

# Hablar es ya escribir<sup>1</sup>

Jean Allouch

Traducción del francés por Rafael Perez

## ¿Escribir “contiene” la psicosis?<sup>2</sup>

Juguemos con la paradoja: “contener” es refrenar, mantener a distancia, proteger (se). Pero también es tener por contenido, es decir, por contenido “esencial”, es englobar, incorporar, quizás. Después de haber recorrido, durante un primer tiempo, algunas formas que toma la escritura en la clínica psiquiátrica, pero, también, después de haber explorado el recurso de los clínicos a diversos “escritos” para cernir en ellos múltiples síntomas, se planteará pues, otra cuestión: la cuestión de la escritura que “limita” y cuida, o de la escritura que “desborda” y devasta. Y, por supuesto, la escritura que a veces cuida, otras veces devasta, sin que se pueda tranquilamente distinguir sobre qué peligrosa línea de creta una u otra se decide.

Valentin Retz, autor de la muy reciente obra publicada “Noir Parfait”,<sup>3</sup> será nuestro invitado de honor. Aceptó venir a hablar de los lazos que su trabajo de escritor tejió con, entre otros, Strindberg, Thomas Bernhard o Artaud, pero también con la mística y el esoterismo, evocando muchas vivencias calificadas, a veces pero no siempre, de “alucinatorias”, vivencias que implican “dobles” o “voces”.

Porque escribir parece ser una experiencia capital e, incluso, el “aprendizaje de la escritura reserva sorpresas” en el joven sujeto —mucho antes de la (rara) oportunidad de que la escritura se vuelva literatura y, más aún, literatura reconocida.

<sup>1</sup> Este texto retoma, a veces acentuando de otro modo su lectura, algunos materiales estudiados en *Letra por Letra. Transcribir, traducir, transliterar*, nueva traducción de Marcelo Pasternac, Nora Pasternac y Silvia Pasternac, Epeeel, México, 2009; y retoma todavía más de “Interprétation et illumination”, *Littoral* N° 31-32: *La connaissance paranoïaque*, Epel, Paris, 1991.

<sup>2</sup> Argumento de Journée d'études: "Écrire 'contient'-il la psychose"? École de Ville-Évrard, Paris, le 19 juin 2015.

<sup>3</sup> Valentin Retz, *Noir parfait*, Gallimard, Paris, 2015.

*El hecho del escrito, el hecho mismo, elemental, del “trazo” o de la “letra”, tienen, en efecto, todo su peso antes de que —sea lo que sea— tome forma y valor de texto.*

*Lo que se puede esperar de la escritura, pero igualmente temer en cualquier caso, actualizará lo que nos dicen de ella los primeros interesados como punto fundamental de estos debates.*

∞∞∞∞

Al pequeño grupo de amigos que se reunieron para hablar con el fin de construir el tema que nos reúne hoy, le ocurrió algo muy particular. Habiéndome dado cuenta de ello hace ya bastante tiempo y por azar, me debía, desde entonces, dar cuenta de eso hoy. Ustedes fueron informados con el argumento difundido del resultado de esa reunión. Se tomó un determinado partido, se escogió una pregunta que se presenta como una alternativa: “el de la escritura que ‘limita’ y cuida —cito—, o el de la escritura que ‘desborda’ y que devasta”. Y bien, figúrense ustedes que todos nosotros, es decir, cada uno “y algo más que cada uno” fuimos víctimas de criptomnesia. Porque sin darnos cuenta de eso, sin imaginarlo retomamos, casi de la misma manera, unas palabras de Lacan.

El 17 de febrero de 1976, en su seminario, evoca su presentación de enfermos del viernes anterior —lo que no era tan frecuente, ya que él sabía mantener a una distancia respetable su práctica de su teoría (poner en práctica un método no es aplicar una teoría). Nuestra criptomnesia colectiva es tanto más sorprendente porque se comentó mucho esta presentación en varias escuelas y grupos lacanianos; por otra parte, Marcel Czermak dedicó a este caso un importante trabajo del cual, sin duda, tiene conocimiento bastante gente aquí presente.<sup>4</sup> Se trata de las célebres “palabras impuestas”, palabras de las que el enfermo decía estar habitado y que Lacan, sin escatimar, retoma por su cuenta al decir que ellas no estaban menos en práctica en todos y cada uno.<sup>5</sup>

He aquí entonces la famosa frase —si alguna puede serlo: “¿Cómo no sentimos todos que las palabras de las que dependemos nos son, de alguna manera, impuestas?” El síntoma de este paciente recibido por Lacan decía la verdad del estatuto de las “palabras de las cuales dependemos” —¡nada menos! Esto sirve para preguntarse si no somos más bien nosotros los que estamos enfermos por no darnos cuenta de que estas palabras que nos impiden ser lo que somos son, “de algún

<sup>4</sup> Marcel Czermack, *Patronymies. Considérations cliniques sur les psychoses*, Érès, Toulouse, 2012. Primera edición: Masson, Paris, 1998, pp. 262-302, “L’homme aux paroles imposées” [El hombre de las palabras impuestas].

<sup>5</sup> Se trata de una elección de Lacan, porque Marcel Czermak le había informado que este enfermo hablaba también de “palabras emergentes”. Tal elección signa la participación del clínico en el establecimiento del decir del enfermo y muestra que Lacan tenía sus motivos propios, venidos de otra parte, para poner de relieve estas palabras impuestas.

modo”, palabras impuestas. ¿Cuál será el nombre de esta enfermedad, la nuestra? ¿Normopatía? A propósito de esto, no se puede dejar de citar la frase de Pascal que tanto había impactado a Foucault: “Los hombres están tan necesariamente locos que sería estar loco de alguna otra manera, no estarlo”.<sup>6</sup> O tampoco al autor de *Noir parfait* que, paciente, habiendo tenido que vérselas con un médico insensible al juego de palabras, el profesor François Boldert,<sup>7</sup> se acuerda de la frase de un poeta (no nombrado. En esta jornada Valentin Retz precisará que se trata de Artaud):

Que afirma con la rabia y la impotencia de la carne probada, que me corresponde a mí, sempiterno enfermo, curar a todos los médicos —nacidos médicos por insuficiencia de enfermedad.<sup>8</sup>

Hay una especie de línea de cresta que decide sin por lo tanto separarlas radicalmente, por un lado los locos con síntomas, y del otro lado los locos casi asintomáticos (¡criptomnesia!); los insuficientemente enfermos que no alcanzan a tomar nota de aquello que los constituye, a saber, las palabras impuestas. Ahora bien, a esta línea de cresta la trazaba Lacan el 17 de febrero de 1976, haciendo valer el carácter discriminante de la escritura:

Es por intermedio de la escritura que la palabra se descompone imponiéndose, imponiéndose como tal, a saber, en una deformación de la que permanece ambiguo saber, si es de liberarse del parásito palabrero del que hablaba recién que se trata o, por el contrario, de algo que se deja invadir por las propiedades de orden esencialmente fonemáticas de la palabra, por la polifonía de la palabra.

¡Habrán reconocido exactamente el argumento de esta jornada!

∞∞∞∞

De entrada, Lacan no consideró a la palabra como un parásito; muy por el contrario, en los años cincuenta del siglo pasado, le otorgaba a la palabra un valor libe-

<sup>6</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, «Tel», Paris 1972, p. 47. En nota al pie, la referencia a Pascal, *Pensées*, éd. Brunschvicg, N° 414. La edición en español dice, *Historia de la locura en la época clásica*, T.1, tr. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1998 p. ???: “Los hombres son tan necesariamente locos que sería estar loco de alguna otra manera el no estar loco”.

<sup>7</sup> La descripción de este personaje faloforo hace saber que es muy lanzado.

<sup>8</sup> Valentin Retz, *Noir parfait*, *op. cit.*, p. 19 (cursivas del autor). Curar a los insuficientemente enfermos, ¿acaso no es eso lo que proponía a los médicos candidatos a analistas la invención del análisis didáctico? Se mide la dificultad con el rasero de la observación banal según la cual no es sino basculado por el síntoma que el analizante se compromete más adelante con su análisis.

ratorio y esto sigue muy presente en los espíritus. Aquí se percibe uno de esos cambios lof por lof<sup>9</sup> que no tiene nada de excepcional en su recorrido. La palabra, primero liberadora, se volvió parasitaria en los años 1970, lo que resulta coherente con el concepto —proporcionado por un enfermo— de “palabra impuesta”.

Se podría recurrir a algunas nociones psiquiátricas, psicoanalíticas y otras para intentar dar cuenta de la o de las razones por la cual o por las cuales, la incidencia de la escritura sobre alguien se ejerce bajo un modo que diré —sin duda muy rápidamente— persecutorio o, por el contrario, liberador, y particularmente liberador del “parásito palabrero”. No tomaré este camino, porque dudo tanto de su fecundidad como de su utilidad. En su lugar les propondré algo menos abstracto, mucho más *al ras de la lengua* y de las prácticas. Si la escritura tiene ese efecto bivalente (no digo ambivalente) sobre la palabra, si ella se impone descomponiendo la palabra, tanto intensificando el carácter impuesto de la palabra, acusando sus “propiedades fonemáticas”, su “polifonía”, como, a la inversa, aligerando su carácter parasitario, esto no puede tener lugar y presentarse como objeto de un análisis mas que si, anteriormente, *se toma nota de que la palabra es portadora ella misma de escritura, fabricada, en parte, por la escritura*. El escribir juega su partida en el decir, in-forma el decir, esto pasa igualmente en las sociedades que se dicen sin escritura.

Por otra parte, considerar la cuestión planteada de este modo, podría valer como una respuesta. En efecto, la bivalencia, la citada alternativa podría no ser nada más que un asunto de intensidad o, para decirlo mejor, de intensificación. Intensificado, acentuado, llevado más allá de un cierto punto, la incidencia de la escritura en y sobre la palabra resultaría persecutoria, mientras que más acá de este punto, ella tendría un alcance liberador. La diferencia entre las dos posiciones observadas no sería entonces tanto de naturaleza como de grado. La confirmaría el hecho de que esta incidencia no es menos patente en lo que Lacan designó como el “campo paranoico de las psicosis” que en aquello que denominó “formaciones del inconsciente” (sueños, actos fallidos, síntomas, chistes) —lo que, se estará de acuerdo, corresponde a dos diferentes regímenes persecutorios.

He aquí alguien, Jacques Lacan, que pasó un incalculable número de horas de su vida escuchando analizantes hablarle y quien, freudiano, definió el análisis en una época como un tratamiento por la palabra (*talking cure*) y que, casi al final de la vida, declara que ni en lo que dice el analizante, ni en lo que dice el analista, “[no]hayahí<sup>10</sup> otra cosa que escritura” (20 de diciembre de 1977).

<sup>9</sup> En francés dice: “changement lof pour lof”. Tomado del español antiguo: “Y si el viento es mucho, y la mar grande, ya se vira de bordo por redondo, que llaman los náuticos lof por lof”. [N. de T.]

<sup>10</sup> En francés: “il [n’y] a autre chose qu’écriture” [N. de T.]



Tales palabras certifican que aquel que las sostiene ha abandonado un cierto prejuicio concerniente a la relación de la palabra y de la escritura. La escritura alfabética, la que parece ir mejor que otras maneras de escritura en lo que se escucha de lo que se dice, parece no ser más que un segundo sistema de signos simplemente sobreagregado a la palabra y sin ningún efecto en la palabra. A este prejuicio, presente en Ferdinand de Saussure y muchos otros, lo llamé “alfabetizado”;<sup>11</sup> consiste en no tener otra concepción de la escritura (ideográfica, pictográfica, silábica o incluso mixta, como lo era particularmente la escritura en el Egipto antiguo).

Ahora bien, esta visión de una pura y simple superposición de dos sistemas de signos sin ninguna otra relación una con la otra excepto su misma superposición, no es soportable y para saberlo basta con abrir cualquier página de la *Interpretación de los sueños*. Alguien cuenta un sueño, este relato está hecho de palabras y parece no estar compuesto más que de palabras. Sin embargo, Freud descubre que el sueño es un *rebus*, *Bilderschrift*, o incluso una adivinanza (*Bilderrätzel*). El *rebus*, la adivinanza, sirve para todos los recursos, no se complica con la distinción de las diferentes maneras de escribir. Freud mismo pone los puntos sobre las íes: una imagen soñada, dice, no se lee como una imagen en su valor de imagen (*Bilderwert*), sino en la relación que ella mantiene con un signo —lo que llama *Zeichenbeziehung*. No se podría abandonar más vigorosamente al alfabetizado. Y tampoco se podría apartar más a la hermenéutica que se desbroza interminablemente en el sentido no llegando nunca a vaciarlo, mientras que un *rebus* tiene una solución, una sola solución. Es un pictograma el que concluye *Noir Parfait*, sin que ninguna palabra lo diga.

He aquí otra prueba indiscutible de la presencia del escrito en la palabra —indiscutible porque la matemática se escribe, única manera de acceder a algunas certezas. La matemática Geneviève Guitel consagró treinta años de su vida al estudio comparado de las numeraciones escritas en el conjunto de las culturas conocidas.<sup>12</sup> Nosotros contamos hasta diez, otros hasta cinco o seis o doce (que sería mucho mejor que diez). Ninguna cultura inventó tantos nombres como números, sería necesaria tal cantidad que se debería proceder de otra manera, en particular, para comerciar. En francés, las denominaciones de los números abandonaron las armas a partir del 16. Más allá, se recurre a la base de 10, se dice diecisiete, dieciocho, etc., luego veintiuno, veintidós, etc. De esto modo, Guitel pudo observar que todas las lenguas eligieron en su seno una cierta base y así desarrollaron un sistema de

<sup>11</sup> Cfr. Jean Allouch, *Letra por letra. Transcribir, traducir, transliterar*, nueva edición, tr. Marcelo Pasternac, Nora Pasternac y Silvia Pasternac, Epee, México, 2009.

<sup>12</sup> Geneviève Guitel, *Histoire comparée des numérations écrites*, préface Charles Morazé, Flammarion, Paris, 1975.

numeración, haya sido escrito o no. Escribir era anotar lo que ya se encontraba allí, escrito, formalizado en esas lenguas.

∞∞∞∞

Hablar es ya escribir; cualquiera que ejerza en alguno de estos lugares donde se intenta recibir a gente sobre las cuales se siente cabalmente que calificarlos de enfermos mentales conviene muy poco en este asunto, bien calificarlos de enfermos mentales, no contribuye de ninguna manera en este asunto, por lo tanto me limitaré a tres breves recordatorios. Primero, el artículo de P. Guiraud “Las formas verbales de la interpretación delirante”,<sup>13</sup> publicado en 1921, en los *Annales médico-psychologiques*. Un paciente se cruza con un enfermero vestido con un cuello de camisa de *celluloïd*<sup>14</sup> (el material y la palabra eran nuevas en esa época). Y, sorprendido, lee: “C’est Loulou lloyd”; y mucho antes de eso todavía, es de Loulou —la hija de su patrón que lo hizo venir por parte de la compañía de transportes Lloyd de Inglaterra—, del juego de damas del cual él se sirve. He aquí una escritura por imagen (*Bilderschrift*) tal como Freud desplegó la operación. La *imagen* de “*celluloïd*” es leída como “es Loulou Lloyd”. ¿Por qué digo “leída” y no “entendida”? Porque si se quiere de verdad mirar el asunto en el microscopio y no contentarse con convocar a la homofonía, no se trata de sonoridad, tampoco de amplitud de ondas, sino de literalidad. Las dos homofonías en juego (“*cellu*” / “*c’est Lou*”; “*loïd*” / “*Lloyd*”) realizan tres cosas:

- 1) un recorte de “*celluloïd*”, que toma a este término en su dimensión espacial, tal como se lo pone sobre una hoja de papel —esta espacialidad del significante es la que Lacan tuvo más y más en cuenta al decir que el Otro es un *lugar* y no sólo un “tesoro de significantes”;
- 2) una aprehensión de “*celluloïd*” que vale fuera del sentido que, por desembocar en “es Loulou Lloyd”, debe durante un tiempo no considerar esta palabra más que como pura literalidad;
- 3) una intervención del modo de escritura silábica: “Lou”, particularmente, está tomado como sílaba en “*celluloïd*”.

Al retornarse sobre ella misma, al cruzarse a ella misma, al torcerse sobre ella misma, la palabra recorta y pone en evidencia los elementos escriturales de los que ella es portadora y que, por un lado, la constituyen. Incluso es basándose en esto, que los historiadores de la escritura llamaron “*rebus* de transferencia”, que fueron inventadas *todas* las maneras de escribir.

<sup>13</sup> Paul Guiraud, *Las formas verbales de la interpretación delirante*, tr. Esperanza Graciela, Eol, Buenos Aires, 2000.

<sup>14</sup> En español: celuloide. [N. del T.]

Una fobia de *petits boutons* tuvo su momento de gloria en la École freudienne, sin duda debido a que la interpretación ofrecía un chiste bien gracioso. Y era un juego, *vía* los *petits boutons*, un cierto *petit bout...*, ustedes imaginarán cuál. En este lugar se encuentran las dos operaciones ya mencionadas, el corte “bou”, inscrito en “*bouton*”, que descuida, que abandona, que caza, la significación de “*bouton*”, y la literalidad, “bou”, sílaba fuera del sentido y pasaje obligado porque viene a significar ese animal caprichoso que se mencionó. El pasaje de “*bouton*” a “*ton bout*” es, del mismo modo, una intervención de la escritura silábica.

Un niño de ocho años observa a su mamá cada noche muerta de miedo. Ella teme que durante la noche entre a la casa no se sabe bien quién y para hacer no se sabe qué. Incluso atiborró la puerta de entrada de su casa con un impresionante número de cerraduras que cierra cuidadosamente cada noche, una tras otra. Por su lado, el niño al verla hacer esto, vocaliza: “*verrou, verrou, verrou, verrou, etc.*”, esto hasta llegar a escuchar “*ouvert, ouvert, ouvert, ouvert, etc.*” y así captar lo que su mamá no percibía, a saber, que mientras más le cerraba la puerta al intruso imaginado, más se la abría, la pobre. Se ponen en práctica las mismas operaciones para “*c’est Loulou Lloyd*” y “*ton petit bout*”.

Así mismo se observa que “*petit bouton*”, como “*ouvert/verrou*”, funcionan como ritornelo. Basta con repetir “*petit bouton*” para terminar por escuchar “*ton petit bout*” y, aún más, darse cuenta de que es la puntuación (es decir: un hecho de escritura) la que decide: “*petit bou*”, espacio blanco, punto, y se prosigue con “*ton petit bout*”. La escritura y lo que ella implica de puntuación interviene en el decir. Durante un cierto momento de giro de su recorrido, el ritornelo fue por otra parte, adelantado por Lacan, quien machacaba que si se hacía repetir sesenta y seis veces *Unbewußte*, una oreja francesa terminaría por escuchar “*unebé-vue*”.<sup>15</sup>

A propósito de estos ejemplos, salvo el del ritornelo, casi se podría hablar de un clasicismo lacaniano. Sin embargo, la lectura de *Noir parfait* nos compromete hacia otra vía.

∞∞∞∞

En efecto, es a *Noir parfait* a la que yo quisiera consagrar una última observación, no sin saludar la presencia a mi lado de Valentin Retz, y no sin agradecer a Pierre-Henri Castel, al que le debo el haberme sumergido en esta novela,<sup>16</sup> muy

<sup>15</sup> Discours de clôture des journées de l’École freudienne, 2 novembre 1976. *Cfr.* Claude Mercier, «Quand Lacan serine 66 fois l’*Unbewußte*», *L’Unebévue*, N° 33, Paris, 2015.

<sup>16</sup> Y, por lo mismo, en las dos novelas que le precedieron, *Grand Art* en 2008 y *Double* en 2010, con la misma editorial Gallimard, en la misma colección « L’infini », dirigida por Philippe Sollers.

bien hecha para tambalearse un poco la clínica lacaniana.

¿Aporta esta novela una respuesta, o por lo menos un esclarecimiento con respecto a la pregunta que se planteó hoy? Si la escritura como tal es susceptible de intervenir, ya sea acentuando o reduciendo la persecución, ¿qué ocurre en *Noir parfait*? O incluso aún: ¿esta obra deslegitima por ejemplo nuestra pregunta al invitarnos a plantearla de otro modo?

El narrador tiene un cierto número de encuentros que presentan varias singularidades, notablemente, la visión puntual según la cual se trata de otro diferente del simple quídam que se encuentra allí presente durante ese instante en su camino. Así, desde el comienzo, habiéndose cruzado un pastor sobre la ruta que debía llevarlos a él, a su mujer y a su hijo al Templo de Apolo Epicuro en Bassae, se interroga: ¿A cuál Apolo vio, al Guerrero, al Poeta, al Músico, al Divino? Y casi al final, un hombre percibido en un cortejo es visto como el asesino de su primo. Esto le viene de repente al espíritu como una iluminación. La iluminación transforma la percepción común en aparición. Y ocurre lo mismo con otros encuentros que, cada uno, determina, orienta, vectoriza el recorrido del narrador,<sup>17</sup> como pasa de la misma manera con los pensamientos que se le ocurren, recibidos, ellos también, como otras tantas iluminaciones.

La iluminación se distingue de la interpretación en el sentido de Sérieux y Capgras en su gran obra sobre *Las locuras razonantes*. Su régimen no es el que evocé en los casos anteriormente reportados. Sin embargo, la experiencia narrada de sus sucesivas iluminaciones no se podría volver a llevar a un cuadro psicopatológico porque el narrador se baña en un universo que, particularmente, es el de la Antigüedad griega, en la que nunca se sabe cuando uno se encuentra a alguien —sea quien sea— si se trata de un dios que tomó forma humana. Su mujer, su amor, se llama Dafne y habla griego; su hijo Hermes y el recorrido de este a oeste, de la mañana a la noche al que nos transporta el narrador, toma su punto de partida en Arcadia.

También, la primera y más neta sollicitación que nos dirige *Noir parfait* es la de preguntarnos: ¿cuál es el estatuto, el tenor, el alcance de la iluminación y de su escritura novelesca? Ahora bien, este asunto, después de haber sido explorado por Lacan en su tesis (Marguerite Anzieu, su Aimé, también escribía) fue, luego, ampliamente abandonado, comenzando por el mismo Lacan (excepto, quizás, en sus últimos recorridos y muy implícitamente). Hipnotizados por el significante, se descuidó el signo que, sin embargo convoca a la iluminación, aquella que hace signo sin jamás tomar apoyo en la literalidad del significante.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> “Ver otra persona en la persona”, dirá Valentin Retz en respuesta a una de las cuestiones que le planteaba Pierre-Henri Castel al introducir esta jornada. Agregando: “La cadena de los ancestros ofrece a ver qué persona está delante de él [el narrador]”.

<sup>18</sup> No se encuentra más que una sola interpretación en *Noir parfait*, un juego de palabras entre el verbo ‘*ouvrir*’, ‘*il l’ouvre*’, y el nombre del célebre museo —y su régimen no es el del “*rebus* de transferencia”.



Esta negligencia sorprende. ¿Acaso Freud no hizo caso de la secuencia “estupefacción e iluminación” (*Verblüffung und Erleuchtung*) en su análisis del chiste? ¿Y distinguió los *Gedankenwitze* de los *Wortwitze*? Y, a su vez, Lacan denegaba todo valor razonante a las “pretendidas interpretaciones” de la paciente de su tesis y las colocó, más bien, “en el cuadro de las iluminaciones”. Entonces surge, bajo su pluma, la expresión de “claridad significativa”, lo que lo lleva a construir una oposición entre comprensión e interpretación. Más tarde, Lacan trató muy decididamente de separar la comprensión de la práctica analítica —no sin excelentes razones, por otra parte.

¿Acaso no se escapó así, sin embargo, algo que *Noir parfait* nos recuerda? Algo de lo que Rimbaud tomó nota en el ámbito de las iluminaciones poéticas, algo que convoca al español, que llama a nuestro siglo de las Luces “*las Iluminaciones*”. Algo que Pascal Quignard coloca en el horizonte mismo del acto de escribir al afirmar que “Aquel que escribe busca la iluminación”.<sup>19</sup> El campo semántico de la iluminación se deja caracterizar por los siguientes términos, por otra parte, casi todos terminados en “ion”: aparición, fascinación, revelación, visión, epifanía, irradiación, comprensión, a los que no se podría dejar de agregar “disolución”, es decir, un acontecimiento de donde salieron todos aquellos para quienes importa lo que se llamó la “enseñanza” de Lacan.

*Noir parfait* deja entrever que al no retener de Lacan más que la función de la palabra, es decir la incidencia del significante y de la letra, algo se descuidó. Esta novela en forma de ensayo ofrece la *prueba* de que es posible que una transformación subjetiva pase por otra vía que aquella que se llamó “simbolización” o “literalización”, una transformación producida por una sucesión de iluminaciones, cada una tomando el relevo de la anterior, según una lógica que no es la del significante. El narrador llama a esta lógica iluminante que pone en práctica “magia de signos” y dice al retornar sobre su experiencia:

el sentido que tomaban las circunstancias más neutras, por poco que ellas fueran correlatos de pensamientos, de emociones, de cuestionamientos muy personales.<sup>20</sup>

*Noir parfait* no es tanto una obra iniciática, como se dice demasiado rápidamente en la contratapa, sino de introducción —según las vías de una experiencia subjetiva— a un nuevo pensamiento teológico —una teología del Hombre mayúsculo, del “Hombre en todo lo alto”, del hombre “elevado hasta lo divino”, vecino, y en esto mismo, claramente diferente de la teología cristiana. Sin tener recurso a la literalidad, la iluminación, el signo, *otorgan* sentido. Si estamos de acuerdo con Lacan

<sup>19</sup> Pascal Quignard, *El nombre en la punta de la lengua*, Arena libros, Madrid, 2006. Debo esta referencia a Rafael Perez, “Las iluminaciones”, *me cayó el veinte*, revista de psicoanálisis, N° 31, *¿Qué con la espiritualidad?*, Editorial me cayó el veinte, México, 2015.

<sup>20</sup> Valentin Retz, *Noir parfait*, *op. cit.*, p. 132.

para pensar que el sentido escapa tal como el vino de un barril agujereado, que no cesa de fugarse sin jamás agotarse ni acabarse allí es, igualmente, aquello de lo que las religiones no podrían desprenderse porque el sentido las constituye tanto como las promueve; sin embargo, se debe tomar nota de que un acontecimiento puede tener lugar en el seno mismo de esta fuga por delante del sentido.

Esto, *Noir parfait*, nos obliga a admitirlo, al recusar la concepción según la cual nunca nada cierra si nos atenemos al sentido; que no hay allí, se dice, bucle, más que por el hecho de la literalidad significante. En efecto, la serie de las iluminaciones desemboca allí en una última iluminación que produce un corte, precisamente la de “*noir parfait*”.<sup>21</sup> Instauro un antes y un después que pone un término al síntoma en el instante mismo en que se perfilan los lineamientos de lo que llamé una nueva religión. De esta obra no diré nada más, con el fin de no obliterar el acceso a aquellos que todavía no la leyeron. Nada más esto que signa el acontecimiento: la tercera novela de Valentin Retz, abandona el estilo “thomasbernhardiano” de las dos anteriores.

Incluso es posible también encontrar allí una muy singular, inesperada y enseñante respuesta a la pregunta que habíamos deseado plantear. En efecto, si se deja de lado la interpretación para atenerse a la iluminación, al signo, *Noir parfait* responde a esto de la manera siguiente. La escritura como tal del signo (la de la novela) rechaza estar encerrada en la alternativa en la que, reglada sobre el juego del significante y de la letra, se estaría tentado de alojarla. O, más exactamente, la configura de otro modo. Lejos de intervenir ya sea acentuando el sufrimiento parasitario que acarrea el síntoma con él o, a la inversa, reduciendo este sufrimiento, aquí la escritura *reduce el sufrimiento habiéndolo anteriormente acentuado*. Todo pasa como si, estando en Lyon y deseando ir a Marsella con el fin de encontrar el sol, al tomar el camino opuesto, el de París, resultara que se terminaría por encontrarse en Marsella. La cosa es factible, basta con asegurarse de dibujar allí un trayecto sobre una banda de Moebius. Se escribirá, no PLM sino LPM.

Esta manera de trayectoria ordenaba ya está en *Double*,<sup>22</sup> la segunda novela de Valentin Retz, publicada en 2010. Incluso es a ella que está consagrada la última frase de esta novela:

Porque es precisamente esta oscuridad de las tinieblas la que me es necesario sacrificar cada vez para ir hacia nuevas claridades.

Esta oscuridad conviene más que esté allí bien presente para que pueda ser sacrificada. Freud: nadie puede ser matado *in absentia aut in effigie*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>22</sup> Valentin Retz, *Double*, Gallimard, Paris, 2010.

Esto, permítanme que lo repita, en el régimen de las iluminaciones, no en el de las interpretaciones, es régimen del signo, no del significante. Por otra parte, habría lugar para estudiar en esto el efecto de la escritura en un tercer régimen, en el que el operador no es ni la interpretación, ni la iluminación, sino la elucidación. Leo Strauss describió este otro régimen en su obra *La persecución y el arte de escribir*.<sup>23</sup> La elucidación es una especie de iluminación abortada, mantenida en suspenso, no conclusiva, porque no se sabe si lo que se lee es lo que está propuesto en la lectura (la KGB no verá allí más que fuego, mientras que el militante de los derechos del hombre podrá leer el mensaje entre líneas). Estas tres maneras de leer pueden ser localizadas en la puesta en plano del nudo tal como Lacan la presentó en su conferencia “La Tercera”. La iluminación es un imaginario realizado (o un real imaginarizado), la interpretación es un real simbolizado (o un símbolo realizado), la elucidación es un imaginario simbolizado (o un símbolo imaginarizado).

∞∞∞∞

Concluiré con una confesión: *Noir parfait* me enseñó sobre Lacan lo que no habría podido aprender sólo con leer a Lacan. Desde hace ya dos años interrogo su célebre fórmula “no hay relación sexual”, sometiéndola a la prueba de la crítica. Es necesario, porque este enunciado rechaza que pueda ser localizado él mismo allí donde sin embargo debería, a partir del momento en que se trata de una “relación”, allí donde se muestra en falta, no inscribible, a saber, en un discurso formalizado, matematizado. Debo a Valentin Retz y entonces, le agradezco delante de ustedes el habérmelo enseñado, que el “no hay relación sexual” no era nada más que el enunciado de una iluminación. También observaré, sin desesperarme por ello, que al decir del amor que es un “don en retirada”,<sup>24</sup> Valentin Retz enunció, en dos palabras, esa figura del amor que yo no pude poner al día en Lacan sino con 492 páginas.

<sup>23</sup> Leo Strauss, *La persecución y el arte de escribir*, Amorrortu, Buenos Aires, 2010.

<sup>24</sup> “Un don en retrait, mais qui donne toujours” (cursivas del autor), *Grand Art*, op. cit., p. 59. “Un don en retirada, pero que da siempre”.