

La inanidad sonora

Sergio Larriera

PRESENTACIÓN: Del curso *La fuga del sentido* (1995-1996), publicado en castellano en 2012 (Paidós), tomaremos las primeras y últimas sesiones, en las que Miller realiza un examen de la literatura francesa de comienzos del Siglo XX (1995-1996), en particular su carácter de “inanidades sonoras” según términos de Mallarmé.

PALABRAS CLAVE: *Ptyx*, surrealismo, palabra-materia, letra y significante.

Intervención: 3 de julio

Antecedentes de la reunión inaugural de Lengüajes VI

Nudos y Cadenas (Larriera 2010). Este libro recoge dos intervenciones del Curso 2008-2009 dictado en el marco del Seminario del Campo Freudiano en Valencia.

“Venimos hablando de la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure y de sus anagramas. También del hiato entre el lenguaje y lalengüa, para desembocar finalmente en la fuga del sentido. Recordaré que ese es el título que Miller le dio a su curso 1995- 1996: La fuga del sentido. De ese curso en el Campo Freudiano sólo se ha traducido la segunda parte, la del esquema comparativo de las dos vertientes, la del lenguaje y l'apparole. Pues bien, es hora de que en el Campo Freudiano se trabaje también la primera parte, en la que son examinados textos y poemas, de Saussure, con especial mención de los anagramas, de Los pasos perdidos de André Breton, de Robert Desnos, de Marcel Duchamp, de

Raymond Roussel, incluso de Jean Pierre Brisset, para mi sorpresa. Considero que ese curso, La fuga del sentido, tomado desde el principio hasta el final, es uno de los pilares en el que se sustenta el arco maestro de la enseñanza de J.A. Miller. El otro pilar lo constituye el curso de las Piezas sueltas, del que comenté algunos pasajes en la clase pasada.” (Larriera 2010: 66-67)

Del curso *La fuga del sentido* (1995-1996), publicado en castellano en 2012 (Paidós), tomaremos las primeras y últimas sesiones, en las que Miller realiza un examen de la literatura francesa de comienzos del Siglo XX (1995-1996), en particular su carácter de “inanidades sonoras” según términos de Mallarmé.

En la primera sesión, Miller expone la dificultad creciente que la instalación del goce en el corazón de la experiencia analítica supone para el concepto de interpretación. A medida que la enseñanza de Lacan avanza y se transforma, mayor es “*el contraste entre el carácter problemático que toma la doctrina de la interpretación y lo sencillo de esta doctrina al comienzo de esta enseñanza.*” (Miller 2012: 18).



Larriera, Sergio
La inanidad sonora
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid 2017



La teoría del lenguaje supone que el efecto de significación es lo esencial, y que dicho efecto es tributario de la relación entre significante y significado.

Más allá del significante sobre el significado hay “otra cosa” que no constituye un par. Miller lo escribe con la letra griega sigma minúscula, σ , que designa el sentido. El sentido desborda el significado, como se comprueba en las adivinanzas, en las que sabiendo lo que significa cada término, no es posible por esa vía dar con la solución. Por eso Lacan se ve conducido a la noción de signo (sigma mayúscula: Σ), porque el signo está desacoplado del sentido, a diferencia del acoplamiento entre significante y significado.

“se trata de lo arbitrario del sentido, es decir, un sentido que ya no está dominado por el significante. Por ello Lacan propone una definición del signo que deja de lado el sentido, y una definición del sentido que no implica esencialmente su relación con el signo.” (Miller 2012: 28).

Adentrándose en esta cuestión, Miller fija su posición, desde la cual considera la experiencia analítica, en un breve escrito de

Lacan, el prefacio a la edición alemana de los *Escritos*. El enigma como colmo del sentido retiene la atención de Miller: una vez que se ha comprendido el texto del enigma, el enigma como enunciado, entonces se abre la dimensión de no saber. El enigma indica que en el signo hay algo más que significante y significado: hay sentido. “*Es la posición suplementaria que encontramos a cada momento cuando se trata del sentido*” (Miller 2012: 33).

El sentido se fuga como escapa un líquido del interior de un tonel a través de sus agujeros. Esta fuga del sentido es inherente al discurso, al uso de la palabra. Ya desde el comienzo de su enseñanza, en la misma utilización que Lacan hizo de los estudios de Saussure y Jakobson, comenzó a dislocar el significante del significado. La metonimia del sentido, esa retención del sentido propia de la metonimia constituye, según Miller, un preanuncio de la fuga del sentido.

Con la cuestión de la fuga como hilo conductor de su curso, Miller pasa a considerar, retomando un término de Stéphane Mallarmé, las “inanidades sonoras”. Su objetivo, en el examen que propone de la literatura francesa de comienzos del siglo XX y sus antecedentes del siglo anterior, es consagrarse

“a modificar; a aligerar la atmósfera que rodea habitualmente en el psicoanálisis la cuestión de la interpretación. He cambiado esta atmósfera apelando a un cierto número de referencias a las que generalmente no se hace alusión, y que bordean esta cuestión, esta cuestión de la interpretación, del murmullo de la inanidad sonora que, a mi juicio, le corresponde” (Miller 2012: 99).

Trabajaremos en nuestro taller todas esas referencias, y muy especialmente las de la historia de la literatura francesa de comienzos del siglo XX, a la cual Miller (pp. 357 y 358) compara con las etapas de la psicogénesis del chiste, establecidas por Freud.

Larriera, Sergio
La inanidad sonora
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid 2017

De la lengua inglesa, Thomas S. Eliot merece un amplio comentario de Miller (pp. 381 a 384) mostrando su presencia en *Función y campo de la palabra y del lenguaje...* de Lacan, señalando tanto la cita explícita de “*The hollow men*” como la implícita de “*The waste land*”. Este último poema fue publicado en 1922 y muestra las huellas de la lectura fragmentaria del *Ulyses* de Joyce.

Este escritor, James Joyce, es especialmente mencionado en comparación con la delirante obra de Jean Pierre Brisset (cuyo “murmullo de la inanidad sonora” hemos celebrado más de una vez en nuestros ciclos de *Lengüajes*). Miller establece sobre el final de su cuarta lección (pp. 94 a 97) una comparación entre el equívoco de la ley del significante de Lacan, y la univocidad que dirige en última instancia el juego de Brisset con *lalengüa*. Por ello:

“Lacan se apoyó en James Joyce y no en Brisset. Pero se apoyó también en el costado Brisset de James Joyce. Hay muchas razones, evidentemente, para preferir a Joyce antes que a Brisset, especialmente porque Joyce no hizo una obra delirante sino una obra de arte”.

Lacan acogió la homofonía en sus seminarios *Les non dupes errent* o en *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. «... podríamos decir: el hombre de las fonías... (homme aux phonies - homophonie)». Definido por Lacan el síntoma como un nudo de significantes, un nudo de materia significante, se trata de la materia significante que “manipula y asalta a Brisset y Roussel, y con la que Breton, Desnos y Leiris hacen juegos de palabras”. El escrito de Lacan *Lituraterre* muestra un procedimiento de palabras sin memoria, un procedimiento del orden de Desnos y Leiris, que hacen surgir el sentido sin pasar por la etimología, como por ejemplo en el juego insecto/inceto, que hace surgir *incesticida*. Pero Lacan, además de jugar como ellos con las palabras, hace que la palabra quede cargada con su memoria etimológica: el propio título es un ejemplo, es una palabra

compuesta en latín y francés, en la que *litura* guarda, en tanto “desecho” relación con la literatura.

Y de ese modo, siempre en función del despejamiento del texto de Lacan, va haciendo desfilar a poetas, novelistas, artistas, ensayistas: Marcel Duchamp, quien con su *Rose Sélavy* casi le da nombre al curso (*Eros es la vida*, p. 417), pasando por Jaques Prévert, los hipogramas de Saussure, Raymond Queneau, Isidore Ducasse, Lewis Carroll, Tristan Tzara y tantos otros...

La palabra-materia

En su curso *La fuga del sentido* Jacques-Alain Miller se ocupa de la interpretación psicoanalítica. Se propone generar una nueva atmósfera en torno a la interpretación. Para ello, realizará densos desarrollos sobre la escritura y el arte en el París del primer cuarto del siglo XX. Analizará y establecerá conexiones entre el tratamiento de la palabra y los procedimientos de descomposición a los que la sometieron los surrealistas y los dadaístas, así como sus precedentes del siglo XIX: poetas como Artur Rimbaud y Charles Baudelaire, Isidore Ducasse (conde de Lautremont), Stéphane Mallarmé, escritores como el lingüista Jean Pierre Brisset, así como en inglés se referirá a Lewis Carroll, Thomas Eliot (poeta de la predilección de Miller) y James Joyce. Desde su concepción de *La fuga del sentido*, noción que extrae de la *Introducción a la Edición alemana de los Escritos*, texto del propio Lacan, y aplicando hasta sus últimas consecuencias la teoría del significante y la de la letra, Miller muestra magistralmente cómo los sonidos de *lalengüa* corroen y destronan el sentido en un murmullo de inanidades sonoras que son el contexto de la interpretación. ¿Qué es la interpretación cuando se pasa del lenguaje a *lalengüa*?

Larriera, Sergio
La inanidad sonora
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid 2017

Lengüajes, escrito con diéresis como *Lalengüa*, refleja estas conmociones. La fuga del sentido se muestra tributaria de la miseria del significante, de tontos juegos de palabras de los que se ha servido hasta la saciedad el surrealismo.

Anotaré a continuación diversos pasajes del texto de Miller que me interesa destacar antes de entrar en el tema de la inanidad sonora.

Para Lacan antes de *Instancia de la letra* el inconsciente es esencialmente sintáctico (Seminario *La Carta Robada*).

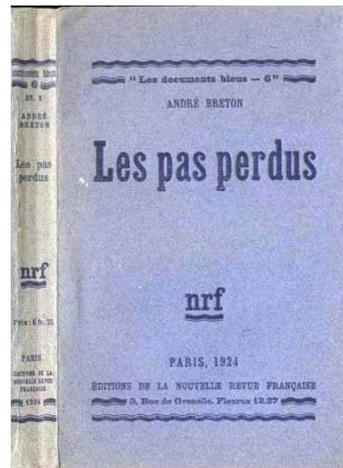
En *Instancia* introduce la variedad semántica que impide reducir el inconsciente a una memoria de puro orden sintáctico. Marca ya un retorno de la semántica. La *Introducción Alemana...* es el colmo: la semántica es un fenómeno esencial. En *Instancia de la letra...* no sólo apela a la lingüística de Saussure. Apela a lo que Lacan llama la poesía moderna y la escuela surrealista.

¿Qué le debe al Surrealismo? La reducción radical de la dimensión de la etimología, del recorrido del sentido, lo que refiere a los contextos atestiguados en el curso del tiempo. El Surrealismo juega con el significante reduciendo la etimología. Puede nacer sentido a partir de un elemento que se excluye totalmente de la reserva semántica dada por la etimología. André Breton escribió una joyita recopilada en *Los pasos perdidos* (1924) un pequeño texto maravilloso, “Las palabras sin arrugas”.

Se trata de la renovación del léxico liberándose de la etimología, tomando la palabra-materia, según la denominación de J.A. Miller.



André Breton por Man Ray 1922



Les pas perdus, 1924



Los pasos perdidos, 1987

Los Pasos Perdidos. André Breton. Alianza Editorial, Madrid 1987. Traducción: Miguel Veyrat.

Las palabras sin arrugas

Empezábamos a desconfiar de las palabras. De pronto nos habíamos dado cuenta de que requerían ser tratadas de modo distinto que como esos pequeños auxiliares por los que las habíamos tomado siempre; algunos pensaban que a fuerza de servir se habían refinado mucho, otros, que por esencia, podían aspirar legítimamente a una condición distinta que la suya; en resumen, se trataba de liberarlas. A la “alquimia” del verbo había sucedido una auténtica química que en principio se había dedicado a despejar las propiedades de las palabras, una sola de las cuales especificaba el diccionario su significado. Se trataba: 1.º de considerar la palabra en sí; 2.º de estudiar lo más de cerca posible las reacciones de unas palabras sobre otras. Solamente a este precio se podía esperar devolver al lenguaje su auténtico destino, lo que para algunos, entre los cuales estaba yo, debía dar un gran impulso al conocimiento y exaltar la vida otro tanto. Nos exponíamos con ello a las consabidas persecuciones, en un terreno en el que el bien (hablar bien) consiste en tener en cuenta ante todo la etimología de la palabra, es decir todo su peso más muerto, en conformar la frase a una sintaxis mediocremente utilitaria, todo ello de acuerdo con el pobre conservadurismo, humano y con ese horror del infinito que en mis semejantes no deja pasar una ocasión de manifestarse. Naturalmente, una empresa tal, que pertenece al terreno poético, no exige tan clara voluntad de cada uno de aquellos que toman parte en ella, no siempre es preciso formularse una necesidad para satisfacerla. Y no pretendo desarrollar aquí más que una imagen.

Fue al asignar un color a las vocales, cuando, por primera vez, de modo consciente y aceptando las consecuencias, se desvió la palabra de su deber de significar.

Nació en ese día a una existencia concreta, como hasta ahora no se le había supuesto. De nada sirve discutir la exactitud del fenómeno de la audición coloreada, sobre la cual me cuidó mucho de apoyarme. Lo que importa es que se ha dado la alarma y que de ahora en adelante parece imprudente especular con la inocencia de la palabra. Les conocemos ahora una sonoridad que después de todo es a veces muy compleja; además tintentan el pincel y no se tardará en preocuparse de su aspecto arquitectónico. Se trata de un mundillo intratable, sobre el que no podemos mantener más que una vigilancia muy insuficiente y en el que, por aquí y por allá, descubrimos, sin embargo, algunos flagrantes delitos. En efecto, la expresión de una idea depende tanto del ritmo de las palabras como de su sentido. Hay palabras que actúan en contra de la idea que pretenden expresar. En fin, ni siquiera el sentido de las palabras nos llega totalmente puro y estamos lejos aún de poder determinar en qué medida el sentido figurado obra progresivamente sobre el sentido propio, al tener que corresponder a cada variación de este una variación de aquél.

La poesía de hoy ofrece a este respecto un campo de observación único. Los nombres de Paulhan, de Éluard, de Picabia están unidos a investigaciones de las que participaron también la obra de Ducasse, *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, *La Victoire*, y algunos caligramas de Apollinaire. De todas formas no se estaba seguro de que las palabras viviesen ya su propia vida, no se atrevía a ver en ellas a unas creadoras de energía. Se las había vaciado de su pensamiento y se esperaba, sin creer demasiado en ello, que mandasen en el pensamiento. Hoy es ya cosa hecha: he aquí que son lo que se esperaba de ellas. El documento que da fe de ello es, en muchos aspectos, de un precio inestimable.

Cierto es que los seis “juegos de palabras” publicados en el penúltimo número de *Littérature* bajo la firma de Rose Sélavy me

Larriera, Sergio
La inanidad sonora
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid 2017

habían parecido merecer la máxima atención, y esto fuera de la personalidad de su autor: Marcel Duchamp, debido a estas dos características bien distintas: por una parte su rigor matemático (desplazamiento de letra en una palabra, cambio de sílaba entre dos palabras, etc.), por otra parte la ausencia del elemento Cómico que pasaba por inherente al género y bastaba para su depreciación. Era, a mi modo de ver, lo más importante que desde hacía tiempo venía dándose en poesía. Pero Robert Desnos y yo no prevenimos entonces que un nuevo problema iba a añadirse a éste, llevándolo al primer plano de la actualidad. ¿Quién dicta a Desnos *dormido* las frases que hemos podido leer en *Littérature* y de las que Rose Sélavy es también protagonista?, ¿está unido como pretende el cerebro de Desnos al de Duchamp, hasta el punto de que Rose Sélavy no le habla más que si Duchamp tiene los ojos abiertos? Esto es lo que en el estado actual de la cuestión no me corresponde dilucidar. Cabe señalar que, despierto, Desnos, por muchos esfuerzos que haga, se muestra incapaz, como todos nosotros, de seguir con la serie de sus “juegos de palabras”. Hace casi un mes que nuestro amigo nos ha, por otra parte, acostumbrado a todas las sorpresas y conozco una serie de dibujos suyos (de él, quien en estado normal no sabe dibujar) entre los cuales se halla *La Ciudad de las calles sin nombre del Circo cerebral*, de los que me contentaré con decir por hoy, que me conmueven por encima de todo.

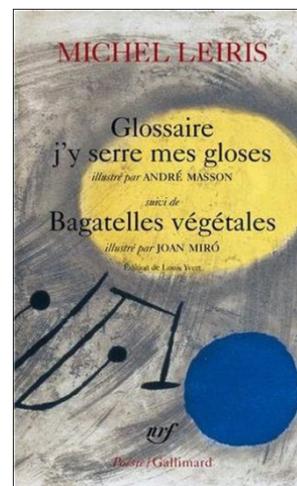
Ruego al lector que se atenga provisionalmente a estos primeros testimonios de una actividad hasta ahora insospechada. Somos varios los que les concedemos una extraordinaria importancia. Entiéndase bien lo que decimos: juegos de palabras, cuando son nuestras razones de ser más auténticas las que están en juego. Las palabras, además, han dejado de jugar.

Las palabras hacen el amor.

Continúa Miller indicando que “en la misma vena está Michel Leiris”, quien en 1925, en su libro *Glosario*, se refiere a las “palabras sin memoria”, palabras abordadas a partir de su materia fónica.



Michel Leiris por Man Ray ca 1930

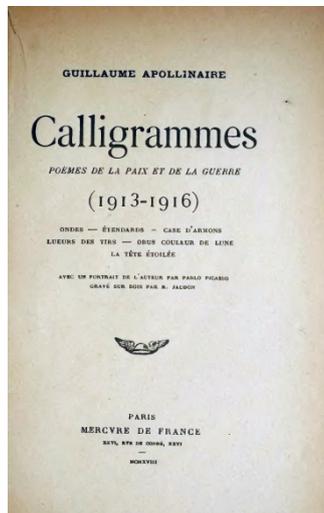


Glosario¹

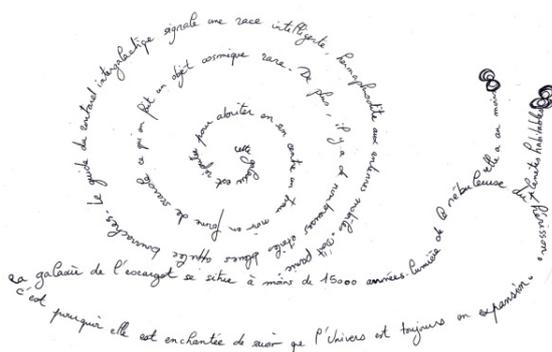
¹ En la edición de Gallimard se indica que *Glosario* está ilustrado por André Masson. Este pintor, amigo de Lacan, fue el autor del díptico que cubría el cuadro “El origen del mundo” en la residencia de éste, cuadro de Courbet que ahora está en el Museo de Orsay.

Larriera, Sergio
La inanidad sonora
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid 2017

De cómo suena y consuena. No se trata de la etimología sino de la palabra en su materia, a la vez de su sonoridad y la materia visual de la palabra, como en los caligramas de Apollinaire, cuya mención en el texto de Breton corrobora que se trata de la palabra-materia, sostiene Miller.



Portada de la primera edición *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire, 1918.



Elegí entre centenares de Caligramas este de “La galaxia del caracol” porque nos evoca tanto el soneto de Mallarmé como el poema de Darío “El caracol”.

En *Lituraterre*, Lacan hace un desarrollo sobre caligrafía japonesa. La atención a la palabra-materia, está ya prescrita por Breton en las palabras sin arrugas, y constituye el alma de la perspectiva de *Lituraterre* de Lacan. Breton está tomado por la ideología de liberación de las palabras como si fueran significaciones establecidas, así como por la liberación de una sintaxis mediocrementemente utilitaria. El surrealismo consiente “un efecto aleph” (Miller) del sentido tras la reducción del fárrago etimológico. Producción de sentidos nuevos que no deben nada a la etimología, sentidos “sin memoria” (Leiris). Se trata de desviar la palabra de su “deber de significar” (Breton).

Pero las palabras no se entregan, se trata de “un pequeño mundo intratable”. Las palabras tienen una resistencia, una vida propia y una materialidad. A partir de allí, Breton sitúa la operación surrealista.

Primer tiempo: vaciamentos de las palabras de sus sentidos acumulados, de sus sentidos etimológicos, del fárrago de conceptos atestiguados (hace basura con ellos, dice Miller).

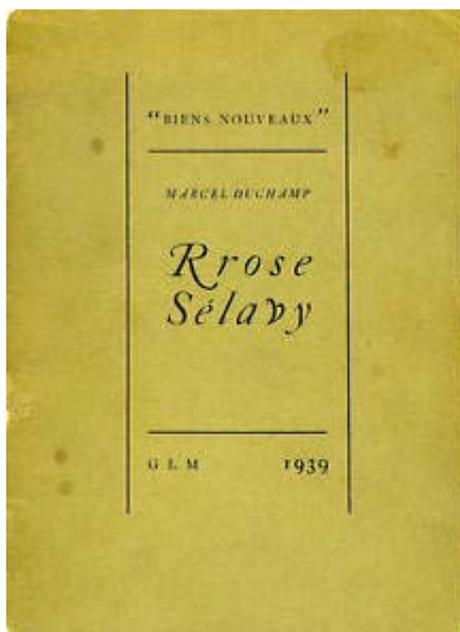
Segundo tiempo: las palabras controlan el pensamiento: “se las había vaciado de su pensamiento y se esperaba sin creer demasiado en ello, que controlaran el pensamiento. Hoy, está hecho. He aquí que ellas sostienen lo que se esperaba de ellas” (Breton).

El significante tiene primacía sobre el significado. Combinaciones autónomas del significante generan la significación, aunque se tenga la intención de significar algo en el orden de las significaciones establecidas. Esta noción lacaniana es algo que se esboza y que se designa en el abordaje surrealista. Breton piensa todo esto a partir de seis juegos de palabras. En trance como medium, Robert Desnos decía recoger las palabras de Rose Sélavy transmitidas por Marcel Duchamp.

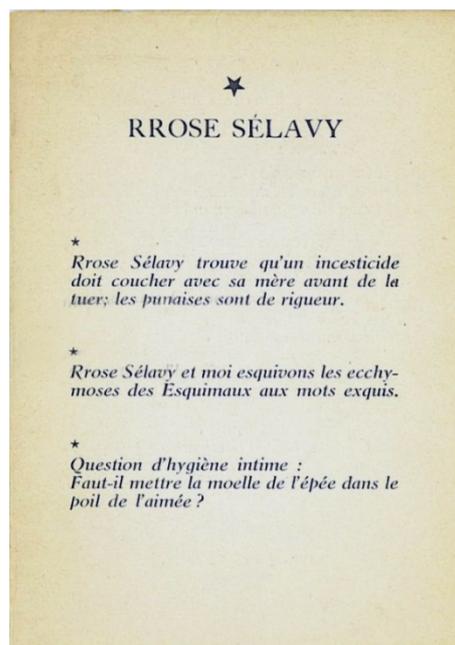
Larriera, Sergio
La inanidad sonora
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid 2017



Fotografías de Man Ray: Robert Desnos 1923. Marcel Duchamp 1930. Abajo: Marcel Duchamp como Rose Sélavy 1921. (Fuente: <http://www.manray-photo.com>).



Portada del libro Rose Sélavy



Primera página del mismo.

Larriera, Sergio
La inanidad sonora
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid 2017

Los seis juegos de palabras a los que Breton asigna el valor de documento “de un precio inestimable”, pues constituyen la prueba de que, una vez vaciadas de sentido y de etimologías acumuladas, las palabras “mandan en el pensamiento”, son recogidos y analizados por Miller uno por uno. Los transcribo a continuación, indicando la página del curso de Miller y en la versión que allí se ofrece.

Dice (pp. 74-75) que todos ellos, una vez reunidos, hablan de una sola cosa: “hay allí la insistencia de una representación del acto sexual, y esto desde el comienzo hasta el final”.

Reza el primero de estos juegos, siendo el que abre el libro de Duchamp de 1939: “... *un incesticide doit coucher avec sa mère avant de tuer; les punaises sont de rigueur*”.

Comenta Miller que, “con su maquinaria elemental, juega simplemente con la palabra *incesto* y la palabra *insecto*, con todo el rigor matemático, pues formamos la segunda palabra permutando simplemente dos letras en relación con la primera (...) Tenemos luego el vocablo que va a desprenderse en relación con este juego de palabras, el de *incesticida*”.

Se trata de matar al progenitor con quien uno se ha acostado, según razona Rose Sélavy de enrevesada manera: “un *incesticida* debe acostarse con su madre antes de matarla”. Concluye Miller: “Lo que da por lo tanto, a partir de la objetividad de la palabra *incesticida*, una definición del incesto”.

Pero luego, después de un punto y coma, Rose Sélavy agrega algo que a Miller le resulta bastante misterioso: “*les punaises sont de rigueur*” (las chinches son de rigor).

Comenta que la chinche es un insecto. Digamos nosotros que es un hemíptero doméstico, parásito del hombre, cuya presencia es habitual en las camas, hasta el punto que en la jerga popular en el Río de la

Plata a la cama se la llamaba “chinchera”. En esa región de la lengua castellana, y por desplazamiento, la chinche fue el nombre de la sífilis. En los poemas bajos de su libro *La crencha engrasada*, Carlos de la Púa cierra las concisas biografías de tres mujeres de la noche, del cabaret, de la vida alegre con versos lapidarios. *La ex canchera* termina su vida de entrega al arrabal vieja y arruinada, y con un poético diagnóstico de goma sifilítico que le afectó el cerebro: “¡la chinche en el coco se le fue tal vez!”.

La pebeta de Chiclana, que huye del sórdido destino que le ofrece el arrabal, abandonando barrio y madre tras el lujo que le da un hombre adinerado –un bacán-, tras diez años de alegría y dolor, recibió “la seña jodida de la enfermedad”. En su caso la sífilis fue el castigo por su traición: “... pagó con la chinche fatal, angustiada, / la deuda sagrada con el arrabal”.

Finalmente, en su soneto más célebre, *Sor Bacana*, el poeta da voz a un hombre despechado, que tras cubrir de insultos a una mujer, intensamente amada antes del odio, le arroja esta maldición: “nunca tendrás un macho que por vos se haga chorro / cuando toda esa runfla de farra y de cotorro / por chinchuda y por javie no te dé más pelota”. Le pronostica que nunca tendrá un hombre de verdad, como él, capaz de robar por ella, cuando por vieja (javie) y por sifilítica (chinchuda) sea ignorada y abandonada por esa runfla, esa cáfila de inútiles que la rodea.

Continúa Miller diciendo que el vocablo *punaise*, la chinche, es convocado por el incesto. Un parásito que surge por “esa atmósfera de insecto que encontramos en la primera frase”. La transgresión del incesto se puede pagar siendo parasitado por las chinches.

En las acepciones rioplatenses comentadas, la chinchera como cama y la chinche –sífilis- como castigo por excesos de goce, hay resonancias de lo que Miller trae a colación.

Larriera, Sergio
La inanidad sonora
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid 2017

También evoca la chinche como contrariedad de un momento de sorpresa: “¡Qué chinche, sigue la huelga!”.

Otra acepción de “chinche” es como clavo de punta corta y fina y cabeza grande y plana (con ese nombre se la conoce en América del Sur, en España se llama “chincheta”). En esta acepción Miller oye “la noción de perforar” (pp. 76) noción que, después de todo, está dos veces presente en el *incestida*.

Así como *punaise* como expresión de contrariedad ha caído en desuso en Francia, en cambio, en nuestra lengua se multiplican las acepciones en este sentido: si chinchar es fastidiar a alguien con impertinencias (te lo digo para que te chinches), chincharse es aguantarse el fastidio (me chincha tener que saludarlo). En el Río de la Plata “me agarré una chinche” indica que monté en cólera, me enojé. ¡Que chinche!, qué rabia, qué enojo, que fastidio. Así como airarse, enojarse, es enchincharse.

Doy aquí por concluido el análisis de Miller del primer juego de palabras. Me limitaré a citar los otros cinco:

“*Conseil d’hygiène intime: il faut mettre la moelle de l’épée dans le poil de l’aimé*”. Consejo de higiene íntima: hay que poner la médula de la espada en el pelo de la amada (pp. 77).

“*Oh! Crever un abcès au pus lent*”. Oh!, reventar un absceso lo pus lento (pp. 77-78).

“*Sa robe est noire, dit Sarah Bernhardt*”. Su vestido es negro, dijo Sarah Bernhardt (pp. 78).

“*Opalin. Oh! ma laine*”. Opalina. Oh! mi lana. (pp. 78).

“*Abominables fourrures abdominales*”. Abominables pieles abdominales (pp. 79).

La inanidad sonora

Jacques-Alain Miller extrajo el sintagma “inanidad sonora” de un soneto de Stéphane Mallarmé. Lo toma del segundo cuarteto del poema:

Sur les credences, au salón vide: nul ptyx

Aboli bibelot d’inanité sonore

(Car le maître est allé puiser des pleurs aux Styx

Avec ce seul objet dont le Néant s’honore.)

Es un contexto en el cual se reflejan, unos sobre otros, el vacío, lo nulo, lo abolido, la inanidad, el llanto de los muertos, la nada.

En ese conjunto se agiganta la inanidad sonora y un objeto único, la nula conca. Conca, cobo, hélice, distintos términos que traducen *ptyx*, nombran el hueco de la caracola que aplicada a la oreja deja oír un sonido sin sentido, del que se dice es el ruido del mar. A esa caracola se la ha llevado el Amo a captar en la Estigia el llanto de los muertos. Pues es el único objeto que la nada honra. Conviene traducir *Maître* como Amo, pues se trata de la Nada, de la muerte, del vacío. En las traducciones que citaremos a continuación se traduce “maestro” por *Maître* (Octavio Paz, Héctor Piccoli, Jorge Camacho, Pablo Mané, traducen “El maestro”. Federico Gorbea traduce “el dueño”).

Traducir *maître* como maestro, por poeta, es elegir una significación subrogada. Es el Amo absoluto: la muerte, la nada. Es también, por supuesto, el maestro y el poeta. Proviendo de este contexto, se entiende que Miller hable de nada, naderías, miserias, tonterías...pero llama la atención sobre la nada, a la que no considera tan nada: “vamos a encontrar la nada en los sonidos, la nada pero también algo”.

¿Qué encuentra Miller además de la nada?

Larriera, Sergio
La inanidad sonora
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid 2017

En la intrincada relación sonido-sentido encuentra el nexo entre el proyecto de Mallarmé de alcanzar el silencio, es decir, la abolición (*aboli bibelot*) de toda significación, la inanidad del sentido, pero no en el mutismo, sino en la multiplicación de sonidos dentro de la cámara de ecos de *lalengüa*.

A estos “tontos juegos de palabras”, a esta “miseria del significante”, a estas “tontas elucubraciones”, a estas “pequeñas nadas”, a esta “literatura del *nonsense*”, Miller las categorizará como “inanidades sonoras”.

Del soneto de Stéphane Mallarmé se conocen dos versiones. Una primera, escrita en Avignon en 1868, titulada “Soneto alegórico de sí mismo”, que no fue publicada. Casi veinte años después se publicó la segunda versión con varios cambios. De ésta ofrecemos diversas traducciones, de las dos últimas hemos tomado sólo los dos primeros cuartetos:



Stéphane Mallarmé

Sonnet allégorique de lui-même (1868)

La Nuit approbatrice allume les onyx
De ses ongles au pur Crime lampadophore,
Du Soir aboli par le vesperal Phoenix
De qui la cendre n'a de cinéraire amphore
Sur des consoles, en le noir Salon: nul ptyx
Insolite vaisseau d'inanité sonore.

Car le Maître est allé puiser l'eau du Styx
Avec tous ses objets dont le rêve s'honore.
Et selon la croisée au nord vacante, un or
Néfasto incite pour son beau cadre une rixe
Faito d'un dieu que croit emporter une nixe

En l'obscurcissement de la glace. Décor
De l'absence, sinon que sur la glace encor
De scintillation le septuor se fixe.

Le sonnet dit en ix (1887)

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vesperal brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salón vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs aux Styx
Avec ce seule objet dont le Néant s'honore)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

Larriera, Sergio
La inanidad sonora
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid 2017

Traducción de Octavio Paz (1968) ²

(A Tomás Segovia)

El de sus puras uñas ónix, alto en ofrenda,
La Angustia, es medianoche, levanta,
lampadóforo,
Mucho vespéral sueño quemado por el Fénix
Que ninguna recoge ánfora cineraria:

Salón sin nadie ni en las credencias conca alguna
Espiral espirada de inanidad sonora,
(El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta
Con ese solo objeto nobleza de la Nada.)

Mas cerca la ventana vacante al norte, un oro
Agoniza según tal vez ríjosa fábula
De ninfa alanceada por llamas de unicornios

Y ella apenas difunta desnuda en el espejo
Que ya en las nulidades que clausura el marco
Del centellar se fija súbito el septimino.

Traducción de Jorge Camacho (1999)

(A Octavio Paz)

Sus puras uñas en alta ofrenda de su ónix,
La Angustia, a medianoche, levanta, lampadóforo,
Vario sueño vespéral quemado por el Fénix
Que nunca recoge la cineraria ánfora

Salón vacío y en las credencias cobo alguno,
Abolido bibelot de inanidad sonora,
(Ido el Maestro a captar llantos en la Estigia
Con ese solo objeto que a la Nada honra.)

Mas cerca el crucero al vacante norte, un oro
Agoniza según tal vez el decorado
De unicornios lanzando fuego a una ninfa,

Ella, muerta desnuda en el espejo, aún
Que, en el olvido que cierra el marco, se fija
Súbitamente de centellas el septimino.

Traducción de Héctor A. Piccoli (1999)

Sus puras uñas muy alto

Sus puras uñas muy alto consagrando el onyx
la angustia, a medianoche, sostiene, lampadófora,
más de un sueño vespéral quemado por el Fénix
y que ya no recoge cineraria ánfora.

Salón vacío: en las credencias ninguna hélice
abolida y banal, de inanidad sonora,
(pues el Maestro a alumbrar llantos fue a la Éstige
con ese solo objeto del que la Nada se honra).

Mas cercana la ventana al norte vacuo, un oro
agoniza según tal vez el adorno
de unicornios que abrasan a ninfa de la fuente

A ella, difunta desnuda en el espejo, excepto
que, en olvido cerrado por el marco, no fluyente
centellea de súbito el septeto.

Traducción de Pablo Mané Garzón (1979)

Sus uñas puras que muy alto dedican su ónix,
la Angustia, esta medianoche sostiene,
lampadófora.
mil sueños vespertinos quemados por el Fénix
que no recoge cineraria ánfora

sobre los aparadores, en el salón vacío, ningún
ptix
abolida fruslería de inanidad sonora,
(pues el Maestro ha ido a buscar llantos al Stix
con ese único objeto del que la Nada se honra)

Traducción de Federico Gorbea (2009)

Sus puras uñas ofreciendo en lo alto su ónix,
La angustia, a medianoche sostiene, lampadóforo
Mucho vespéral sueño quemado por el Fénix
Que ningún ánfora cineraria recibe.

Sobre las credencias del salón vacío: conca alguna,
Bibelot suprimido de inanidad sonora
(Pues el Dueño fue a recoger llantos en la Estigia
Con ese solo objeto con que se honra la Nada).

² De Octavio Paz y Jorge Camacho (Valdés 2010).
De Héctor A. Piccoli (Yebara 2014). De Pablo
Mané Garzón, Ed. 29 Barcelona, 2005. De
Federico Gorbea, *Leviatán*, Buenos Aires, 2009.



Larriera, Sergio
La inanidad sonora
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid 2017

Soneto en ix

“...nul *ptyx*, *aboli bibelot d'inanité sonore*”

Silenciamiento del sentido (inanidad) en el escándalo del sonido (sonora).

Dice Sonia Mabel Yebara en un estudio sobre la traducción del soneto:

“En el soneto en ix Mallarmé rompe con la clara y distinta lógica francesa, no pretende representar una realidad preexistente ni expresar hechos o sentimientos, sino transponerlos a través de las palabras ordenadas según la idea (o ritmo), entendida como música del mundo, acrecentando su belleza: “Il n’y a que la Beauté –et elle n’a qu’une expression parfaite, la Poésie. Tout le reste est mensonge” (Yebara 2014: 115).

Yebara se refiere a la sentencia de Mallarmé: “No hay más que la Belleza, y ella no tiene más que una expresión perfecta, la Poesía. Todo el resto es mentira”.

Si hay un vocablo que ha promovido el debate y la producción de distintos trabajos y diferentes traducciones, en el soneto que estamos comentando, ése es el término *ptyx*. Invariable en ambas versiones es, sin embargo, definido de distintas maneras.

En 1868: “... nul *ptyx* / *insolite vaisseau d'inanité sonore*...”.

En 1887: “... nul *ptyx*, / *aboli bibelot d'inanité sonore*...”.

En ambos casos no hay ninguna *ptyx* en el ámbito del poema. En la primera versión, *ptyx* es explicado en el verso siguiente, en tanto “insólito recipiente”. En cambio, en la versión tardía, efectivamente publicada, es la totalidad de la fórmula “nul *ptyx*”, la que da lugar a una explicación global, pues la *ptyx* en el verso inmediato es una “fruslería abolida”, un “abolido bibelot”, con lo cual se está indicando que dicha abolición ha corrido a cargo del Amo, que es quien se ha llevado la *ptyx* a la laguna Estigia a recoger el llanto de los muertos.

Ese “insólito recipiente” es una conca, una concavidad, la hélice de la concha de una caracola, cuya característica esencial es para Mallarmé la “inanidad sonora”. Es decir, el vano e inútil sonido incapaz de producir sentido, en síntesis, un sonido insensato.

Y no solamente la nula *ptyx* es abolida fruslería, sino que en un juego de sonidos casi cacofónicos, Mallarmé potencia el concepto con una cascada de fonemas que hacen presente la “inanidad sonora” de esa fruslería, de ese bibelot que es *ptyx*.

“*Aboli bibelot*” por una parte es un sintagma pleno de sentido al significar a la conca en tanto ausente del escenario poético. Por otra parte, en tanto juego casi cacofónico, pone en acto la tontería del significante, la miseria del goce sonoro:

Abo	Bo
Oli	Li
Ibi	Bi
Ibe	Be
Elo	Lo

En una carta a su amigo Lefébure en 1868³ le dice: “he escrito un soneto y no tengo sino tres rimas en ix; procure usted averiguar el sentido real del vocablo *ptyx*: se me asegura que no lo tiene en ningún idioma, lo que no deja de alegrarme pues me encantaría haberlo creado por la magia de la rima”.

Esta carta, citada por Octavio Paz, es interpretada con incredulidad por Paul Bénichon, quién duda de que Mallarmé hubiese creído ser el inventor de esa palabra, dado que el vocablo existe en griego, habiendo designado inicialmente un pliego o

³ De Zoé Valdés, en línea 2010:
<https://zoevaldes.net/2010/09/20/el-soneto-en-ix-stephane-mallarme-traducciones-de-octavio-paz-y-jorge-camacho/>

Larriera, Sergio
La inanidad sonora
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid 2017

repliego y por extensión toda clase de objetos huecos o profundos, especialmente una concha... Al respecto, Emilie Noulet sostiene que “Ptyx denota una conca, una de esas caracolas que, al acercarlas a la oreja, nos dan la sensación de escuchar el rumor del mar...”.

La palabra *ptyx* ya habría sido encontrada por Mallarmé en el poema “*Le Satyre*”, de Victor Hugo, publicado en 1859, pero como nombre propio, sin ningún significado (Meyer-Minnemann 2015).

En francés, *ptyx* no quiere decir nada, sólo significa, en tanto sustantivo, relacionado con el contexto en el cual está situado, objeto cóncavo, conca, cobo, hélice de la caracola, recipiente, en fin, y todo esto deriva de pliego o pliegue.

Digamos nosotros que *ptyx* es letra, es conca que recoge goce. Inanidad de sentido, sonoridad del goce. *Ptyx* es letra a la que los intérpretes y los traductores le otorgan significación. Para Mallarmé, su significante es desconocido. Es pura letra sin sentido, un sonido creado por las rimas en ix.

En *Lituraterre* la letra es pliegue, es escudilla, es concavidad que recoge goce.

Si me he extendido en este enigmático vocablo se debe a que es el nombre del objeto cuya esencia es la “inanidad sonora”, rescatada ésta por Miller del soneto de Mallarmé.

Digamos para concluir que Jacques Alain Miller, a la vez que nos entregó manifiestamente la inanidad sonora, nos condujo en secreto al enigma de *ptyx*. Para él, el soneto de Mallarmé es la más acabada presentación poética de la letra. Letra como concavidad, como recipiente, como pliegue, como conca que recoge goce. La letra como un Real, como un condensado de lo real sin ley.

En el poema, *ptyx* determina en última instancia a todo el soneto en ix, es la palabra

inexistente en francés, olvidada en su origen griego por Mallarmé, que desea que sea un producto del juego significante de la rima.

Ptyx es la causa del soneto, los otros vocablos en ix son los significantes que, en su combinatoria, hacen aparecer a *ptyx* como su producto, como un inexistente término fruto de su invención.

Y resulta que ese “condensado”, esa letra- causa del poema, esa conca recolectora de goce no es más que inanidad sonora, tal cual revela el significado del vocablo *ptyx*, reprimido en Mallarmé, aunque expresado en la superficie del verso como “insólito recipiente” (1868) y luego poéticamente velado como “abolido bibelot” (1887).

Resultado absolutamente lógico en el camino del silencio poético emprendido por Mallarmé, y que además explica la airada reacción de Rubén Darío en su poema “Caracol” (1903), tal como destaca Meyer-Minnemann. Ahí ya no es conca inane sino “un caracol de oro recamado de las perlas más finas”, un caracol sonoro, pero que a diferencia de la inane conca sonora de Mallarmé, suscita ecos, palabras, versos...



Larriera, Sergio
La inanidad sonora
Ciclo: Lengüajes VI, 2017
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid 2017

Bibliografía

- Miller, Jacques-Alain. 2012. *La fuga del sentido*. Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques. 1966. *Escritos*. Tomo 1. Edición en español, 2008, Siglo XXI, México.
- Lacan, Jacques. 2012. "Lituraterre". En *Otros Escritos*. Paidós. Pp. 19-32
- Lacan, Jacques. 2012. "Introducción a la edición alemana de un primer volumen de los *Escritos*". En *Otros Escritos*. Paidós. Pp. 579-596.
- Larriera, Sergio. 2010. *Nudos y Cadenas*. Miguel Gómez Ediciones, Málaga.
- Meyer-Minnemann, Klaus. 2015. "Caracol". Una respuesta de Darío al soneto "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx" de Stéphane Mallarmé. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 45: 147-167.
- Yebara, Sonia Mabel. 2014. Rigor e impertinencia en X1 (Sobre la traducción del soneto en ix de Mallarmé). *Transfer* IX: 1-2 (mayo 2014): 109-126.