

XV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXX Jornadas de Investigación. XIX Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. V Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional V Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2023.

Joyce: restos de lo oído.

Castellani, Diego.

Cita:

Castellani, Diego (2023). *Joyce: restos de lo oído*. XV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXX Jornadas de Investigación. XIX Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. V Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional V Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-009/338>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ebes/yco>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

JOYCE: RESTOS DE LO OÍDO

Castellani, Diego
Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

RESUMEN

El objetivo del presente escrito es rastrear el papel que la música pudo haber tenido en Joyce en su saber hacer de artista, como tratamiento diverso ante lo que Lacan señala como el síntoma de las palabras impuestas.

Palabras clave

Joyce - Saber hacer - Voz - Palabras impuestas - Sinthome

ABSTRACT

JOYCE: REMNANTS OF HEARD

The objective of this writing is to trace the role that music could have had in Joyce in his know-how as an artist, as a different treatment to what Lacan points out as the symptom of imposed words.

Keywords

Joyce - Know-how - Voice - Imposed words - Sinthome

Joyce y las palabras impuestas: restos de lo oído

Durante el dictado de su seminario sobre el sinthome, en la clase de 17 de febrero de 1976, Lacan hace referencia a la presentación de un enfermo ocurrida recientemente, el cual manifiesta un síntoma que bautiza como de “palabras impuestas” (cf. “Una psicosis Lacaniana”). Sobre el fondo de ese caso, Lacan articula algo de la biografía de Joyce en relación a su escritura: “Joyce tiene un síntoma que parte de que su padre era carente, radicalmente carente (...) por querer hacerse un nombre propio Joyce compensó la carencia paterna. [...] Pero es claro que el arte de Joyce es tan particular que el término de *sinthome* es justo el que le conviene.” (Lacan, 1975-1976. P.92) ¿Cuál es la relación que se establece entre ambos términos? Digamos que la carencia paterna es el lugar de la falla, de lo que denomina Lacan el lapsus del anudamiento, y es allí donde el sinthome se ubica como reparación al yerro del trazado del nudo.

La carencia paterna es nombrada desde el inicio del seminario, y Lacan rápidamente la pone a cuenta de lo que Joyce realiza con su arte. “¿No hay algo como una compensación por esta dimisión paterna, por esta *Verwerfung* de hecho, en el hecho de que Joyce se halla sentido imperiosamente llamado?” Este llamado es la invención de un nombre propio vía el deseo de “ser un artista que mantendría ocupado a todo el mundo”, lo que compensa el hecho de que su padre no haya sido para él un padre. Se aferra a este padre, y reniega de él, en la ambigüedad de portar el apellido.

Por un lado se presenta la escritura como artificio, un arte que supliría aquello que se presenta como *Verwerfung* de hecho, como forclusión del Nombre del Padre. Como indica Miller:

“El sinthome es una suplencia del padre y del falo (...) porque en Joyce el padre era radicalmente carente. Sobre el fondo de la definición del padre (...) debemos entender que el padre de Joyce no garantizó la conjunción entre lo simbólico y lo real, y que entonces los nombres de los cuales Joyce dispone carecen de referentes.” (Miller, Piezas sueltas, p.72)

Miller considera, entonces, que la misión del padre es “introducir una rutina que haga coincidir el significante con el significado”, introducir un modo de anudar lo simbólico con lo real, lo que en la última enseñanza de Lacan se señala ya no como Nombre del Padre, sino que se traspone al Padre que Nombra. En el margen que se abre por la dimisión del padre se inscribe para cada uno el sinthome (Miller, 2004-2005, p.38).

De este modo, esta dimisión que no garantiza la conjunción de los registros nos permite retomar de otro modo el estatuto del *sinthome* “palabras impuestas”: “Resulta difícil no recordar a propósito del caso de Joyce a mi propio paciente, tal como la cosa había comenzado en él. No puede decirse que a Joyce no se le impusiera algo con respecto a la palabra.” Lacan ve el testimonio de ello no solamente en la ilegibilidad del *Finnegans Wake*, sino desde los inicios, tanto en sus escritos críticos, como en el *Ulises*: “cada vez se le impone más cierta relación con la palabra -a saber, destrozarse, descomponer esa palabra que va a ser escrita-, hasta tal punto que termina disolviendo el lenguaje mismo (...) Él termina imponiendo al lenguaje mismo una especie de quiebre, de descomposición, que hace que ya no haya identidad fonatoria”.

El movimiento que hace Lacan nos permite considerar el lugar de la palabra como campo de batalla, el sitio mismo donde tiene lugar un enfrentamiento entre la palabra tributaria del lenguaje y la operación joyceana de descomposición, de desarticulación. Ahora bien, en el caso del paciente aludido por Lacan, se trata tanto de la palabra como de aquello que el enfermo denomina “las voces” que traen las palabras impuestas; es decir, que es tanto del orden significante como del objeto voz que se hace presente: las palabras comparecen por una voz que las sonoriza, pero que se escurre detrás del significante. Como señala Miller (1997), la voz es un objeto a, una función lógica en el álgebra Lacaniana, pero que encierra un vacío, y no pertenece al registro de lo sonoro, con la particularidad que todo lo sonoro se puede reordenar bajo la función de la voz como áfona. Esta doble dimensión de la palabra es una paradoja que reverbera en

la consideración que hace Lacan expresa sobre la operación de Joyce: “Una deformación de la que resulta ambiguo saber si se trata de liberarse del parásito palabrero del que hablaba hace poco o, por el contrario, de dejarse invadir por las propiedades de orden esencialmente fonémico de la palabra, por la polifonía de la palabra.” De alguna manera, el parásito significante trae consigo algo de lo sonoro, del *fonos* griego, incluso de un *fonos* que se multiplica. Según Miller, se puede plantear la hipótesis de la que Joyce fue “esclavo de la polifonía de la palabra”: “para él, la lengua no consiguió ordenarse dentro del régimen del padre, y entonces se puso a murmurar con ecos”.

Ante ese murmullo de la lengua, esos ecos, es que Joyce deviene para Lacan una larga desinencia en torno al arte: el artesano, el artesanado, la artesanía, el artificio, el Artífice, El Artista... ¿Qué hace Joyce con esos murmullos? Se abstrae del Otro del sentido, y desarticula el significante del significado, “solo da el eco, que él hace leudar en una lengua y en muchas otras, un eco homofónico y translingüístico que desconcierta, que pulveriza todo significado, un eco que también se anula y se multiplica” (Miller, 2004-2005, p.47). De este modo, el Arte es el *saber hacer* del artista, y Joyce fue aquel que supo saber hacer ahí con su síntoma, que supo saber desembarajarse con los efectos del significante (Lacan: Seminario 24), y cabría agregar: también arreglárselas con la voz como objeto. La palabra impuesta trae voces: algunas referencias en su obra y algunos aspectos de su biografía nos permiten realizar la conjetura.

La torsión que Joyce aplica a las palabras busca generar infinidad de resonancias: en el *Finnegans Wake* puede verificarse que mientras las palabras conservan algo del contorno sonoro, en el orden de lo escrito se ven embutidas otras grafías que desvían permanentemente del recorrido de lectura, por así decirlo, original. El tratamiento del material se realiza en ambos niveles, en el orden fonémico y en el del significante, pero considerando que la intrincación entre ambas dimensiones vuelve imposible su separación. Como señala el escritor inglés Anthony Burgess, el *Finnegans Wake* no significa nada, pero se puede leer. Más aún: puede leerse en voz alta.

¿Existe una viculación posible entre el *Finnegans Wake* y la presencia de la voz? Podemos conjeturar su lugar desde el centro mismo de la obra; el personaje principal del libro es Humphrey Chimpden Earwicker, recurrentemente nombrado por el trigramma HCE. Este nombre se ve modificado desde los bocetos preliminares de *la Work in progress*, nombre que le dio Joyce a su libro en el proceso de escritura: allí figura como *Earwigger*, siendo que *earwig* es lo que conocemos como tijereta, un insecto cuyo cuerpo remata en dos pinzas en forma de tijera. La particularidad es que en inglés el origen del vocablo remite a una creencia popular; según el diccionario Collins, en inglés antiguo es *earwicga*, derivado de *eare*: ear (oreja, oído), y *wicga*: insecto, y su origen “proviene probablemente de la superstición de que el insecto pueda entrar en los oídos humanos”. Lejos de ser un detalle, en el primer capítulo Joyce introduce una canción

intitulada “The Ballad of Persse O’Reilly”; Persse O’Reilly es un seudónimo de HCE, una transliteración de *perce oreille*, palabra que en francés remite a dichos insectos, y que significa literalmente perfora-orejas. HCE es un insecto en la oreja, un perforador de oídos. Entonces, puede ser un nombre del murmullo de la lengua, eso que se pone a zumbir en el oído de Joyce.

Existen registros de una lectura realizada por Joyce, de algunos extractos del “capítulo” de *Anna Livia Plurabelle*, que permite concebir el modo en que lo sonoro es tratado desde el significante, en cada sílaba elegida y desarticulada cada vez para abrir la resonancia de una palabra o de una frase. Tomamos esta frase a modo de ejemplo:

It’s that irrawaddyng l’ve stoke in my aars. It’s all but hushet the lethest zswound.

Lejos de intentar traducirla (por imposible), esta frase está constituida de diferentes niveles de referencia: nombres de ríos irlandeses, a ríos mitológicos, referencias a dioses egipcios... Entretanto, una modificación en la grafía nos permite entrever algo del *sinthome* joyceano: donde *zswound* va del *sound* al *wound*, es decir que en el sonido está la herida, el traumatismo de la lengua. El HCE de Joyce es un modo de contener ese zumbido, la franja del fenómeno: “Hay voz por el hecho que el significante gira en torno del objeto indecible. Y la voz como tal emerge cada vez que el significante se quiebra, para alcanzar este objeto en el horror” (Miller, 1997). Si el significante se impone como quebrado, es inevitable el encuentro con la voz. La escritura emerge como restos de lo oído.

Cabría además preguntarse en qué medida hay operación en sentido inverso, de qué manera el significante ya quebrado es tratado desde lo sonoro, pero en su doble vertiente: desde lo fonémico (la cadena fonemática desde la lingüística, en lo que remite a un idioma) y desde lo musical (el tratamiento dispensado a las alturas, la tímbrica, la ondulación melódica, el fraseo musical, el movimiento en contexto y, particularmente, la rítmica). En la mencionada grabación es elocuente el modo en que Joyce produce una melodía a partir del texto, con sus escansiones y duraciones, sus alturas e intensidades, casi como si se tratara de una partitura.

La voz toma esta otra relevancia en Joyce, en la medida en que Joyce mismo fue un músico bien formado, habiendo destacado como tenor en Dublín. Las referencias musicales en su obra pueden contarse por millares (cf. *Song in the works of James Joyce*, de Matthew J.C. Hodgart y Mabel P. Worthington) aunque, a diferencia de la escritura, la música parece no haber tomado la misma relevancia recurso ante el objeto voz. Más de un autor comparó lo que hizo Joyce con la literatura con lo hecho por Duchamp en las artes visuales, y lo realizado por Schönberg en el campo de la música (cf. Miller El inconsciente y el cuerpo hablante). En efecto, los tres son contemporáneos entre sí, y Joyce tenía conocimiento del llamado atonalismo y dodecafonismo en la música, pero no parece hacerse acercado a esta estética a través de sus producciones.

Como referencia a las habilidades musicales de James Joyce, el compositor norteamericano Otto Luening (1980) relata: “Acabábamos de escuchar el solo de flauta de «Danza de los Espíritus Bienaventurados» del Orfeo y Eurídice de Gluck. Luego, Joyce dijo que consideraba ese solo como la mayor pieza de música jamás escrita. Comenzó a recorrer la pieza, nota por nota y frase por frase, literalmente transponiéndola primero en inflexiones de palabras y luego en imágenes verbales. Al final de esa noche con Joyce aprendí más sobre la relación del lenguaje con la música que lo había aprendido hasta ese momento o después” (La traducción es propia).

De la música Joyce extrae de la arquitectura de la *fuga per canonem* para escribir (o componer) el capítulo referido como “Sirenas” para su libro *Ulises*. De esto comenta Luening nuevamente: “Finalicé el capítulo de las ‘Sirenas’ durante los últimos tres días - un gran trabajo. Es una fuga con todas las notaciones musicales: *piano*, *forte*, *rallentado*, etc. Un quinteto acontece ahí también como en el ‘Meistersingen’, mi opera wagneriana favorita”. (La traducción es propia).

A partir de estas consideraciones es posible rastrear otra vertiente para lo que habitualmente nombramos como “saber hacer”, “saber hacer ahí” e incluso “saber desembrollarse”, que Lacan propuso para un más allá de la interpretación, del tratamiento significante. Quizá no se trate sólo de la pulverización del lenguaje solamente, sino de la reconstrucción de otra escritura que incluya una estrategia diversa ante el sonido, ante el significante, ante la voz como objeto *a*. En la perspectiva del artesanado, el saber que allí se despliega se soporta de un hacer que sea propicio para lo que se impone de lo real. La música, como la vasija de un alfarero, encierra su propio vacío el cual es causa: el sonido amoneda su propio vacío de silencio, parafraseando a Borges.

Para concluir, seguimos la vía abierta por Lacan de la mano de Joyce: “Si hablamos tanto, si realizamos nuestros coloquios, charlamos, cantamos y escuchamos a los cantantes, hacemos música y la escuchamos, la tesis de Lacan implica que es para hacer callar lo que merece llamarse la voz como objeto pequeño *a*” (Miller, 1997).

Si leemos a Joyce aprendemos a leer lo que uno pudo hacer con esa voz, y cómo elevó esa voz a la dignidad de una obra de arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Lacan, J. (1975-1976). *El seminario 23, El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J-A. (1997). *Jacques Lacan y la voz*. Buenos Aires: Colección de la orientación Lacaniana.
- Miller, J-A. (2004-2005). *Piezas sueltas*. Buenos Aires: Paidós.
- Luening, O. (1980). *The Odyssey of an American Composer*. Disponible en <https://www.rondoni.ch/busoni/amicicoevi/joyce.html>