

Gustavo Dessal entrevista a Scott Wilson*, autor de *Stop Making Sense: Music from de perspective of the Real*. (Karnac Books, London, 2015)

Cuando leí el libro de Scott, me dije a mí mismo: "Este tipo tiene un don para hablar de psicoanálisis de un modo diferente".

G.D.

Gustavo Dessal: *Stop Making Sense* introduce una forma especial de concebir la relación entre psicoanálisis y arte. Existe una larga tradición de psicoanálisis aplicado a distintos campos culturales. En algunos casos los resultados fueron fructíferos, abrieron perspectivas originales, y arrojaron una luz inesperada sobre muchos temas. Pero al mismo tiempo el psicoanálisis aplicado corre el riesgo de convertirse en un metalenguaje. Tú manejas eso con mucho cuidado, y personalmente aprecio el esfuerzo que haces para demostrar que la música puede ayudar a los psicoanalistas a adentrarse más profundamente en la comprensión de la subjetividad, al igual que la literatura le fue indispensable a Freud para forjar algunos de sus conceptos. ¿Cuál es tu modo de aproximación a este apasionante y a la vez delicado lazo entre psicoanálisis y fenómenos culturales?

Scott Wilson: Gracias por tus preguntas, y por dirigirte a mí en inglés. Es muy generoso de tu parte, y me disculpo por no poder corresponder en castellano. No quise emplear el discurso psicoanalítico para discutir sobre música, y contribuir así aunque más no sea un poco a modificar ese discurso. En cambio pienso que es posible y valioso acercarse a los fenómenos culturales desde una perspectiva psicoanalítica -aunque no es la única que se pueda tomar, por supuesto. Mi impulso inicial fue en otra dirección: aproximarme al psicoanálisis desde la perspectiva de la música o el sonido. Como dices, existe una larga

tradición del psicoanálisis aplicado a la cultura, particularmente a la literatura y el cine. Lo mejor que se ha hecho en este sentido a partir de Freud ha tenido un profundo efecto sobre el propio psicoanálisis. ¿Qué sería el psicoanálisis si Hamlet no le hubiese confirmado a Freud el Complejo de Edipo? Más recientemente, la clínica del *parlêtre* y el *sinthome* fue establecida por Lacan en relación a James Joyce. Lo que resulta interesante respecto de esta tradición, sin embargo, es la relativa pobreza de intervenciones sobre la música. Esto parte de Freud mismo, por supuesto, a quien la música le desagradaba, y se consideraba totalmente sordo para apreciarla. En verdad, Freud da una razón muy específica respecto de su desagrado por la música, que considerada retrospectivamente desde el último Lacan resulta muy significativa. Freud dice que su interés en el arte y la literatura está enteramente ligado al desafío intelectual de la interpretación que se le plantea, y concluye que la música no le gusta porque no es interpretable. Para él, la música es algo que está más allá de la interpretación, y que experimenta como desagradable, incluso doloroso. Diría que para Freud la música era algo real, en el sentido lacaniano del término. Como sabemos, la clínica lacaniana contemporánea se orienta precisamente alrededor del punto en que la interpretación falla, y por lo tanto nos desvía del inconsciente estructurado como un lenguaje a la *lalangue*, o el inconsciente real. Jacques-Alain Miller describe este cambio como el acorde fundamental del último Lacan. Por cierto, cuando uno comienza a buscar metáforas musicales en Lacan de pronto las encuentra por todas partes. De hecho, tú mismo lo haces en tu novela *Surviving Anne*. Por ejemplo, el personaje del psicoanalista dice: hay algo que siempre se repite, una base tonal que admite variaciones en cada ser humano (p. g. 89). Y más adelante añade que este tono incluso se encuentra en la base del sentimiento de que el mundo no está hecho para ellos, y que vivir solo puede soportarse si admitimos el incurable desacuerdo en nosotros mismos (pág. 89). Tú conectas el desacuerdo del individuo consigo mismo y con el mundo en términos sónicos. ¿Acaso este tono no sería

otro nombre para el significante *Ya d'í un?* ¿No es este tono algo del Uno solo, el sonido de la consistencia singular en que un individuo goza por fuera del sentido, experimentado como un acontecimiento del cuerpo, un sentimiento de discordancia y disonancia? No sé si en ti o en tu personaje esta dimensión metafórica del sonido es intencionada, pero creo que debemos tomarla literalmente, como un tono o un a-tono que denota la atonalidad del Uno. Por ese motivo me apropié del término *amusia*, donde (citando mi libro) la *a* denota el punto de exterioridad íntima en disonancia con la repetición que articula la música. La *a* no denota el ruido que sobra a partir del corte que la música produce en el sonido, sino el punto singular de enunciación y desacuerdo con la propia realidad sónica. (*Stop making sense*, pag. xxviii)

G.D.: Cuando nos adentramos en tu libro, descubrimos que haces un giro. De repente nos vemos conducidos a un nivel superior: la música es también un camino para pensar el paradigma social y económico contemporáneo. Me parece que tu interés por Brian Eno y Yoko Ono (Eno y Ono: ¡la homofonía es graciosa!) no se debe tanto a ellos mismos sino más bien porque representan síntomas del discurso globalizado. Esto implica ir más allá de sus cualidades como artistas, y considerarlos como un modo de tratar lo real. De todas maneras, no es fácil comprender si tú los consideras síntomas distónicos o sintónicos respecto del discurso capitalista. Por ejemplo, afirmas que Yoko Ono supone una ruptura con la concepción establecida del arte, pero admites al mismo tiempo que su página web es solo una tienda de mercancías.

S.W.: La idea de que uno puede percibir una homología entre la música y un paradigma social y económico fue sugerida varios años antes por Jacques Attali, quien argumentaba que la música, como una organización particular del ruido, no representa sino que proporciona una estructura para el orden social futuro. Esto fue lo que me interesó de

Brian Eno, Yoko Ono y Merzbow, lo cuales producen música que sugiere el orden social futuro emergente de un presente caracterizado por la psicosis generalizada u ordinaria . Un síntoma cultural de esto podría ser la disolución de toda frontera delimitada entre el ruido y la música que escuchamos en la música generativa compuesta por los ordenadores de Eno; la obra *Nutopia* de Ono, inspirada en el himno silencioso de John Cage; y la música-ruido de *humanimalidad* en Merzbow. Al mismo tiempo, el arte contemporáneo tiene que operar dentro del capitalismo. De hecho, tanto Eno como Ono adoptan rápidamente los papeles y las formas capitalistas. Eno es esencialmente un empresario, un curador, y fue su papel como consejero cultural para compañías como Microsoft lo que desembocó en la producción en 1995 de *El Sonido Microsoft* , memorablemente descrito como el modo en que Bill Gates quiere que suene el futuro . Pat Kane lo llamó el despertar de un murmullo de una inteligencia maquinal inimaginable: carente de sangre, precisa aunque discordante, amenazadora, espeluznante e inhumana (*Stop making music*, pág. 79). Incluso antes de que adoptara la música popular comercial como una forma de arte en su trabajo con su marido, Yoko Ono estaba desarrollando un género de Arte Publicitario en los años 50 y 60, que se convirtió en la base de la campaña de carteles *La guerra ha terminado (si tú quieres)* . Me interesa saber cuánta gente a lo largo de los años ha considerado la obra de estos creadores como desagradable o imposible de escuchar. Por ejemplo, el propósito de Merzbow durante mucho tiempo fue producir música literalmente inaudible. En mi opinión, estos artistas amplifican los malestares amusicales de la cultura contemporánea. En ese sentido, Yoko Ono es el santo patrón de mi libro. Me encantan esas historias de cómo los ingenieros de grabación de los Beatles se marchaban del estudio en el momento en que ella comenzaba a cantar. Y aún así, como lo dijo una voz solitaria por aquella época, Yoko lleva la música más allá de sus extremos Yoko rompe más barreras con un alarido que la mayoría de los músicos en toda una vida (*Stop making sense*, pág. 155). ¿Sería muy escandaloso decir

que uno podría canjear toda la obra de los Beatles por un solo grito operativo de Yoko Ono? En su atroz intercambio, este fue el sacrificio que llevó a cabo Mark Chapman. Pero Ono no gritó la noche en que él mató a su Beatle.

G.D.: Este concepto de amusia es particularmente interesante, porque tiene una resonancia (¡continuemos con el lenguaje musical!) con la idea de que la escritura proviene de lo que es imposible de escribir. Esta imposibilidad, como dices, no es lo que sobra, sino la verdadera causa de la escritura. Pero volviendo a la música, supongo que debe de haber una diferencia entre esta a en el caso del sujeto que produce música y aquel que solo goza (o no) de la música que otro ha creado. ¿Es así?

S.W.: Uno podría pensar que existe esa diferencia entre el que hace música y el que la escucha, pero no lo creo. La música es ante todo una cuestión de escuchar, de escuchar aquello que escapa al alcance del oído y del saber. Se podría decir que uno solo oye lo que ya sabe, que siempre se oye un eco, pero al mismo tiempo la música que nos anima y nos perturba alude a algo más, algo extraño y desconocido. Es lo mismo para el escritor, el ejecutante y el oyente. Al referirse a su propia música, que desarrolla como parte de un proceso semi-mecánico, Steve Reich afirma: escuchar un proceso musical extremadamente gradual abre mis oídos a *ello*, pero *ello* siempre llega más lejos de lo que puedo oír (*Stop making sense*, pág. 43). Esta es una gran descripción de la música al estilo *Wo es war*, el efecto de un audio inconsciente. Hay distintas clases de saberes y de goces relacionados con la música. Por una parte, está el *savoir faire*, la técnica de los músicos que saben tocar. Y existe incuestionablemente un placer específico relacionado con la ejecución de la música. Pero por otra parte, hay un saber asociado a la música que no parece estar relacionado con esta capacidad técnica. ¿Cómo es posible que un oyente no ilustrado pueda gozar intensamente de una música de la que nada sabe? ¿Por qué

para esa persona la música no es un mero revoltijo de sonidos? Sencillamente debemos suponer que alguien o algo en alguna parte *sabe* sobre eso. Yo diría que para los seres musicales, así como para los seres hablantes, el goce está vinculado al saber, pero a menudo no sabemos que sabemos. Por ejemplo, es un lugar común para los músicos -tal vez incluso para los grandes- el hecho de no saber de dónde les surge la inspiración. Tenemos el famoso ejemplo de Paul McCartney, que declaró haber soñado la melodía de *Yesterday* y creyó que ya había sido escrita por otro. Por lo tanto, podemos conjeturar que existe un Otro, un lugar del sonido, de la disonancia y la repetición, que resuena a través nuestro y nos hace musicales nos guste o no, lo sepamos o no. Y ese sonido puede ser hermoso o no serlo, pero en cualquier caso está fundamentalmente relacionado al sonido o ruido singular que yo soy fuera del significado.

G.D: Bueno, no soy un experto en esta materia, pero como dices, fue una voz solitaria la que consideró a Yoko Ono como alguien que rompe más barreras con un solo grito que la mayoría de los músicos en toda una vida . ¿Crees que la historia la recordará de alguna manera, además de ser la esposa de Lennon? ¿No podríamos pensar que sus gritos no habrían sido tan operativos si ella no hubiese sido quien fue? Brevemente, ¿es posible separar en este caso el grito del personaje que grita? Por el contrario, no necesitamos la persona de Eno para juzgar lo que fue capaz de hacer con esos ordenadores que componían música para él. En este contexto, digamos, de la dimensión social de la psicosis ordinaria , ¿cómo podemos distinguir la música (y el arte en general) del fraude?

S.W.: En mi libro no estoy realmente interesado en discutir si la música de la que me ocupo puede considerarse buena o mala. No me preocupa contribuir a los cánones del gusto. La vanguardia del siglo XX nos ha enseñado no solo que cualquier sonido puede

ser música, sino también que la música es un sistema abierto que puede definirse por un sistema de organización mínimo que solo requiere la distancia entre un tiempo t y un tiempo t , como es el caso de la pieza seminal de Cage 4.33, donde la música es cualquier cosa que suene durante el periodo de cuatro minutos y treinta y tres segundos que dura la ejecución. Al mismo tiempo, diría en defensa de Yoko Ono que es posible demostrar una gran habilidad técnica, un *savoir faire* en el arte de gritar. Es una experta, pero también lo era John Lennon, desde *Twist and Shout* hasta *Cold Turkey*. Me parece algo ligeramente raro e interesante que te refieras a la posibilidad de una música fraudulenta. No es lo mismo que decir que algo es bueno o malo. Implica que hay en juego alguna clase de robo. En el arte, la idea de fraude se refiere a la falsificación de la obra de un pintor famoso, sin duda. Pero supongo que no es eso lo que quieres decir. Es verdad que este término *fraude* solía aparecer en relación a Yoko Ono, y eso por dos razones. La primera, porque los amantes del arte corriente suelen considerar cualquier arte conceptual como fraude, especialmente en el Reino Unido. La segunda, esta dimensión del robo alude directamente al sentido de que Yoko Ono robó un Beatle, un robo que provocó la ruptura del grupo, destruyendo así todos nuestros placeres Beatle. Eso le granjeó una gran cantidad de odio, y su obra fue considerada una porquería vanguardista, un galimatías, etc. Como consecuencia del éxito del YBAs¹ en los 90 (Damian Hirst, Tracey Emin, Sarah Lucas y otros), hoy en día a los británicos les encanta el arte conceptual. Es su favorito. La influencia de Ono en todo esto ahora se reconoce y se respeta. No tengo ni idea qué clase de arte o de música superará la prueba del tiempo. Dependerá sin duda de qué historia leamos, y de quien la escriba. Si se trata de una

¹ La expresión «Young British Artist» procede de una serie de exposiciones con este nombre, organizadas en la galería Saatchi a partir de 1992, que lanzó a estos artistas a la fama. Destacaron por su «táctica de choque», el uso de materiales inusuales y de animales. Obtuvieron una amplia cobertura en los medios de comunicación y dominaron el arte británico durante los años 1990. De esta forma, YBA se ha convertido en una expresión histórica, aunque la mayoría de estos artistas alcancen hoy la cincuentena. El artista más emblemático y conocido del grupo es Damien Hirst. (Nota de G.D., obtenida de https://en.wikipedia.org/wiki/Young_British_Artists)

historia que valore la vanguardia del siglo XX, especialmente Fluxus y el círculo alrededor de John Cage en el cual Ono fue una destacada contribuyente, entonces The Beatles serían una mera nota al pie de página respecto de la valía de ella.

G.D.: Tu respuesta es muy esclarecedora, y me ayuda a entender el concepto de amusia . Más allá del goce específico que un músico puede obtener de su capacidad para tocar, tú subrayas que todos somos sujetos del audio inconsciente. En otras palabras, ante todo somos oyentes. Me pregunto si ser oyentes es comparable a ser lectores o espectadores. ¿Acaso la música involucra al cuerpo como ninguna otra expresión artística? No me refiero solo a la respuesta emocional frente al arte, sino al modo en que nuestro cuerpo es convocado por la música. En tu libro tratas de demostrar que nadie puede librarse del alcance de la música, con independencia de que nos encante o de que la odiamos, porque la música parece tener una conexión especial con la mecánica pulsional.

S.W.: De nuevo se trata de una pregunta muy interesante y difícil, a la que solo puedo responder de un modo especulativo. En mi libro sugiero que es siempre el sonido lo que anuncia lo real y precipita el automaton , como lo dice Lacan. En Freud, como bien sabemos, es el trauma de las neurosis de guerra lo que proporciona el impulso a sus reflexiones sobre la compulsión a la repetición y la pulsión de muerte. En el Seminario XI Lacan emplea el ejemplo de un golpe que forma la base de representaciones de uno de sus propios sueños, que trataba de mantenerlo dormido, haciendo equilibrio entre percepción y consciencia. Pero esta clase de sonido siempre es un eco del encuentro fallido con lo real, un eco que se balancea entre este encuentro y el automaton. Y por innumerables ejemplos culturales sabemos cuán siniestros pueden ser esos sonidos en la mitad de la noche, esos golpes y crujidos que se producen sin razón aparente. Esto tiene

que ver con lo *Unheimliche*, y hay un excelente libro de David Toop sobre lo siniestro en el sonido, que se llama *Sinister Resonance*, y que explora el modo que el sonido, como dice Lacan, modela el locus de nuestra angustia (Seminario X). Por cierto, querría señalar algo a propósito de este seminario de Lacan sobre la angustia, particularmente en el capítulo *Lo que entra por la oreja*. Se ha hecho notar más de una vez que los oídos -a diferencia de los ojos- están siempre abiertos y receptivos a las intrusiones que dan forma y afectan directamente al cuerpo. No quiero especular aquí sobre los efectos de la audición fetal, la idea de que las primeras intimaciones que le llegan al feto provenientes de un exterior o de un Otro se anuncian mediante el sonido, pero en su comentario sobre este seminario de Lacan Jacques-Alain Miller cree que vale la pena considerarlo. Sugiere que la angustia del nacimiento podría estar relacionada con la intrusión del Otro en el espacio corporal del sujeto (*Lacanian Ink* 27, pag. 35). Mientras lo atribuye a la intrusión del aire en el espacio acuático del útero en el momento del nacimiento, la violencia de esta intrusión ya se ha producido por los ruidos exteriores, los golpes y los choques de la vida cotidiana, la voz de la madre, por supuesto, y su música. Pero sobre todo, si volvemos nuevamente a este seminario de Lacan, me sorprende la idea de que el sonido moldee el cuerpo en primera instancia mediante el aparato auditivo y el proceso de audición. El aparato resuena, y no resuena ante cualquier cosa solo resuena ante su nota, su frecuencia propia (Lacan, Seminario X, pág. 297). Antes de hablar, por tanto, el *parlêtre* tiene una tonalidad singular que reverbera, y al mismo tiempo da forma a la cavidad auditiva cuya forma orgánica, sugiere Lacan, posee una semejanza al vacío cavado por el Otro del discurso. Esta a-tonalidad acecha el discurso del *parlêtre* al punto de que nuestra voz se nos manifiesta como un sonido ajeno (Lacan, ídem, pag. 298). Me gustaría hacerte a ti una pregunta sobre la música de la situación analítica. Dejaré para otro momento la cuestión específica de la musicoterapia. Quiero más bien volver a tu pregunta anterior acerca de la producción y el goce de la música, pero de un modo

invertido. Para ello, te pediría que considerases la situación analítica tradicional como una forma de música vanguardista, en el sentido de que se trata de *una intensa experiencia de escucha*. Tiene una duración definida, alrededor de cincuenta minutos, aunque sabemos que eso puede variar cuando las circunstancias lo requieran. Es una improvisación entre dos personas para dos personas, pero como en toda improvisación existe un marco de trabajo, un contexto de convenciones y expectativas. Una de ellas es que se puede decir cualquier cosa. Aunque el término ejecución no le haga justicia, hay sin duda un elemento de este tipo. El sonido principal es el habla, por supuesto, pero un tipo muy especial de habla, divorciada de cualquier otra forma convencional de función fática o de instrumento comunicativo. Uno no se dedica allí a hablar sobre fútbol, a pedir un café o a explicar la teoría general de la relatividad como si estuviese en una clase de ciencias. Incluso aunque alguno de estos temas puedan surgir, instantáneamente cobran una significación distinta. Y por supuesto, no solo está el habla: también existe el silencio. Están los ruidos del cuerpo y su movimiento. El sonido de la respiración, del aliento, de algo que se arrastra, el giro de una silla o el crujido del diván. Puede incluso oírse el canto de un pájaro fuera, o el ruido del tráfico. El timbre de un teléfono móvil. Cualquier sonido puede tener un significado potencial o constituir un modo específico de goce. En la dialéctica de este pequeño dúo, ¿quién produce la música y quién goza de ella?

G.D.: Es cierto. La sesión analítica es una intensa experiencia de escucha, tanto para el analista como para el analizante. Y estoy de acuerdo con que una sesión implica el habla, el silencio, y toda clase de fenómenos fónicos y sonoros. Al hablar, el sujeto goza y no quiere saber nada. Goza oyendo la repetición de su vieja cantinela, de su vieja historia. La experiencia analítica debería alejarlo de oír el bla bla bla del sentido, y permitirle escuchar el sonido de la consistencia singular por el que un individuo goza fuera del sentido, como tú dices. En cambio el analista está entrenado -o al menos es lo que se supone- para no

gozar mientras interpreta su papel. Debe ser un *saint homme*”, que ha renunciado a todo goce

S.W.: Fue esta idea de la prioridad del sonido como acontecimiento del cuerpo lo que me empujó a formular esta pregunta respecto de la sesión analítica que organiza el sonido en su propia forma de música. En esta música la (a)tonalidad del cuerpo acompaña y vuelve extraño el locus del habla junto con todas las otras contingencias sónicas que podrían interrumpirlo y disponerlo para otra improvisación. Planteo el tema de la localización del goce como un eco de tu propia pregunta y, por supuesto, sé muy bien hasta qué punto es esencial que el analista renuncie a todo goce -del mismo modo que nos asombraría saber que un médico podría encontrarlo en el cuerpo de sus pacientes! Sin embargo, no veo cómo sería posible para el analista comprometer sus facultades críticas en la escucha sin que el goce que sustenta el saber no esté en el horizonte, en alguna parte. De lo contrario, seríamos ordenadores. ¿Acaso el destino de un analista es ser un robot provisto de un sofisticado dispositivo de escucha y un software de interpretación? Debería ser un ordenador cuántico, por supuesto, ya que los ordenadores digitales corrientes no pueden manejarse con la polifonía de los significantes

G.D.: El concepto de audio inconsciente es un desafío, y no resulta fácil de comprender. Tendemos a considerar que en tanto objeto a, la voz es áfona, salvo en las alucinaciones verbales que experimentan los psicóticos. ¿A qué te refieres con el término audio inconsciente ? ¿Es algo universal? ¿Lo tienen todos los *parlêtres*? Y si así fuese, ¿entonces tendríamos dos inconscientes distintos, el audio y el estructurado como un lenguaje ? Tu audio inconsciente, ¿está relacionado con la idea lacaniana del inconsciente real ?

S.W.: Acuñé la expresión *audio inconsciente* porque quería enfatizar el registro sonoro del inconsciente no solamente en el sentido de la *lalangue* o el inconsciente *real*, sino también para ver si podríamos pensar, de una forma análoga al inconsciente estructurado como un lenguaje, un inconsciente musicalmente estructurado en el que el sonido se organice de una manera homóloga al orden social. El silencio es un elemento crucial en la música, y no solo en el sentido de sus pausas y puntuaciones, sino como su condición imposible aunque lógicamente necesaria; el punto alrededor del cual circula la pulsión musical. Tal como lo entiendo, la *lalangue* es un lugar de pura diferencia que, en tanto puede predicarse sobre la lengua de la madre (o la lengua materna), constituye la base ulterior no solo del habla sino también de la música, y también aunque de manera ligeramente distinta de la escritura y otras formas de fabricar marcas, como es el caso el arte.

G.D.: Para concluir, vayamos a otro punto. Estás a cargo de un nuevo Master de Psicoanálisis en el Reino Unido. Eso es fantástico. El psicoanálisis tuvo una existencia muy importante en Gran Bretaña. ¿Sigue siendo así en sus universidades? ¿Qué sucede con la orientación lacaniana? ¿Cómo surgió la idea de este Master?

S.W.: Te agradezco esta pregunta. Me encanta hablar sobre este Master y el programa de graduados del que forma parte. El proyecto tuvo un comienzo muy sofisticado, en el Edén Rock Hotel de Miami Beach (que frecuentaban Hemingway, Humphrey Bogart y Lauren Bacall en los años 50), durante unas jornadas que llevaban como título *Lo que Lacan sabía sobre las mujeres*. Yo me encontraba allí para colaborar con Marie-Hélène Brousse, Maire Jaanus, Véronique Voruz y Russell Grigg en la presentación de la revista *Culture/Clinic*. El impulso de esta revista se ha transformado ahora en *The Lacanian Review* y *The Lacanian Review Online*. En esas jornadas Véronique y Natalie Wülfing me

sugirieron que les gustaría organizar un programa de Master y Graduados en una universidad británica, a cargo de psicoanalistas de la New Lacanian School y en conexión con el Departamento de Psicoanálisis de la Universidad de París-VIII. Fue el propio Lacan quien fundó este Departamento, y la idea es tratar de enseñar psicoanálisis siguiendo sus lineamientos. Dado que el Departamento de Filosofía de la Universidad de Kingston mantiene una relación cercana con París-VIII y con colegas fuertemente interesados en el psicoanálisis lacaniano, confié en que esa Universidad se mostraría entusiasta con la puesta en marcha de este programa. Así fue, y en un año logré validarlo. Véronique y Natalie imparten los cursos principales, y hay un espectro de opciones que yo mismo dicto junto con colegas de Filosofía y otros departamentos. No es el primero ni el único Master de Psicoanálisis que se ofrece en Londres -hay otros, por ejemplo en Middlesex y Birckbeck College- pero por ahora es el único directamente enfocado a la clínica contemporánea de orientación lacaniana. El Master está ahora en su segundo año, y ya tenemos un pequeño número de doctorandos. Nuestros estudiantes son estupendos, y una buena parte de ellos aspira a convertirse en teóricos y practicantes. No obstante, el psicoanálisis tiene hoy en día un lugar muy marginal dentro de las universidades británicas. Este curso es algo raro y a la vez hermoso.

*Scott Wilson enseña Medios de Comunicación y Psicoanálisis en la Universidad de Kingston, Londres. Colabora regularmente con The Lacanian Review Online, editado por Marie-Hélène Brousse y France Jaigu. Es autor de *Stop making sense: music from the perspective of the real* (Karnac, 2015). Trabaja actualmente en un libro breve sobre Lacan y Alan Turing para Bloomsbury.