto el artista trabaja con lo real y procura ofrecer un semblante verdadero de ella, y en tanto ese real es siempre un fragmento, un cogollo de pensamiento (2006 121), resulta que, siendo ese real un imposible de decir, es también pulsión de muerte, en tanto la muerte es ese imposible que no puede ser pensado (2006 123).

### *Del síntoma al Síntoma*

Percibo que la lectura de Braunstein no discierne entre el síntoma de Joyce, como de cualquier otra persona, tal como lo muestra el gráfico de la página 21 del *Seminario 23*, y el de "Joyce el Síntoma", en el cual está en juego la cuestión del nombre propio: Joyce "quiso ser alguien cuyo nombre, precisamente el nombre, sobreviviera para siempre" (2006, 163). Lacan insiste en enfatizar la cuestión de la escritura en Joyce: después de *Retrato de un artista*, ya con *Ulysses* y finalmente con *Finnegans Wake*, va constituyendo su arte en relación a la palabra: "des-trozar, descomponer esa palabra que va a ser escrita — hasta tal punto que termina disolvien-

do el lenguaje mismo” (2006 94); evade o se distancia o se emancipa de las ‘palabras impuestas’ —a diferencia de Schreber acosado por la lengua fundamental de Dios—, para “*dejarse invadir* por las propiedades de orden esencialmente fonémico de la palabra, por la polifonía de la palabra” (ídem, el subrayado es mío). Estamos ya en la dimensión del significante fónico, completamente desamarrado del sentido y por lo tanto emancipado del deseo y goce del Otro simbólico; estamos en los bordes del vacío y sinsentido de lo real. Frente a este simbólico desestructurado y frente a este real amenazante, el artista se dejar invadir por el balbuceo del goce Otro, proveniente de lado no-fálico de las fórmulas de la sexuación; ése es su riesgo y el peligro del arte auténtico. El artista se deja invadir por el goce de hablar que lo exilia del sentido, el cual es siempre teológico, siempre fálico. Dejarse invadir no equivale a ‘ser invadido’ por el Otro sin saberlo, como es el caso frecuente de todo analizante. Me pregunto si ese ‘dejarse invadir’ por lo fonémico, además de insinuarnos una cierta experiencia mística con lo insensato, no está a la vez refiriéndose al masoquismo (no fálico) en tanto “el masoquismo es lo máximo del goce que da lo real” (2006 76).

De ahí que Lacan afirme dos cosas para tener en cuenta: la primera, que “El síntoma en Joyce es un síntoma que no les concierne en nada [a quienes están presentes en la clase], es el síntoma en la medida en que no hay ninguna oportunidad de que atrape algo del inconsciente de ustedes” (2006, 163), razón por la cual adivinamos en esta afirmación un motivo más por el cual Lacan no diagnostica a Joyce, nunca lo califica de neurótico, perverso o psicótico, precisamente porque no es un analizante en sesión. La segundo para tener en cuenta sugiere que no es completamente justo decir —como plantea Braunstein— que Lacan “Le concedió valor clínico para definir la estructura del escritor a una única línea de una *novela*” (2009 52-53, subrayado de Braunstein), ateniéndose a unas frases y una escena de *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Una vez más, Lacan enfatiza desde la primera clase del seminario que él apunta a lo artístico y a la singularidad del artista como tal: por eso se detiene una vez más en lo escrito, en el título de dicho libro, pero no descuida, como se comprueba a lo largo del seminario, abordar otros textos joyceanos, especialmente al *Finnegans Wake*. Incluso en esa referencia a *Retrato del artista*, Lacan afirma:

*Retrato del artista.* Hay que escribir *el artista* haciendo especial hincapié en *el*. *The* no es exactamente, por supuesto, nuestro artículo definido. Pero se puede confiar en Joyce. Si dijo *the*, es precisamente porque piensa que él es el único artista, que en esto es singular. (2006,17)

Ese ‘the’, en ese temprano texto de Joyce, equivale al ideal de artista: Joyce no escribió *A Portrait of an Artist*. No es, pues, el retrato de *un artista adolescente*, sino del ideal de artista al que puede aspirar un adolescente. Un ideal que se le impone a temprana edad como una sublimación, tema que Lacan ya había derogado desde el *Seminario 7*. Así, en cierto modo, ese ‘the’ ya prefigura el ‘ego’ del *Seminario 23*, con la salvedad que para ese ‘ego’ habría que escribir el ‘the’ tachado, como Lacan procede cuando escribe *La Mujer*, que no ex-siste.

### *Joyce y Lacan*

Si Joyce compensa por medio del arte su condición de ser un ‘desabonado del inconsciente’, y que yo leo como ‘desabonado del inconsciente estructurado como un lenguaje’, la pretensión de Lacan en este seminario es similar: es un seminario cuyo eje no es ni el sujeto, ni la clínica, ni la lengua común, sino por el contrario el artista como *parlêtre* o, mejor, del *parlêtre* como artista. Y al hacerlo, no deja de sugerirnos que él mismo ocupa o aspira a ocupar ese lugar. Por eso desde la clase inicial nos plantea que hablará desde *lalangue*, ‘su’*lalangue*.

Braunstein, inclinado a lo biográfico, señala cierta homología entre la vida de Joyce y la de Lacan, en particular respecto al rol de la figura paterna; su lectura se legitima oblicuamente en la medida en que, en “Joyce el Síntoma”, Lacan dedica un par de párrafos breves a su ‘encuentro’ con la obra de Joyce en su juventud, al salir del colegio Stanislav, no sin humildad declarando que no quiere ponerse a la altura de Joyce. Sin embargo, creo que la cuestión no pasa una vez más por convergencias biográficas, sino por el hecho fundamental de que la escritura joyceana, que aspira a trescientos años de incomodidad intelectual, no está alejada del ‘estilo’ de la escritura lacaniana. La breve referencia biográfica en “Joyce el Síntoma” está allí

planteada precisamente para diferenciar esos dos planos (biografía y estilo) y enfatizar precisamente que lo importante no es lo biográfico, sino la letra, la construcción del ‘estilo’, el ‘ego’ de una escritura enigmática, difícil, a cada instante destrozando la gramática de la lengua común. Otra vez vemos cómo Lacan posiciona al psicoanálisis como arte y a su escritura producto de un ‘ego’ que va más allá de ser el común sinthome al que puede acceder un analizante.

### *Saber-hacer, verdad y semblante*

Desde la clase primera del seminario, Lacan desliza la idea de que se va a ocupar de la relación de la verdad con el saber-hacer, el saber-hacer del artista (200614), es decir, de la relación de la verdad con el arte. Porque si el sinthome apunta a un real imposible de decir, tarea de todo analizante, el artista se empeña, además, en *procurar un placer* precisamente porque se trata de arte, de una experiencia estética, y entonces nos da un semblante de ese real, del objeto *a*, es decir, de *su* verdad a partir del ‘ego’. Para Freud, nos recuerda Lacan, “lo verdadero causa placer, y esto lo distingue de lo real. Lo real no produce forzosamente placer” (2006 75). El ‘ego’ deviene así un semblante placentero (estético) de ese más allá del principio del placer, de ese campo del goce situado más allá de lo simbólico, que escapa a ese registro; frente a ese real, el significante delata su precariedad, su ineficacia, al menos hasta tanto es inventado por el registro imaginario y el ego. De ello deriva el hecho de que ese semblante artístico, en cuanto verdad del artista, siempre está en la dimensión del medio-decir. Es un semblante ofrecido así a la comunidad como un modo de defensa frente a la intrusión y repetición de lo real, de la pulsión de muerte que habita el malestar en la cultura. De ahí la diferencia con el sinthome de un analizante que no necesariamente procura alcanzar esta dimensión estética para afectar a su comunidad, como es el caso del artista.

Todo esto llevará a Lacan al final a postular el modo en que Joyce, como todo artista, se las arregla gracias al ego y a la invención que provee el registro imaginario para acceder a un semblante de la verdad (“el semblante más verosímil” [2006 120]), capaz de anudar ese desarreglo entre lo real y lo simbólico propio del malestar en la cultura, ya no (sólo) para él mis-

mo, a la manera del sinthome del inicio del seminario, sino para recuperar el lazo amoroso con su comunidad. Y esto porque el artista tiene que regresar al sentido, a lo imaginario-simbólico, reinventándolo: “Solo es verdadero lo que tiene un sentido” (2006 114). Es decir, el artista no puede apoltronarse en el sinsentido de lo real del cual partió para trabajar desde su saber-hacer; siempre tiene que inventar un semblante que lo regrese a lo comunitario y ese semblante procura ser y sostener un lazo erótico porque el arte es un discurso.

### *El artista y el analista; arte y psicoanálisis*

Por medio del arte, el artista ‘compensa’ ese desajuste de los tres registros que, en una primera instancia, hizo peligrar —al menos desde su perspectiva— el lazo social, para retornar vía un imaginario emancipatorio transindividual al sentido: “Es preciso estrellarse...contra un nuevo imaginario que instaura el sentido” (2006 120), tarea tanto del arte como del psicoanálisis, porque ambos son praxis, tal como lo plantea en el *Seminario 11*. Y si arte y psicoanálisis son praxis, entonces el analista es *en cierto modo* un artista que hace semblante del objeto *a* para hacer visible lo no simbolizado del analizante, ese goce que lo perturba. Riesgosa tarea para un artista, para un analista y para un analizante como contemplador, pero mucho más peligrosa para un artista porque aspira a trastornar el discurso hegemónico. Recordemos que en el *Seminario 11* Lacan califica al psicoanálisis de praxis, que trata lo real por medio de los simbólico, y en segundo lugar por lo imaginario (14). Más tarde, como vemos en el *Seminario 23*, lo imaginario es revalorizado y redefinido. La praxis no es una mera práctica; praxis es arte, implica el saber-hacer de la *tejné*, entonces, el psicoanálisis es un arte, no una mera práctica terapéutica; el psicoanálisis también tiene una técnica y se instala a partir de un erotismo: el amor de transferencia. Sin embargo, hay una diferencia con el artista en tanto la obra del analista no aspira a la escena pública.

Y Joyce —dice Lacan— es un hereje que “[elige] el camino por el cual alcanzar la verdad” (2006, 15); y agrega:

La buena manera es la que, habiendo reconocido la naturaleza del *sinthome*, no se priva de usarlo lógicamente, es decir, de usarlo hasta alcanzar su real, al cabo de lo cual él apaga su sed. (2006, 15).

“Alcanzar su real” nos regresa a pensar en el fin de un análisis, es decir, alcanzar a saber algo del deseo y goce singulares en el proceso de desalienación, de separación, que todo *parlêtre* debe atravesar, pero con el agravante de que el artista apunta además a poner en crisis el discurso hegemónico, el discurso del Amo, el registro simbólico como tal. El artista llega más lejos, porque ese real, que le concierne en función de la subjetividad de su época, no es meramente subjetivo, personal; su sed de verdad lo conduce a un saber-hacer para afectar esa subjetividad epocal. El analizante, entonces, puede acceder a su *sinthome*, pero el artista se detiene allí. Lacan va a plantearnos que, si bien Joyce, como cualquier sujeto, puede echar mano al *sinthome* para compensar los desajustes de los tres nudos, no se conforma con eso, porque Joyce, además, *quiere ser él mismo un síntoma*: de ahí que Lacan titulara su conferencia “Joyce el Síntoma” y *lo escribe con mayúscula*.

Volvemos a la cuestión de la perdurabilidad del nombre propio frente a la muerte que toma en el artista una dimensión espectacular comparada con la de un analizante. Una vez más, el artista no se queda en la suplencia de los Nombres-del-Padre como *sinthome*, sino que aspira a ser el padre de su propio nombre (2006 165). Joyce quiere legar una escritura que, conformada por enigmas —“Joyce es por excelencia el escritor del enigma” (2006 151)— y epifanías (ídem 152), exija de parte del otro, del lector, un trabajo de *desciframiento* capaz de poner en crisis su propio deseo y goce alienados en procura de alcanzar su singularidad y, a la postre, esperanzadamente, transformar la cultura y lo social. Y esto, una vez más, porque no se puede “interpretar” *Finnegans Wake*, no hay modo de hacerlo. Hay que descifrar, esto es, volver a plantearse la lectura como una escritura auténtica que anude la tremenda diseminación del sentido, que se confronte a cada paso con el sinsentido y el vacío de lo real. Sucede lo mismo con la lectura de los textos de Lacan: hay que descifrarlos. Y esa tarea del lector o del contemplador u observador de arte supone siempre una confrontación con ese real que lo

mira y anonada desde la obra; en esta confrontación, frente al enigma que es la obra, el contemplador afronta la inconsistencia e inexistencia del Otro, tal como el artista lo hizo previamente. Un lector que se resista a ‘escribir’ su lectura se queda afuera del proyecto joyceano y, me animo decir, de los ‘escritos’ de Lacan. Porque descifrar es siempre cometer una herejía con lo simbólico.

Pero es un hecho que Joyce elige, por lo cual es, *como yo*, un hereje. Porque el hereje se caracteriza precisamente por la *haeresis*. Hay que elegir el camino por el cual alcanzar la verdad, tanto más cuanto que, una vez realizada la elección, esto no impide a nadie someterla a confirmación, es decir, ser hereje de la buena manera. (2006, 15, el subrayado es mío)

Elegir el camino nos retorna a la relación del arte y del psicoanálisis con la ética del deseo. Ser hereje “de la buena manera” es serlo amorosamente: es ir más allá del Padre, del dogma, pero sosteniendo el lazo amoroso (social, artístico y psicoanalítico). Y convengamos que no todo sujeto es capaz de elegir el camino para alcanzar la verdad de su goce y de su deseo configurando un ‘ego’ y una escritura artística. En el campo de la clínica, que es la dimensión que preocupa a Néstor Braunstein en su ensayo, el sujeto puede *arreglárselas con su goce*, ir más allá del Padre, y hacerlo como pueda, por medio de una chaveta, suplencia o prótesis, y, en tal caso, con eso es suficiente, no necesariamente tiene que aspirar “a compensar por medio del arte” (Braunstein 2009, 53) los embrollos, los desajustes de los tres registros en la escena de la cultura. En la generalidad de la clínica, con el sinthome basta; en el arte hay que ir más allá, hay que atravesar la selva oscura de la subjetividad para conformar el ‘ego’, hay que tener el deseo decidido de aspirar a ser un Síntoma singular y contingente, único, si se puede, por trescientos años y más.

© Gustavo Geirola

## Bibliografía

- Arrivé, Michel. “Lacan, sobre el estilo: el estilo de Lacan”, en *Langage et psychanalyse et linguistique et inconscient*. París: PUF, 1994.
- Braunstein, Néstor A, “Las chavetas de Joyce y Schreber”. En Cerdá, Alejandro et al. *Scherber. Los archivos de la locura*. México: Paradiso Editores, 2009. 51-6
- . “El psicoanálisis en lengua castellana”. *The European Journal of Psychoanalysis* Feb 11, 2023  
<https://www.journal-pschoanalysis.eu/articles/braunstein-article/>
- Lacan, Jacques. *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- . *Seminario 22. R.S.I.* Traducción y notas de Ricardo E. Rodríguez Ponte. Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- . *Seminario 23. El sinthome*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- . *Escritos I*. México: Siglo XXI, 2009.
- . *Seminario 3. Las psicosis*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- . *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- Recalcati, Massimo. “Las tres estéticas de Lacan”. En Recalcati, Massimo et al. *Las tres estéticas de Lacan. Arte y psicoanálisis*. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006. 9-36.