

LA INTERPRETACIÓN PSICOANALÍTICA: RÉSON Y READY-MADE

THE PSYCHOANALYTIC INTERPRETATION: RÉSON AND READY-MADE

Galiussi, Romina¹; Godoy, Claudio²

RESUMEN

En el marco de nuestra investigación, dedicada a la relación entre el síntoma, el sentido y lo real en la última enseñanza de J. Lacan, en el presente trabajo abordamos dos referencias fundamentales con las que elabora su concepción de la interpretación psicoanalítica durante los años setenta: la *réson* del poeta Francis Ponge y el objeto *ready-made* del artista Marcel Duchamp.

Palabras clave:

Interpretación - *Ready-made* - *Réson* - Chiste - Poesía

ABSTRACT

As part of our investigation, which aims the relationship between the symptom, the sense and the real in the last teachings of J. Lacan, in the present essay we address two fundamental references with which he elaborates his idea of the psychoanalytic interpretation during the seventies: the *réson* from poet Francis Ponge and the ready-made object from artist Marcel Duchamp.

Key words:

Interpretation - *Ready-made* - *Réson* - Joke - Poetry

¹Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Psicología. E-mail: rgaliussi@yahoo.com.ar

²Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Psicología.

En el marco de nuestra investigación, dedicada a la relación entre el síntoma, el sentido y lo real en la última enseñanza de J. Lacan, consideramos fundamentales dos referencias con las que elabora su concepción de la interpretación psicoanalítica durante los años setenta. Se trata de la *réson* del poeta Francis Ponge -con la que reconfigura su teoría sobre la resonancia presentada en los años cincuenta- y el objeto *ready-made* del artista Marcel Duchamp, al que le atribuye un estatuto paradigmático para los psicoanalistas. Intentaremos a su vez localizar las conexiones entre ambas a través del concepto de “extrañamiento” (*ostranénie*) de los formalistas rusos y el abordaje lévi-straussiano del *bricolage* para la construcción de una poética de la interpretación.

1. LA RÉSON DE PONGE

En su escrito de 1953, “Función y campo de la palabra y el lenguaje”, Lacan concluye, refiriéndose a la poética hindú, que los Upanishad destacan que la palabra puede ser tanto la ley para los dioses como un don que permite el reconocimiento entre los hombres, y asimismo el modo en que “los poderes de abajo *resuenan* en la invocación de la palabra” (Lacan, 1953, 310. Las itálicas son nuestras). Poderes de abajo que no dejan de invocar, para el psicoanalista, una dimensión pulsional. En una nota al pie, agregada trece años después, señala que “Ponge escribe esto: *réson*” (*Ibid.*). Esta referencia será retomada seis años después para indicar que el sentido es un añadido al objeto *a* con el que cada uno tiene su ligazón particular, destacando así como éste implica una cobertura o decorado que vela el plus de goce: “Denme el gusto, escriban *r.é.s.o.n.* Es una grafía de Francis Ponge. Siendo un poeta, y siendo lo que es, un gran poeta, no debemos dejar de tomar en cuenta, en esta ocasión lo que nos dice (...) tiene que ver con algo, no quiero decir intuitivo, ya que sería caer en la pendiente de algo visual, sino con algo *resonante*” (Lacan, 1972, 102-3. Las itálicas son nuestras).

Ponge señala, en su texto dedicado al poeta francés del siglo XVI Malherbe, que éste no “razona” (*raisonne*) sino que “resuena” (*resonne*). En efecto Malherbe, un poeta de quien Boileau destacó por la perfecta cadencia de sus versos, “hace vibrar -dice Ponge-a la razón” (*Cf.* Ponge, 1965.), realiza la transmutación de la razón en *réson*, produciendo una vibración, un *tremblement* apasionado, de certeza. Destaca así el uso reiterado de las aliteraciones y asonancias presentes en sus versos, lo cual produce una red de vínculos y ecos entre las palabras.

Tomar partido por las cosas -obra publicada en 1942 pero iniciada en 1928- implica tomar en cuenta a las palabras. Según Ponge, que las cosas, tal como las distinguimos, reconocemos y “amamos”, sean ya palabras no ofrece ninguna duda. No las amamos, no nos extasiamos ante ellas -afirma el poeta- más que en la medida en que las re-conocemos a través de las palabras. El movimiento y la emoción que suscitan en nosotros nos hace, a la vez, reconocerlas como semejantes a su nombre y conocerlas con sorpresa, al descubrirlas como diferentes de su nombre, produciendo el deseo de *nombrarlas mejor*: “En suma, las cosas son, ya, tanto palabras como cosas y, recíproca-

mente, las palabras, ya, son tanto cosas como palabras. Es su copulación lo que realiza la escritura... Se trata de hacerla entrar la una en la otra: de no ver ya doble en ellas” (Ponge, 1970, 397).

Si le interesa la diferencia entre las palabras y las cosas es porque estamos interesados en ella, en el amor por las palabras y el goce de las cosas. El poeta despliega sus resonancias en esa brecha, ella es su cámara misma de resonancias. En su método se trata de vaciar las cualidades de una cosa que son fácilmente expresadas y compartidas más unánimemente, para desalojar así los lugares comunes y habituales. Esto le permite, en un segundo momento, abrirse a sus cualidades más sutiles, aquellas que pasan desapercibidas porque los lugares comunes las velan. Lo que de la cosa no puede decirse puede sin embargo poetizarse, cuando las palabras producen otra cosa que el sentido común, cuando lo agujerean con sus razones-resonantes (*réson*).

2. READY-MADE Y JUEGOS DE PALABRAS

El procedimiento de la *réson* de Ponge no consiste, por lo tanto, en la mera resonancia semántica que porta una palabra y sus múltiples significados posibles, sino un nuevo modo de tratar lo que escapa al decir produciendo una ruptura con el sentido común. Esta perspectiva presenta un vínculo estrecho con los objetos *ready-made* de Marcel Duchamp, propuestos por Lacan como paradigma de la interpretación psicoanalítica, aquella que es menester para tratar el síntoma: “la interpretación siempre debe ser [...] *el ready-made*, de Marcel Duchamp. Que al menos ustedes entiendan algo de ella. Nuestra interpretación debe apuntar a lo esencial que hay en el juego de palabras para no ser la que da de comer sentido al síntoma” (Lacan, 1974, 22).

Constituye, sin duda, un referencia crucial para el tema que nos ocupa, especialmente porque señala cómo “debe ser” la interpretación, ubicando al *ready-made* en oposición al “nutrir con sentido al síntoma”. No es tampoco la única vez que Lacan se remite a Duchamp, como veremos este singular artista es otra referencia (explícita e implícita) fundamental de la enseñanza de Lacan de los años setenta.

En 1913 Marcel Duchamp monta una rueda de bicicleta, con el eje invertido, sobre un taburete de cocina. Como resultado de esta operación los dos objetos pierden su función original, su “valor de uso”; pues la rueda ya no sirve para moverse sobre una superficie, ni el taburete permite sentarse. Proponía así un nuevo modo de producción artística a la que denominó *ready-made* (“ya hecho”, “disponible”) y ponía en cuestión la idea de la creación artística como una creación *ex nihilo*. No se crea a partir de nada sino a partir de algo “ya dado”, de objetos que al ser extraídos de su contexto y uso habitual adquieren un valor artístico no por sus características sensibles u ornamentales -no tiene sentido por ejemplo discutir su “belleza”- sino por su valor conceptual o crítico. Esta última característica se revela en el hecho de no postular una nueva forma de “valor” sino en atacar lo que se considera “valioso” en tanto tal, disolviendo los adjetivos con los que se suele revestir a la obra artística. Hace de ésta un acto

y no una hechura basada en la habilidad manual o técnica del artista.

Los *ready-made* son objetos anónimos y neutros -Duchamp pone mucho énfasis en este carácter de "neutralidad"- que el gesto del artista convierte en una paradójica obra de arte. Paradójica porque al mismo tiempo que la instituye como obra artística disuelve la noción misma de "objeto artístico". Para Octavio Paz, en su magnífico estudio *La apariencia desnuda*, los *ready-made* son -como también lo destaca Lacan- el equivalente plástico del juego de palabras. Ambos atacan el significado habitual y la noción de valor. Según Paz: "Desalojado, fuera de su contexto original -la utilidad, la propaganda, el adorno- el *ready-made* pierde bruscamente todo significado y se transforma en un objeto vacío, en cosa en bruto. Sólo por un instante: todas las cosas manipuladas por el hombre tienen la fatal tendencia a emitir sentido... y se vuelven objetos de contemplación, estudio o irritación" (Paz, 1976, 34).

La obra de Duchamp se mueve por lo tanto entre el vacío de significación y la necesidad de significar. En este aspecto se basa en las obras de Jean-Pierre Brisset y Raymond Roussel -las cuales presentan una gran red de equívocos y juegos de palabras- revelando así el origen verbal de su obra artística. El procedimiento consiste en enfrentar dos palabras de sonido semejante pero sentido diferente y encontrar entre ellas un puente verbal, lo cual implica concebir el lenguaje como "una estructura en movimiento" (*Ibid.*, 25). Se vale de todas las interferencias, relaciones y combinaciones entre sonido, sentido y grafía. Realiza de este modo intervenciones sobre un cierto estereotipo lingüístico petrificado (como por ejemplo una frase, un refrán, un dicho, etc.) ya sea aparente u oculto, y lo somete a variaciones, tornándolo equívoco y paradójico. Homofonías, homografías y paranomias resultan así utilizadas de manera recurrente. El origen verbal de su obra implica una poética irónica que trata de agotar el sentido de las palabras hasta forzarlas en sus atributos más secretos, produciendo la desconexión entre el elemento y su significado habitual: "Una vez vacíos y disponibles, los propios vocablos desplegarán, ya por su barroca asociación con otras palabras, tesoros insospechados de imágenes o ideas (...) el principio es que una palabra demasiado vista, como un paisaje, pierde su sabor, se gasta, se da por sentada y se convierte en un lugar común" (Duchamp, 1958, 189).

Este aspecto está íntimamente ligado a los formalistas rusos, quienes concebían el arte a partir de la función del extrañamiento o desautomatización (en ruso *ostranenie*, término de difícil traducción al castellano) de los automatismos que conllevan las convenciones y hábitos. Vemos entonces la conexión existente entre la *réson* de Ponge, el *ready-made* de Duchamp y la *ostranenie* de Shklovski con la interpretación psicoanalítica, y su importancia en el contexto de la enseñanza de Lacan en esta época.

Shklovski -siguiendo a Tolstoi- afirma que la automatización devora a los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra: "Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es

dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está "realizado" no interesa para el arte" (Shklovski, 1917, 84).

La singularización implica el extrañamiento que se produce cuando vemos los objetos fuera de su contexto, y el efecto estético se obtiene cuando se libera la percepción del automatismo, algo que ya se encontraba presente en la *Poética* de Aristóteles: la lengua poética debe tener un carácter extraño, sorprendente. El ritmo poético es una ruptura de la automatización, es una violación de lo uniforme que presenta el ritmo prosaico, una violación tal que resulta imprevisible (*Ibid.*, 70). Esta perspectiva lo llevó también a poner el acento en el sonido de las palabras en tanto éste no es un elemento exterior a ellas que sólo acompaña los efectos de significación, sino que la poesía podría ser -como por ejemplo en la poesía de Pushkin- una "pintura con sonidos". Para Bertolt Brecht, quien habría ejercido cierta influencia en la concepción de Shklovski, el efecto de "distanciamiento" (*Verfremdungseffekt*) es el que transforma una cosa ordinaria, conocida e inmediatamente dada, en otra particular, insólita, inesperada.

La obra de Duchamp, como lo demuestran también sus ensamblajes, son máquinas contradictorias, irónicas que producen lo que Paz denomina una "meta-ironía", algo que se ubica entre la poesía y el chiste, del mismo modo en que también Lacan lo señalará con respecto a la interpretación en el *Seminario 24*. La meta-ironía tiene un efecto de estímulo, provocación, sacudimiento, confusión, perplejidad o -como Lacan dirá también de la interpretación- de producir oleaje o turbulencia. La obra de Duchamp no es exactamente lo que uno tiene ante los ojos, sino el impulso que ese signo produce en quien lo mira (*cf.* Eichembaun, 1925, 28). Trata, por lo tanto, de producir un efecto considerable con un esfuerzo mínimo pero muy preciso.

Duchamp realiza auténticos *bricolage* verbales pues el *bricoleur*, según lo caracteriza Claude Lévi-Strauss, es aquel que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados -por comparación a quien posee los medios y conocimientos técnicos adecuados- careciendo de un plan previo. No opera con materias primas, sino "ya elaboradas" -o sea *ready-made*-, con fragmentos de obras, con restos, con sobras, con piezas sueltas. Su composición está hecha de elementos heteróclitos pero limitados. Un *bricoleur* puede realizar diversas tareas pero no tiene el conocimiento específico de ninguna, no tiene materias primas ni instrumentos adecuados a un proyecto: "Su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de *arreglárselas con lo que uno tenga*, es decir un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los resi-

duos de construcciones y de destrucciones anteriores” (Lévi-Strauss, 1962, 36).

Su lema es recolectar todo tipo de elementos con un único criterio: “para algo han de servir”. Pero el uso no va ser aquel al que parecía destinado sino otro, improvisado, que no explota las características evidentes del mismo sino otras virtuales o potenciales. Sus creaciones se reducen siempre a un ordenamiento nuevo de elementos cuya naturaleza no se ve modificada esencialmente. El *bricoleur* lévi-straussiano es aquel que se las arregla con lo que hay, no para modificarlo en su materialidad ni resignarse a su mera presencia sino para producir con ello un uso imprevisto y desviado.

3. UN MONTAJE IRÓNICO

A partir de lo expuesto, es posible apreciar la convergencia del *bricoleur* lévi-straussiano con los procedimientos inventivos de Duchamp. Estos están presentes no sólo en sus *ready-made* sino también en sus pinturas (quizás sería mejor en “su” pintura por excelencia, *Desnudo bajando una escalera*) y en el ensamblaje que le llevó 8 años realizar -de 1915 a 1923-, declarado por el artista en “perpetuo inacabamiento”: *El Gran Vidrio*, llamado también *La mariee mise a un par ses celibataires, meme...*; título que Octavio Paz propone traducir *La novia desnudada por sus solteros, aun...*, que no deja de evocar el *encore* con el que Lacan titula su *Seminario 20*. En efecto, ambas perspectivas, la de Lacan con su formalización de la sexuación y la de Duchamp con la novia y sus solteros, abordan la ausencia de relación sexual y los montajes inevitablemente artificiosos, para suplirla.

Según Paz, en el mito de la novia virgen y sus solteros no sólo se muestra que la unión verdadera es imposible “Su versión del mito no es metafísica ni negativa sino irónica, crítica (...) una burla de la concepción positivista del amor” (Paz, 1976, 84). No es una mera constatación negativa sino una ironía afirmativa que no sólo apunta al costado maquinal y masivo de la modernidad sino que introduce una ironía afirmativa del borde que traza en el erotismo la experiencia de la frontera misma de aquello que escapa a lo simbólico, a cualquier máquina simbólica que quiera darle un sentido. Afirma, como el psicoanálisis, el ausentido irónico de la sexualidad del ser hablante. El Gran Vidrio es una obra que se apoya en un vacío, materializado en el perpetuo inacabamiento de la obra. Por eso, “*meme...*” puede traducirse en castellano por “*aun...*”. Comparte con el *work in progress* joyceano la ausencia de una última palabra, presentando al espectador una metáfora del vacío; otra forma de lo que Eco denominó “obra abierta”, donde es el espectador mismo quien se pone a trabajar o arreglárselas con la obra. Se liga así con Mallarmé y su *Un coup de dés* pues “(...) afirman simultáneamente la ausencia de significado y la necesidad de significar y en esto reside la significación de ambas obras” (*Ibid.*, 93). Este punto resulta crucial, ya que marca la presencia de significaciones que no logran un acabamiento sino que recortan un vacío. El azar nos muestra que el accidente es una de las formas en que se manifiesta algo que nos sobrepasa y no tiene ningún sentido, no hay otro a quien

atribuírselo, salvo, claro está, que se haga de la fortuna una divinidad. Para Mallarmé la tirada de dados nos presenta el azar que absorbe el absurdo, pero indica todavía un absoluto. Duchamp asume el absurdo del azar con humor, es la meta-ironía de una idea que sin cesar se destruye a sí misma y se renueva. El azar y la causalidad irónica indican el punto en el que “(...) el conocimiento no es sino un trastorno del lenguaje” (Paz, 1976, 120).

El Gran Vidrio, ensamblaje erótico-pseudocientífico-irónico, aparato de funcionamiento insólito, presenta una división que es también separación infranqueable entre la Novia, que “encarna” lo femenino en la soledad de la alteridad de su goce, y el modo en que los machos gravitan en torno a ella por el efecto que les causa. Aborda el tema del “desnudamiento”, momento clave en la erótica según autores como G. Bataille y tema clásico -el “desnudo femenino”- de la pintura. Duchamp presenta una “máquina femenina” pero su forma maquinal no imita el cuerpo humano, su apariencia no es antropomórfica. No se acopla complementariamente con las máquinas viriles de los solteros. La comicidad de la explicación indica que entre la Novia y los Solteros no hay contacto directo sino a distancia: chispas del “magneto-deseo”, explosiones del “motor de cilindros débiles”, suspiros de la Novia que hacen ondular la tela de los tres Pistones para comunicar sus llamados a la Máquina-solteros¹.

Lo sexual irrumpe como un real que hace fallar la máquina, hace que no sea un mero mecanismo monótono, lo desacomoda constantemente y da lugar a imprevistos. Todo mecanismo es desviado por una especie de contra-mecanismo que lo perturba, lo contradice, lo torna indeterminado. Éstas son -según Paz- las dimensiones que acercan estas máquinas al centro de lo humano. Sólo una máquina contradictoria nos evoca a lo humano y la causalidad irónica que alienta sus acciones.

El soltero -tema recurrente en su obra, tomado del poeta Jules Laforgue que ejerció una fuerte influencia también en los surrealistas- aparece como una máquina que funciona en un movimiento giratorio y continuo, acción que formula como un “principio de espontaneidad”; es decir, como un *automatón*. Presenta en una de sus pinturas a los machos como solteros uniformados. El soltero guarda intacta su virilidad, pretende escapar a la castración que le implica el amor a una mujer. Según Tomás Segovia el casado rompe el círculo cerrado de la amistad viril adolescente siendo visto por sus compañeros como un “traidor” a su propio sexo. La ironía del título alude también a lo infranqueable entre lo femenino y lo masculino: el soltero ni siquiera es pretendiente o novio, y la novia nunca llegará a ser desposada. Por eso el adverbio *meme...* del título constituye una partícula de indeterminación, el *ni esto ni aquello* de los taoístas que, aunque niega ambos extremos, permite su movimiento. En el *Seminario 17* Lacan recurre al artista para interpretar a los jóvenes de mayo del 68, pues a veces la posición contestataria puede llevar al reverso de lo que persigue, a “cocinarse en su propia salsa”: “La protesta me hizo pensar en algo que un día inven-

¹Cf. PAZ, O., *Ibid.*, p. 73.

tó, si tengo buena memoria, mi buen y difunto amigo Marcel Duchamp: *el soltero se hace él mismo el chocolate*. Tengan cuidado de que el contestatario no se haga el chocolate él mismo” (Lacan, 1969-70, 213).

En tanto el goce está desviado, perturbado por el lenguaje, toma la dimensión de la artificiosidad bizarra y la máquina del lenguaje elabora sintomáticamente el goce. Esto ya se anticipaba en la lectura donde Lacan presentaba los componentes la pulsión -según el planteo freudiano de “Pulsiones y sus destinos” de 1915- como un *collage* surrealista. En el *Seminario 11* sostiene que “El montaje de la pulsión es un montaje que se presenta primero como algo sin ton ni son -tiene el sentido que adquiere cuando se habla de montaje en un *collage* surrealista. Si reunimos las paradojas que acabamos de definir a propósito del *Drang* del objeto, de la meta de la pulsión, creo que la imagen adecuada sería la de una dínamo enchufada a la toma de gas, de la que sale una pluma de pavo real que le hace cosquillas al vientre de una hermosa mujer que está allí presente para siempre en aras de la belleza del asunto” (Lacan, 1964, 176-177). Si bien aquí la referencia es al *collage* surrealista de Marx Ernst, es imposible no encontrar en éste la filiación duchampiana.

La inexistencia de la relación sexual revela que la pulsión es un montaje, nada tiene de natural. La interpretación como *ready-made* no cubre dicha ausencia ni alimenta al síntoma con sentido sino que por el contrario apunta al “ausentido” (*absence*), neologismo con el que Lacan destaca la ausencia semántica fundamental que presenta el sexo para el ser hablante.

4. CONCLUSIÓN: LA INTERPRETACIÓN ENTRE EL CHISTE Y LA POESÍA

Cuando Lacan se pregunta en su *Seminario 24* si el psicoanálisis no es una estafa, es otro modo de interrogar el estatuto de la interpretación, los alcances de la palabra respecto a lo real del síntoma y cuáles son sus efectos. Es decir, si no nos “aprovechamos haciendo parpadear a la gente, deslumbrarlas con palabras que son *du chiqué*” (Lacan, 1977, 26-2-1977). ¿Serían sólo palabras *du chiqué* para deslumbrar? Esta expresión francesa también está presente en nuestro lunfardo: *chiqué* es “simulación”, *dar chiqué*, *hacer chiqué* son expresiones que llegan al lenguaje porteño desde los orígenes del lunfardo.

Cuando Lacan nos remite a la poesía para abordar la interpretación psicoanalítica podría confundirse con alguna pretensión estetizante, con la búsqueda de producir deslumbramiento o fascinación. Al contrario, pone en cuestión a los analistas así como Duchamp lo hace con la infatuación de los artistas: provocan una deflación de los supuestos, despertando la interrogación por los fundamentos de su práctica. Advierten del efecto de hinchazón de las palabras, de la infatuación en el cenáculo de las palabras que son *du chiqué*. Es una operación de deflación de la hinchazón que producen los excesos de lo simbólico, cuando no resuena en el cuerpo y se nutre de los sentidos establecidos: “Nosotros no tenemos nada bello que decir. Es de otra resonancia que se trata de fundar sobre el chiste. Un chiste no es bello. No se sos-

tiene sino por un equívoco o, como lo dice Freud, por una economía” (Lacan, 1976-77, 19-4-77).

¿En qué consiste esa “economía” del chiste que permitiría fundar “otra resonancia”? Una distinta a la meramente poética sostenida en una resonancia que podríamos llamar “estética”. La economía del chiste es un aspecto puesto de costado en lectura del *Witz* freudiano realizada en el *Seminario 5: Las formaciones del inconsciente*; allí lo que le interesaba despejar era más la técnica del chiste que su economía, es decir el mecanismo signifiante en la construcción de su grafo del deseo.

Sin dudas, “El chiste...” está muy presente en la elaboración lacaniana de la interpretación como equívoco en los años setenta. Pero para captar su presencia es necesario ubicar las relaciones del *Witz* no solo con la “técnica” sino también con una economía que nos remite al goce: “Unas veces el chiste es un fin en sí mismo y no sirve a un propósito particular, y otras veces se pone al servicio de un propósito de esa clase; se vuelve tendencioso” (Freud, 1905, 85).

Distingue así al primero, que propone llamar inocente, del segundo, tendencioso. Este último es para Freud el que más afecta el cuerpo ya que producen “estallidos de risa” (Ibíd., 91) que lo tornan irresistible: “Posibilita la satisfacción de una pulsión (concupiscente u hostil) contra un obstáculo que se interpone en el camino; rodea este obstáculo y así extrae placer de una fuente que se había vuelto inasequible por obra de aquel” (Ibíd., 95). Se trata de un decir con resonancia de goce, sorpresivo, que produce una ruptura y discontinuidad entre causa y efecto, que bordea el obstáculo y perturba la defensa, dislocándola.

Entre el chiste y la risa hay una ruptura de la causalidad, no sabemos muy bien de qué nos reímos, qué es lo que resuena en el cuerpo y se manifiesta en la risa. Podríamos afirmar que la risa es un eco en el cuerpo del decir del chiste. Lo que Freud ubicó como chiste en relación a la tendencia y que J.-A. Miller denominó “*Witz* pulsional” nos permite aproximarnos mejor a lo que sería un equívoco que tenga una resonancia en ese nivel, que haga eco en el cuerpo según la concepción de la interpretación que Lacan elabora en los años setenta.

Por ello en la misma clase señala que el psicoanálisis hay que instituirlo como una “práctica sin valor” porque no tiene “valor de cambio”: lo que vale para un caso no vale para otro, como supo advertirlo Freud. Es decir que la interpretación está entre poética y chiste, es una poesía sin belleza y una práctica sin valor de cambio, que se sostiene en los equívocos de *lalengua* y en una economía de goce, aunque no necesariamente provoque risa. Las palabras tienen efecto corpóreo, resuenan en la sustancia gozante, porque las pulsiones son “el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir” (Lacan, 1975-76, 18).

En las conferencias de Estados Unidos, Lacan vuelve sobre este tema y lo plantea en estos términos: “La interpretación debe siempre tener en cuenta que en lo que es dicho hay lo sonoro y que lo sonoro debe *consonar* con lo que es del inconsciente” (Lacan, 1975, 50). Es el inconsciente en su dimensión pulsional y no como articulación signifiante. A esto alude J.-A. Miller cuando señala que la

búsqueda de Lacan en estos años es la de conjugar el inconsciente y el ello (Cf. Miller, 2014, 30). No se trata de pensarlos en disyunción -como hacía en el seminario *La lógica del fantasma o El acto psicoanalítico*- sino abordar un punto de conjunción entre ambos. Consonar con el inconsciente no es sólo un juego acústico ni la sonoridad por sí misma, sino que sólo toma valor de interpretación si dicho sonido “consuena” con el cuerpo afectado por el inconsciente. Se trata por lo tanto de una resonancia -una *réson*- que no es meramente semántica sino que incide en lo pulsional del cuerpo hablante, allí donde late su misterio.

BIBLIOGRAFÍA

- Duchamp, M. (1968). *Escritos*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2012.
- Eichembaun, B. (1925). “La teoría del método formal”. En Todorov, T. (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.
- Freud, S. (1905). *El chiste y su relación con el inconsciente*. En *Obras Completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1980, t. VIII.
- Godoy, C. (2009). “El decir del analista como corte”. En *I Congreso Internacional de Investigación y Práctica profesional en Psicología - XVI Jornadas de Investigación - V Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Secretaría de Investigaciones, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Agosto de 2009, Tomo III.
- Godoy, C. (2016). “El síntoma, el sentido y lo real”. En GODOY, C. (comp.) (2016). *El sentido y lo real en la experiencia analítica*, JVE Ediciones, Buenos Aires, 2016, pp.13-43.
- Lacan, J. (1953). “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”. En *Escritos 1*, Siglo XXI Editores, México, 1984, pp. 227-310.
- Lacan, J. (1964) *El Seminario, Libro 11 “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Lacan, J. (1969-70). *El Seminario. Libro 17: El reverso del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1992.
- Lacan, J. (1971). *Hablo a las paredes*, Paidós, Buenos Aires, 2012.
- Lacan, J. (1974). “La tercera”. En *Intervenciones y textos 2*, Manantial, Buenos Aires, 1988.
- Lacan, J. (1975). “Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines”, 24-11-75 al 2-12-75. En *Scilicet*, N° 6/7, Seuil, Paris, 1976.
- Lacan, J. (1975-76). *El seminario. Libro 23: Le sinthome*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- Lacan, J. (1976-77). *El seminario. Libro 24: L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, inédito.
- Lacan, J. (1977). “Palabras sobre la histeria”, 26-2-77, inédito.
- Levi-Strauss, C. (1962). *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- Miller, J.-A. (1995-96). *La fuga del sentido*, Paidós, Buenos Aires, 2012.
- Miller, J.-A. (2014). “El inconsciente y el cuerpo hablante”. En *Lacanianana. Revista de Psicoanálisis*, Año IX, N° 17, EOL, Buenos Aires, noviembre de 2014.
- Paz, O. (1973). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Ediciones Era, México, 2014.
- Ponge, F. (1941). “La rabia de la expresión”. En *La soñadora materia*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2006.
- Ponge, F. (1965). *Pour un Malherbe*, Gallimard, Paris, 1965.
- Ponge, F. (1971). *Métodos*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2001.
- Shklovski, V. (1917). “El arte como artificio”. En TODOROV, T. (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.

Fecha de recepción: 19 de mayo de 2017

Fecha de aceptación: 18 de octubre de 2017