

Barthes con Pasolini o la embriaguez poética y la escritura* ⊗

Claudia González**

¿Qué se escribe cuando se escribe un poema? ¿Qué escribe la escritura, pero también –y sobre todo– qué es lo que no escribe sino circunscribe cuando el poema va más allá de la palabra con que se escribe? El tema evoca inmediatamente a filósofos, psicoanalistas y escritores, y aquí se abren infinitud de aristas: el cuerpo, el sentido, el silencio, el lenguaje, el saber, el goce, la ex-sistencia, como también se abre un sinnúmero de abordajes de la escritura poética. Entre ellos, nos parece de suma importancia el testimonio. Es desde ahí que pretendemos abordar, como ya lo hemos hecho en otros momentos, al poeta Pier Paolo Pasolini.

A Pasolini se le conoce sobre todo como cineasta. Después de su brutal muerte, además de conjeturar sobre ella, se han hecho diversos estudios y se han publicado muchos escritos sobre su obra cinematográfica. Sin embargo, comparado con esta, poco se dice de su obra escrita, de sus novelas, su poesía, sus artículos para el periódico. Poco se habla de la escritura como el instrumento del que se sirvió para consolidarse no solo como cineasta, sino como polémico escritor.

Es importante no olvidar que Pasolini empezó escribiendo poesía a los siete años y que, desde entonces, nunca dejó de hacerlo. Su amigo Alberto Moravia decía que Pasolini fue sobre todo un poeta. Lo demuestran sus escritos, su vida, su relación con el lenguaje y las lenguas, y el uso que hizo de esto. Cuando pasó al cine, luego de escribir novelas, su deseo era escribir con él la realidad, atrapar la realidad por la realidad misma o, para decirlo de otra manera, hacer “el cine ‘de poesía’”.¹ Pero su legado no está hecho solo de cine y literatura, sino que también, existe un sinnúmero de testimonios autobiográficos en forma de entrevistas, prólogos a libros, artículos y escritos diversos en donde Pasolini abiertamente habla de su vida, cuenta cuáles de sus obras son autobiográficas e, incluso, habiendo sido un lector de Freud y otros psicoanalistas, se interpreta a sí mismo. En muchos de estos testimonios deja claro que la escritura poética, para él, estaba vinculada al cuerpo.

Pasolini aborda su experiencia del cuerpo y el lenguaje en su temprana infancia, testimonio que es, al estilo del de Michel Leiris,² aporte de muchísimo valor para pensar lo que un sujeto puede hacer con una particular exaltación del cuerpo y la escritura poética. Hay que atender a los detalles de estos testimonios, pues la especificidad que ahí se muestra puede arrojar perlas que echen luz a la cuestión cuerpo-escritura que concierne de lleno a la escritura poética.

* Texto originalmente publicado con el título *Barthes avec Pasolini ou l'ivresse poétique et l'écriture* en la Revista *Mirmanda*.

⊗ En la edición impresa de la revista *Enlaces* N° 27 continúa esta Sección donde encontrará los siguientes

artículos: “Autobiografía y fin de análisis: dos tipos antitéticos de escritura” por Neus Carbonell y “¿Hay escritura femenina?” por Romina Martínez.

** Psicoanalista (Barcelona). Miembro de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis (ELP), de la Nueva Escuela Lacaniana (NEL) y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP). Doctora en filosofía. Docente en la Sección Clínica de Barcelona y de la Universidad de Barcelona.

En Pasolini se encuentran distintos momentos de los que él mismo testimonia en relación con una sensación corporal que lo excede y su relación con el lenguaje. Esto es de sumo interés porque se sigue cómo de aquí surge, para Pasolini, su herramienta, o para decirlo de otra forma, su instancia de la letra para tratar lo desbordante del cuerpo³ causado por el significante. Detallaré dos momentos y en seguida añadiré un tercero que me parece también relevante para captar la operación que hace Pasolini con la escritura y su cuerpo.

El primero es el nombre que inventa: *teta veleta*, para la sensación corporal que lo excede. Es el primer episodio que Pasolini recuerda y que sucedió antes de su entrada en la lecto-escritura. Se podrían ordenar los momentos de *teta veleta* de esta manera:

-momento uno: el niño Pasolini se encuentra en el parque, ve jugar a unos niños mayores que él y se fija, especial y enigmáticamente, en la parte posterior de la rodilla de estos niños.

-momento dos: enseguida, el cuerpo de Pasolini es invadido por un goce que lo excede. Una sensación corporal más allá de toda palabra existente.

-momento tres: el niño se ve llamado a nombrar aquella sensación pues, para él, no existía una palabra que pudiera hacerlo. La llama entonces *teta veleta*.

Consideramos que este es un momento crucial. El cuerpo acontece ahí no como cuerpo orgánico, sino como (otro) cuerpo en el que se traza un litoral que a partir de entonces lo constituirá, lo orientará. Es decir, ahí, ese cuerpo ex-siste y deja una marca a la que responde de una manera singular, en el caso de Pasolini, escribiendo. La existencia a la que nos referimos pone el acento en el prefijo *ex* como fuera, en donde resuena la noción de lo *éxtimo* en Lacan,⁴ tal como se refiere a ella Jacques-Alain Miller.

Es importante introducir la dimensión de la singularidad de la respuesta en ese mismo momento. Para pensarla, me remitiré a lo que dice Lacan en "*Lituratierra*" (1972), cuando se refiere a la caligrafía japonesa, para resaltar la importancia, no del trazo mismo, sino de la mano que hace este trazo:

“...diré al respecto qué es lo que la pintura demuestra allí de su matrimonio con la letra, muy precisamente bajo la forma de la caligrafía [...] donde lo singular de la mano aplasta lo universal”.⁵

Se puede decir que este trazo es del orden de la ex-sistencia y no del ser, del orden de un afuera, que implica un gesto singular, ya sea la mano del calígrafo o el modo en que Pasolini se hace con lo que le ocurre y hace algo con ello. Es el momento en que ya se puede situar una marca singular en Pasolini y que, posteriormente en su vida, se enganchará con situaciones que tienen algún rasgo homólogo.

El segundo momento transcurre cuando Pasolini tenía alrededor de siete años. Dice que mientras estaba acostado en el suelo jugando, oía también que los vecinos hablaban. De repente, escucha la palabra “rosada”, que le provocó una sensación corporal junto con el impulso de ir y escribirla. Con siete años, ya echó mano del recurso de la escritura poética como tratamiento de lo que Lacan llama lo real, lo fuera de sentido, lo que no se puede atrapar en relación con el significado ni con el significante. Aquí se añade un elemento más, que implica toda una orientación.

El tercer momento que sitúo, también está relacionado con otro significante: *ab joi*, del que Pasolini dice, en una entrevista en 1966 a Jean-André Fieschi, que de alguna manera fue lo único que se dedicó a escribir toda su vida:

“La verdad verdadera solo puede expresarse en términos religiosos, de filosofía hindú, no lo sé... o de poesía... La realidad es esta: [que mis films] expresan la alegría y el dolor... al mismo tiempo. Desde niño, desde la primerísima poesía friulana que le decía, hasta ahora, hasta la última poesía en italiano que he escrito, he utilizado una expresión de la poesía provenzal que es *ab joi*. El ruiseñor que canta *ab joi*, por alegría. Pero *joi*, en el sentido provenzal de aquel tiempo, tenía un significado particular: de raptó poético, de exaltación, de embriaguez poética. Esta expresión *ab joi* es, tal vez, la expresión clave de toda mi producción... Yo he escrito prácticamente *ab joi*. Más allá de todas mis determinaciones, de mis explicaciones, de mis definiciones culturales. El signo que ha dominado toda mi producción es esta especie de nostalgia de la vida, esta sensación de exclusión, que no quita el amor por la vida sino lo acrecienta”.⁶

Me detendré un momento en el significante *joi* y en su etimología para saber lo que lee Pasolini y lo que dice que interpreta. La expresión *ab joi* como él mismo dice, viene de la poesía provenzal y no solo tiene la acepción de la alegría, sino que también está impregnada de un sentido cercano al arrebató propio de la mística, la del goce, que en el ámbito de la poesía religiosa también recibió el nombre de “gozo”. El catalán (lengua emparentada históricamente con el provenzal) ha separado la palabra *joi* en dos: *joia* y *goig*. *Joia*: una alegría y un placer fortísimos, intensos; y *goig*: una emoción que causa un placer muy grande. Ambas acepciones incluyen una experiencia corporal.

También se puede seguir la etimología de esta palabra a través del inglés, mediante el análisis de la palabra *joy*. El Merriam-Webster Dictionary indica que es una palabra del “inglés medio, del anglo-francés *joie*, del Latín *gaudia*, plural de *gaudium*, de *gaudēre* a regocijo; probablemente relacionado con el Griego *-gēthein*, regocijarse. Primer uso conocido: siglo XIII”⁷ (Merriam-Webster Dictionary).

La palabra *joy* viene del francés y este lo tomó de la lengua provenzal, pero la palabra era de uso en todo el ámbito de la lengua occitana. Sin embargo, Rosario Delgado, estudiosa de la poesía occitana, señala que:

“No es menester urdir en la absurda divagación, acojamos una de las definiciones más completas que se ofrece del término y que englobaría, en parte, lo anterior comentado. El encargado de lanzar luz sobre la oscura polisemia del *joies*, Jean Frappier, que afirma con esta bella sentencia: ‘...a pesar del sentido esotérico del término, el *joi* de la poesía provenzal no debe confundirse nunca con una alegría trivial o la sencilla alegría de las fiestas de mayo, nunca se borra en él totalmente la idea de una felicidad carnal’, y alude también a él, como ‘exaltación interior, un estado de espíritu que eleva al hombre por encima de sí mismo, una alegría tan violenta que todo el ser se siente renovado’”.⁸

Ab joi, entonces, no es sin el cuerpo y remite a algo del orden de un exceso. Aun sabiendo esto, lo que interesa es lo que Pasolini dice al respecto. Él lee el *ab joi* como un afecto vinculado a la experiencia poética, a la de la verdad, la embriaguez y el

arrebato. Se trata de una experiencia de goce que él mismo vincula con el sentimiento de la vida, con la felicidad, en su dimensión más corporal, pero también, con la vivencia de un sentido poético además de con su propio cuerpo. Él mismo añade, decisivamente, que es la expresión clave para toda su obra.

Barthes con Pasolini

Para terminar, situaremos este vínculo singular pasoliniano entre cuerpo y escritura como lo que para Pasolini indica el lugar de un más allá, de un litoral entre lo que puede explicar y lo que no, entre lo que puede decir y lo que no, en suma, la embriaguez poética, la *ab joi* que toca su cuerpo y se transforma en poema. Es a lo que Roland Barthes se refiere cuando su interés por la escritura, los signos y el sentido en Japón marcaron un giro importante en la concepción de la escritura para él. Aunque ya en su primer libro *El grado cero de la escritura* (1953) Barthes se pregunta directamente ¿qué es la escritura?, es un tema que le ocupará a lo largo de toda su obra. Por ejemplo, al inicio del libro recién mencionado, Barthes habla de una escritura que no tiene solamente la función de comunicar o expresarse sino de imponer un más allá del lenguaje. Así, distingue entre lengua y lenguaje –tema que trabajará en otros escritos posteriores– diciendo que la lengua es para el escritor, sobre todo, “una línea cuya transgresión quizá designe una sobrenaturaleza del lenguaje: es el área de una acción, la definición y la espera de un posible”.⁹

Hay una frontera, por decirlo de alguna manera, entre el lenguaje y otra cosa. Porque este puede traspasarse, transgredirse para encontrarse, en ese más allá, con algo que no pretende ni comunicar ni expresar algo.

Por el lado de la escritura poética, argumenta que esta no atiende a la unidad del lenguaje y que opera más bien por la vía del menos, de la resta, y no por la de la unidad. Hace entonces un análisis de la manera de escribir prosa y poesía para decir que el lenguaje matemático permitiría:

“Comprender quizá la naturaleza relacional de la prosa y de la poesía clásica: sabemos que en la escritura matemática no solamente cada entidad está provista de un signo, sino también que las relaciones que ligán esas cantidades están transcritas asimismo por medio de una marca operacional, de igualdad o de diferencia; podemos decir que todo el movimiento del continuo matemático proviene de una lectura explícita de esas relaciones”.¹⁰

El lenguaje y la escritura poética, por el simple hecho de su estructura son pues, para Barthes, un acto que cuestiona radicalmente a la Naturaleza. Así, llega a formular que la escritura se trata más bien del estilo como herramienta a través del cual el hombre se enfrenta como puede a su mundo objetivo sin tener que pasar por las figuras de la historia o de la sociabilidad. Esta idea pone de manifiesto que la escritura poética es una que se podría pensar como distinta de las otras escrituras porque es más que una escritura, un estilo. Es, tal vez, el estilo que permite a la escritura misma ir más allá del lenguaje. Podríamos decir que la embriaguez poética, la *ab joy* que impregna la obra de Pasolini, en tanto según sus palabras es todo lo que escribió, es lo que le permitió ir más allá del lenguaje, crear una forma poética para tratar lo que está más allá del lenguaje, lo que las palabras no pueden atrapar.

Hubo de pasar algunos años para que Barthes desarrollara y sometiera a un análisis mayor la idea del más allá. Es lo que plantea en su libro *El placer del texto* (1973) en donde reconoce y trabaja la relación del cuerpo con el lenguaje y la escritura. Una relación que él mismo tilda como de goce (*jouissance*).¹¹ Para Roland Barthes el sujeto accede al goce por la vía del lenguaje, de la coexistencia de lenguas, planteado por él mismo como el texto del placer. Dice así que “[l]a escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma)”.¹²

La escritura y el lenguaje están así vinculados para Roland Barthes a través del cuerpo y el placer que se produce en él. El placer del texto resuena en el cuerpo. Dicho de otra manera, el placer del texto es el goce del cuerpo. Pero a su vez se pregunta: “¿Qué cuerpo?” y responde “tenemos varios”, para distinguir entre el cuerpo anatómico del que habla la ciencia y el cuerpo del goce hecho, para él, únicamente de relaciones eróticas y que no tiene ninguna relación con el primer cuerpo. Deja entonces escindidos al cuerpo y al sujeto que piensa (a este último se le podría llamar el “yo”, si se entiende que a él pertenece el cuerpo anatómico) o al cuerpo y a las ideas: “... el placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas –pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo”.¹³

Así como separa el cuerpo de las ideas, o el cuerpo del yo, Barthes también separa lo que se escribe de lo que nunca puede ser escrito y que yace ahí donde se circunscribe algo de ese placer del texto. Dicho de otra manera, separa el placer del goce, cuando dice: “...todo texto sobre el placer será siempre dilatorio: será siempre una introducción a aquello que no se escribirá jamás”.¹⁴ Y él mismo lleva esto a dialogar con el psicoanálisis:

“Por otra parte, proveniente del psicoanálisis, tenemos un medio indirecto de fundar la oposición entre texto de placer y texto de goce: el placer es decible, el goce no lo es. El goce es in-decible, interdicho. Remito a Lacan: ‘Lo que hay que reconocer es que el goce como tal está inter-dicho a quien habla, o más aún, que no puede ser dicho sino entre líneas’”.¹⁵

Entre líneas de la obra de Pasolini, y atravesándola está lo que no puede ser dicho para él y que nombra como *ab joi*, embriaguez poética, *teta veleta*. Pasolini se sirve de la herramienta de la escritura poética para escribir entre líneas lo innombrable, para intentar atrapar con su cine, con sus poemas y novelas, una y otra vez, lo inatrapable con la palabra. El poema está ahí, como artífice, que sostiene, circunscribe y relanza el placer del texto, como dice Barthes, el momento en que el cuerpo sigue su propio camino, sus propias ideas, sin relación con el yo. El cuerpo que “levanta campamento”,¹⁶ como bien señaló Lacan.

Notas

¹ Pasolini, P. P., *Empirismo Herético*, Brújulas, Córdoba, 2005, p. 233.

² Nos referimos a su testimonio sobre la palabra “*reusement!*” y “*tetable*”. Ver: Leiris, M., *Biffures*, Gallimard, París, 1975, pp. 9-22 y ss.

³ Seguimos a Eric Laurent en esto. En *La batalla del autismo* (Grama, Bs. As., 2013), expone y desarrolla el estatuto de la noción de letra en la última enseñanza de Lacan. La instancia de la letra hace alusión a

los diferentes registros que ella tiene y sus entrecruzamientos, es decir, los diferentes tipos de nudos que es posible hacer para un sujeto en concreto. Por un lado, habla de la matriz de repetición a través de la cual se elaboran cadenas que, por la repetición misma, llevan a poder ubicar algo de lo que llama la “instancia de la letra madre, anterior a toda diferenciación posible”, lo que ejemplifica con el trauma para Lacan en tanto el trauma no tiene correlato, significación o diferenciación posible. El trauma es una suerte de agujero. Laurent entonces añade: “...tenemos un ejemplo de esta no-diferenciación en lo que, con Lacan, hemos llamado el traumatismo de la lengua sobre el cuerpo del sujeto [...] más allá de la metáfora biológica de la ‘instancia madre’, así es como podremos acercarnos a una práctica más justa, o sea, más ajustada en lo que se refiere al reparto de las instancias de la letra entre los tres registros de lo real, lo imaginario y de lo simbólico [...] a partir de esto hay que fundar las instancias de la letra en plural” (p. 131). Es decir, que la instancia de la letra, su lugar, su estatuto, es singular a cada uno. Ella se refiere a la manera en que cada quien trata, más allá de la repetición, ese agujero que es la letra (y que ella cava) o para decirlo de otra manera, el *trou-matisme* (aludo a *trou*, agujero en francés, tal como lo usa Lacan) de la lengua, lo indecible que hay en ella. Así, la herramienta de Pasolini, su manera de tratar el impacto de la lengua en su cuerpo es la escritura poética, la forma que encuentra, desde muy pequeño, de tratar la sensación corporal que lo desbordaba.

⁴ Término que tomamos de Jacques-Alain Miller en su curso *Extimidad* (Paidós, Bs. As., 2010): “...lo éxtimo es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser lo exterior. Se trata de una formulación paradójica. Nosotros, siguiendo a Lacan, simplemente intentamos estructurar, construir y de algún modo normalizar las paradojas, por lo menos en el discurso analítico donde tienen su lugar. La circunstancia en la que Lacan obtuvo la palabra extimidad remite a un término alemán, *das Ding* (la Cosa), donde se cruzaban Freud y Heidegger. Lo más próximo; el prójimo mismo es nombrado por Freud, en su ‘Proyecto’, con el término *Nebenmensch*. Con el vocablo éxtimo Lacan muestra que estos dos términos alemanes coinciden [...]. El término extimidad se construye sobre intimidad. No es su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo –puesto que *intimus* ya es en latín un superlativo. Esta palabra indica, sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño” (pp. 13-14).

⁵ Lacan, J., “Lituratierra”, *Otros escritos*, Paidós, Bs. As., 2012, p. 24.

⁶ Pasolini, P. P. y Fieschi, J.-A., *Ab joi*, entrevista en <<https://citylightscinema.wordpress.com/2012/06/02/pasolini-lenrage-jean-andre-fieschi-1966/>>

⁷ La traducción es nuestra: “*Middle English, from Anglo-French joie, from Latin gaudia, plural of gaudium, from gaudere to rejoice; probably akin to Greek gēthein to rejoice. First Known Use: 13th century*”.

⁸ Delgado Suarez, R., Breve estudio en torno a la “Condesa de dia”, Biblioteca virtual universal, 2006, en <<https://biblioteca.org.ar/libros/150674.pdf>>

⁹ Barthes, R., *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI, México, 1989, p. 49.

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ Esta puntualización de Barthes concierne al psicoanálisis lacaniano. Para ahondar más en esta cuestión es pertinente resaltar que la noción de goce es una noción clave en la enseñanza de Jacques Lacan, sobre todo en la que se llama su última enseñanza y que comienza con *El Seminario, Libro 20, Aun* (Paidós, Bs. As., 1975). El goce, en Lacan, se puede decir que parte de la noción freudiana en “Más allá del principio del placer” (1920), en donde Freud indica que la homeostasis –en lo que al placer se refiere– no existe pues el placer mismo es ya una ruptura de esa homeostasis. Así es que la noción de goce no tiene nada que ver con el placer, el disfrutar o con lo útil (de donde el sujeto sacaría un beneficio), sino que, más bien, el goce, está vinculado a la irrupción de ese algo que perturba la supuesta homeostasis y que, irrumpiendo, provoca una deriva en el sujeto de la que pide más, sin ninguna razón ni objeción, convirtiéndose así en un exceso del que el sujeto no reconoce ser el agente. El goce es también, lo completamente inútil, lo que no sirve para nada, según Lacan (resuena aquí lo que Bataille nombra como “la parte maldita”). Es de sumo interés que Roland Barthes plantee un vínculo del cuerpo con el lenguaje y con la escritura. De esta última ya había dicho, en otros momentos, que comporta en sí misma la imposibilidad de decirlo todo. El más allá del lenguaje que Barthes señala no hace referencia al goce del lenguaje, de la explicación, del saber, sino al goce de la escritura, del texto que vinculará, también aquí, con el cuerpo. Quizás lo que habría que precisar un poco más en esta cita y en este texto de Barthes es la ausencia de relación entre el goce del cuerpo y el goce de la palabra, pues se trata de un goce suplementario, no complementario. Es decir, de dos goces que no van juntos. Es por esto por lo que

Enlaces On line N°27 – Septiembre 2021

Barthes mismo señala que cuando termina la palabra, comienza la escritura. Este intercambio Barthes-Lacan puede indicar ya las coordenadas de una escritura que no está relacionada con el lenguaje sino con el goce del cuerpo, a la que no alcanza (en el sentido de atrapar, pero también de serle suficiente) ninguna significación.

¹² Barthes, R., *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI, México, 1993, p. 14.

¹³ *Ibíd.*, p. 29.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 31.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 35.

¹⁶ Lacan, J., *El Seminario, Libro 23, El sinthome*, Paidós, Bs. As., 2003, p. 64.