

ISSN: 2525-0965

LADSO

REVISTA ANUAL DE LA MAESTRÍA EN TEORÍA PSICOANALÍTICA LACANIANA

LAI SU

CUARTO NÚMERO

Ser signo



DEL VACÍO LA LETRA, DE LA LETRA EL VACÍO: ALGUNAS CONSIDERACIONES ORIENTALES

ALEJANDRO GÓNGORA BRIONES*

RESUMEN

El presente ensayo es un intento, siempre incompleto, por responder algunas preguntas sobre la relación de la letra en Lacan, tal como la elaboró en los años 70, con la escritura y poética china, y en general con el mundo oriental. Para esto será necesario ocuparse de algunos elementos de lo que Lacan trabajó junto a François Cheng sobre textos centrales del pensamiento chino, como lo son el taoísmo y el confucianismo.

El punto central que se trabajará son las posibles articulaciones de la letra con el vacío, y en particular con lo que el taoísmo ha llamado el vacío intermedio, concepto que se volverá central para comprender el lugar y la función que ocupa la letra en la orientación lacaniana.

Para esto también tomaremos algunos elementos de la caligrafía y la pintura china, dos artes indisolubles de la escritura poética, en particular el término de pincelada única, que será entendido como trazo primero y creador, y del cual Lacan tomó su concepto de rasgo unario. La letra tendrá relación con ese primer trazo que hará surco, vacío que aloja goce.

A su vez, estas elaboraciones nos servirán para echar algunas luces sobre la relación de la letra con la poética oriental y proponer algunas consideraciones sobre el final de análisis

PALABRAS CLAVES

Letra | goce | rasgo unario | taoísmo | vacío intermedio | pincelada única



Los montes Jinting en otoño. Shitao

*Nueva Escuela Lacaniana (NEL) - Santiago
algongorab@gmail.com

LA LETRA EN CHINA

Signos grabados en conchas de carey y huesos de búfalo. Signos que ostentan las vasijas sagradas y los utensilios de bronce. Adivinatorios o utilitarios, se presentan ante todo como trazos, emblemas, actitudes fijas, ritmos visualizados. Porque es independiente del sonido invariable, porque forman unidad en sí, cada signo preserva la ventura de seguir siendo soberano y, con ello, la de perdurar. Así, desde los orígenes, la escritura se niega a ser un mero soporte del idioma hablado.

F. Cheng

Conocemos la idea de Lacan de que la escritura es soporte material de la palabra y del significante, lo cual encontramos en su escrito *La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud* (1957 [2009]), pero también sabemos que en la enseñanza de Lacan la letra cambia de estatuto. En la cita con la cual comienzo este artículo y con la cual François Cheng inicia su libro *La escritura poética China* (1977[2016]), pareciera que el autor nos dice lo contrario a lo planteado por Lacan en ese primer escrito al cual hago referencia, "(...) la escritura se niega a ser mero soporte del idioma hablado" (Cheng, 1977 [2016], p. 11). Si bien contradice al primer Lacan, se dirige a lo que el último nos propondrá. La escritura es soporte del significante, pero hay algo más, hay algo que se le agrega, hay un "Uno-en-más". La escritura no es mero soporte, no es solamente apoyo material del significante cuando a ese signo se le agrega un goce que lo hace letra.

Para establecer una relación entre la escritura y el vacío habría que realizar un largo recorrido por las antiguas culturas orientales, por lo menos comenzar con la gran novedad producida en la India con la invención del cero. No es el objetivo de este escrito realizar tal recorrido, pero al menos habría que decir que a diferencia de otras culturas antiguas, la India arraigada profundamente en la religión hindú, no comenzó sus desarrollos filosóficos, si le podemos llamar así, con la pregunta sobre el ser y el saber. Su primera aproximación a lo que podemos llamar una filosofía –ya que la filosofía comienza justamente por una pregunta sobre el ser– se relaciona con una interrogación por la nada o más bien por el vacío. Es por esta razón que llegaron a formular una idea innovadora para la época, el cero. Concepto que no se formalizó en ningún otro lugar antes que en la India.

En efecto, el vacío desempeña un papel muy importante en la religión hindú. El dios Shiva es a la vez el creador y el destructor del mundo, porta en sus cuatro manos un tamboril que simboliza la música de la creación, y en otra una lengua de fuego que presagia la muerte futura del universo. Sin embargo, Shiva también representa el vacío supremo que ha engendrado el universo. Como el pensamiento indio abraza el vacío, era natural que el cero viera luz en la India en su forma más gloriosa. (Xuan Thuan, 2016 [2018], pp.43-44)

Todos los desarrollos que conocemos en la actualidad y que han llegado hasta nosotros a través de los matemáticos árabes sobre el cero, tienen su origen en los desarrollos del hinduismo. Esta noción del vacío y del cero fue transmitida desde la India a China a través del budismo; sin embargo, China ya contaba con una escuela de pensamiento –la llamaré así para no caer en la dificultad de definirla o no como religión– que se sostenía en la noción de vacío, el cual era central en su sistema de pensamiento, me refiero al taoísmo.

Tao o *Dao*, también conocido como *Do* en la pronunciación japonesa¹, es traducido al español

¹ Es importante aclarar que los ideogramas utilizados en Japón y que son llamados *Kanji*, son los mismo utilizados por los Chinos y que fueron adoptados por los Nipones a través de los innumerables contactos con China, de la misma forma que el budismo Zen, llamado Chan en China, llegó a la isla. La diferencia se encuentra en la pronunciación o lectura de los ideogramas la cual es diferente en cada país.

por vía o camino. Sin embargo, este no es cualquier camino, no es la vía romana. El *Tao* es la vía espiritual, es el camino del aprendiz, es el camino que en sí está vacío. Por lo que una traducción menos literal, pero más apegada a lo que este concepto quiere proponer, sería el camino o la vía del vacío. No puedo dejar de mencionar que el hecho de traducirlo de esta manera ya nos aproxima al tratamiento que Laurent nos propone darle a este concepto en su texto sobre *El tao del psicoanalista* (1999). Es decir, ya nos acerca a cierta sonoridad con el psicoanálisis de la orientación lacaniana ¿No es acaso el camino del vacío en el que se ve implicado todo sujeto que emprende la formación analítica?

En los desarrollos de Lacan sobre la letra la referencia al pensamiento chino no es menor, es más, me atrevería a decir que es central y que lo fundamental de lo que Lacan nos enseña sobre la letra tiene su inspiración en el pensamiento chino, especialmente en el taoísmo. No solo su escrito principal sobre la letra, a saber, *Lituratierra* (Lacan, 1971[2016]), hace una referencia explícita a la caligrafía china y japonesa, sino que varios de sus escritos y seminarios hacen alusión a oriente. Ya en su primer seminario podemos encontrar una referencia al Budismo Zen en su forma y método de encontrar las respuestas (Lacan, 1953-1954 [2001]).

Conocidas son también las referencias en el *Seminario 10* (Lacan, 1962-1963 [2006]) a los ojos del Buda y su relación al objeto a, o las referencias explícitas a los textos de Mencio –uno de los representantes más importantes de Confucionismo– en el *Seminario 18*, el cual es el seminario por excelencia dedicado a la escritura y la letra. En este mismo seminario encontramos la versión de *Lituratierra* que presentó de manera oral y su conocida frase: “Me di cuenta de algo, es que quizá solo soy lacaniano porque en otro tiempo estudié chino” (Lacan, 1971[2006], p. 35).

En relación a lo anterior, no es que proponga que para ser lacaniano hay que estudiar chino, o que ser lacaniano implica necesariamente saber chino, sino que en ese momento de su enseñanza Lacan nos quiere transmitir que en el pensamiento chino, en sus ideogramas, en su relación a la escritura, en su poética, podemos encontrar una orientación para el psicoanálisis. No por nada se llama oriente, y es por eso que me gusta llamar a este periodo de la enseñanza de Lacan la orientación por oriente. No considero que este interés de Lacan, esta indicación responda a un esnobismo, por el contrario, lo que propongo es que encontró en el pensamiento chino y particularmente en la idea de vacío del taoísmo una orientación por lo real.

Esta orientación es algo que Lacan sostuvo hasta su ultimísima enseñanza. Recordemos que en *El Seminario 24* (Lacan, 1976-1977) nos dice que si queremos captar lo que es la interpretación en psicoanálisis hay que leer *La escritura poética china* de François Cheng. Por ahí comenzaremos para poder ensayar algunas posibles respuestas a la relación de la letra y el vacío en la enseñanza de Lacan.

La escritura poética china de Françoise Cheng (1977 [2016]), es un texto de finales de los años 70, después de concluidos los encuentros con Lacan, los que se extendieron por gran parte de esa década, y en los cuales se dedicaron a estudiar clásicos del pensamiento chino como el *Tao te King* y los textos de Mencio², así como también la poesía china fundamentalmente del período correspondiente a la Dinastía Tang. La historia de esos encuentros la podemos ubicar en un hermoso texto que Cheng (1998-1999 [2001]) le dedica a Lacan para las conferencias realizadas en la École de la Cause Freudienne durante 1998-1999.

Tomaré los textos ya mencionados junto a otro texto de Cheng, el cual dedica explícitamente a

Por ejemplo, para el ideograma “Camino” los chinos pronuncian *tao* o *dao*, en cambio los japoneses lo pronuncian *do*. Japón cuenta con otros dos tipos de escrituras, las cuales nacen de manera posterior a la adopción de los ideogramas chinos por parte de Japón, me refiero al katakana y el hiragana, ambas escrituras silábicas, que muchas veces sirven de complemento a la escritura en Kanji, que como ya mencioné, es como se les conoce a los ideogramas chinos en Japón. En la medida que este texto se refiere únicamente a la escritura compartida por China y Japón, es decir, los ideogramas chinos, muchas veces en el texto se utilizará a lo chino y lo japonés como sinónimos, toda vez que me refiera a su escritura común.

2 Mencio o Meng-tzu según la romanización de su nombre en chino, es uno de los discípulos más importantes de Confucio.

Lacan, se trata de *Vacío y plenitud* (Cheng, 1979 [2013]).

La escritura china tiene sus orígenes en las primeras inscripciones adivinatorias sobre huesos, conchas o caparazones de tortuga. Signos que están ligados a lo que posteriormente se conocerá como el *I Ching*, texto pilar del taoísmo y del confucionismo, conocido también como *El libro de las mutaciones*. Estas inscripciones se basan en trigramas constituidos de trazos, de rasgos, de rasgaduras sobre una superficie. Precursores, dice Cheng (1977 [2016]), de lo que serán los ideogramas de la escritura china.

La base de estos trigramas son líneas continuas y discontinuas (__ , _ _). Ese primer trazo, es decir, el compuesto por una sola línea, corresponderá a lo que en los ideogramas chinos es el 1, las dos líneas corresponden al 2 y las tres al número 3. Lo que nos interesa –para no entrar en las características de la composición de los trigramas y hexagramas del *I Ching*–, es que ese primer trazo que en su composición de tres, tanto de líneas continuas como discontinuas, es también el primer elemento y el ideograma más básico de la escritura china. Lo que nos concierne es que para los chinos toda escritura comienza por un trazo horizontal, pero que a diferencia de otras escrituras, ya incluye en sí el vacío como veremos más adelante.

Este primer ideograma que consiste en una sola línea es el más importante de los trazos básicos, el cual implica un acto, que une y separa a la vez el cielo y la tierra (Cheng, 1977 [2016]), las dos polaridades básicas de la cosmología china. Vamos a decir que este primer trazo hace litoral entre cielo y tierra, inscribe un borde y no una frontera, donde la distinción entre cielo y tierra no es clara. Signo que participa de un vaivén entre estas dos figuras, así como el mar va y viene en la orilla de una playa.

No es el objetivo de este ensayo entrar en la rigurosidad de cómo se van conformando los ideogramas básicos en ideogramas más complejos, ni tampoco como este trazo inicial se va encadenando a otros trazos básicos para conformar los complejos –ya para eso tenemos el texto de Cheng que recomiendo revisar–, solo diré que los sentidos se van produciendo por la combinación de los diferentes trazos, lo que no es una simple suma de sentidos. En su combinación los sentidos de los trazos van mutando, interpretándose y traduciéndose unos a otros en combinaciones que alcanzan cada vez mayor profundidad de sentidos, y por lo mismo, mayores posibilidades de equívocos. Como decía Lacan (1971 [2016]) sobre la escritura japonesa, la relación de los ideogramas se encuentran en un juego de constante traducción. No hay posibilidad de ningún tipo de fijeza en los sentidos que se van articulando.

Sería hermoso poder transmitir en este texto los ejemplos que nos propone Cheng, en los que muestra como las combinaciones producen nuevos sentidos y posibilidades de traducción, pero ya he dicho que no es el fin de este texto entrar en tales sutilezas, sino remitirnos a la compleja belleza de una escritura como la china, que en su combinación de trazos hace explotar el sentido hasta mostrarnos que en el arte de la caligrafía es más importante el acto mismo de la escrituras que el sentido que de ahí se puede producir. Es por esta misma razón que la cultura china produjo una escritura poética, porque en sí misma la estructura de esa caligrafía contiene una matriz poética, en la medida que la combinación de trazos producen efectos de metáfora y metonimia, que más que producir un sentido unívoco, como ya he mencionado, produce una explosión del sentido hasta el extremo de su vaciamiento de significación.

Es por la misma razón que la poética china tiene un particular cuidado en la elección de los ideogramas a utilizar, una búsqueda del signo adecuado para transmitir una experiencia que se vacía al mismo tiempo de escribirla, porque saben que esa experiencia al llenarla de sentidos no hace más que alejarse de esa primera escritura. El proceso poético es el intento de reducir, de expresar con los menores signos posibles esa experiencia irreproducible. Por eso el anhelo es expresarse con una sola palabra. El poeta chino no desea escribir algo que se cierre en sí mismo, sino encontrar la palabra adecuada para transmitir como esa experiencia es en sí vacío, para expresar el misterio al que se somete la experiencia. Es por esto que para la escritura poética

china el gran maestro es el *yi-zi-shi*, el maestro de una palabra (Cheng, 1977 [2016]). Este mismo anhelo lo podemos encontrar en su máxima expresión en los *haiku* japoneses. Este particular estilo de poesía breve se produce muy ligada al budismo zen y toma justamente este anhelo procedente de la poética china de la utilización de la menor cantidad de palabras para captar en esa brevedad la potencia de una experiencia. Estos poemas están contruidos por 17 sílabas ordenadas de 5, 7 y 5 sílabas.

Hasta aquí el intento de transmitir la potencia de la escritura china y la importancia que el trazo primero tiene en ella. Importante sería también mencionar como la poética se enlaza necesariamente con otras dos artes chinas, la caligrafía y la pintura, las tres artes del pincel y el trazo, y por lo tanto, indisociables una de otra. Se podría decir, como nos indica Cheng (1977 [2016]), que se trata de un solo arte, el de la caligrafía, porque para la poética y la pintura se necesita la misma destreza con el pincel que la que se utiliza para la caligrafía. Todo se trata de encontrar la singularidad del trazo de la mano que aplasta lo universal, como nos diría Lacan (1971 [2016]). Por eso solía ocurrir que un artista del pincel cultivaba las tres artes, un mismo arte que se expresa en tres, tres artes que son solo uno.

Esto nos permite entrar en un elemento del taoísmo que es fundamental para entender la escritura, la relación del uno con el tres y el vacío.

TAOÍSMO: DEL TRAZO A LA LETRA

Revisaremos ahora el lugar que ocupa el vacío en el taoísmo, y cómo esto nos puede orientar en la enseñanza de Lacan sobre la letra. En esta revisión ya introduciré algunos elementos psicoanalíticos para mostrar la afinidad del taoísmo con las conceptualizaciones de Lacan. Espero que esto facilite el acercamiento al tema que estamos tratando.

Ya se ha hecho notar la importancia que cobra el vacío en el taoísmo, siendo un concepto central en su sistema de pensamiento. El vacío está vinculado a lo que se llamará aliento primordial, que es espíritu y materia al mismo tiempo. El *Tao* en este punto es el vacío original, el cual irá mutando, transformándose, dando origen a diferentes alientos vitales. Este vacío originario ya es posible de vincular con el concepto de lo real.

Antes de cielo y tierra, primera división y creación en la cosmología taoísta, lo que encontramos es un estado de “no-hay”, es decir, la nada en tanto vacío original. En el estado originario no existe diferencia entre cielo y tierra y por eso mismo se dice que están increados, encontrándose en el estado de “no-hay”.

Del *Tao* originario, del vacío primero nace el Uno, que es el aliento primordial. Este Uno será entendido como trazo primero que produce al dos, cielo y tierra o *yin* y *yang*. Este primer trazo opera a un doble función, crea al mismo tiempo que divide, separa al mismo tiempo que articula. Es en ese primer gesto creativo que el aliento primordial del trazo produce los dos alientos vitales *yin* y *yang*, en una cierta correspondencia con cielo y tierra. Así el Uno engendra al dos, *yin* como suavidad receptiva y *yang* como fuerza activa.

Es importante destacar que este trazo primero produce el dos realizando una división en ese vacío original engendrando algo nuevo. Pero como he insistido, también articula estos dos elementos, que podremos decir, son heterogéneos uno del otro. Para la cosmología taoísta la armonía no es complementariedad, sino movimiento continuo, mutación constante de lo mismo en lo otro y eso no se generaría si la división produjera campos homogéneos entre sí. *Yin* y *yang* son dos expresiones del mismo *Tao*, por eso se dice que hay un *Tao* que es puro hablar y un *Tao* que es puro actuar, dos ámbitos que se corresponden también con *yin* y *yang* y que claramente

son campos heterogéneos, ya que cuando se habla no se hace y cuando se hace no se habla. Lo relevante en este punto es entender que el Uno del trazo produce dos alientos heterogéneos, separados, pero a la vez articulados ¿Cómo se articulan dos campos heterogéneos? Si se dan cuenta ya nos acercamos al problema de la letra tal cual como Lacan nos lo transmitió.

De esta manera, ese primer trazo que divide es el mismo que posteriormente articula, es decir, el Uno que produce los dos alientos vitales es al mismo tiempo el que es producido como tres que media y articula entre *yin* y *yang*. Como vemos, nos encontramos ante la dialéctica del pensamiento chino de las constantes mutaciones, cobrando importancia ese tercer término, ese uno que se vuelve tres pasando por la generación del dos. Este tercer término que permite una articulación entre dos campos heterogéneos para el taoísmo no es más que el propio vacío, el *Tao*. Este problema es uno de los temas que Cheng trabajó junto con Lacan, y es a propósito de las interrogantes del psicoanalista que Cheng elabora su respuesta, la cual podremos encontrar en los textos de Cheng (1998-1999 [2001]). Por eso es importante revisar el pasaje del *Tao te king* que inspiró esta reflexión.

El tao originario genera el uno.
 El uno genera el dos.
 El dos genera el tres.
 El tres produce a los diez mil seres.
 Los diez mil seres se recuestan en el *yin*.
 Y abrazan al *yang* contra su pecho.
 La armonía nace en el aliento del vacío intermedio. (cit. en Cheng, 1979 [2018])

El tres no será otra cosa que el vacío intermedio que articula y separa a los dos alientos vitales *yin* y *yang*, la armonía por lo tanto es esa particular relación entre estos tres alientos. El Uno del trazo separa y articula recortando un trozo de ese vacío original, es decir del propio *Tao*. Por tanto, el taoísmo no es un sistema dualista sino ternario, tal cual lo refiere Cheng.

El pensamiento chino no es, entonces dualista sino ternario: en cualquier par antitético o complementario, el Vacío mediano constituye el tercer término. Porque el Vacío mediano que obra en el par *yin-yang*, obra también en el seno de todas las cosas: les insufla aliento y vida, y las mantiene en relación con el Vacío supremo, lo cual les permite así acceder a la transformación y a la unidad. (Cheng, 1977 [2016], p. 36)

Esto produce, en palabras de Cheng: “Un sistema binario que fuera ternario, y un sistema ternario que fuera unario (*dao*): $2 = 3, 3 = 1$ ” (Cheng, 1979 [2013], p. 88).

Podremos decir ahora, desde una perspectiva psicoanalítica, que ese vacío intermedio no es más que la letra que separa y articula dos campos heterogéneos. Esto nos servirá para posteriormente entrar en el texto de *Lituratierra* de Lacan.

Sin embargo, también podríamos hacer otra asimilación del *Tao* con respecto a los conceptos psicoanalíticos y entender ese vacío originario como lo real. De lo real se genera, nace el Uno, que podríamos decir es la *Bejahung*, la simbolización primaria, sin embargo, algo ha quedado fuera de esa primera simbolización, es decir, a quedado *Verwerfung*. El Uno de la *Bejahung* genera el dos de lo simbólico y lo imaginario, y como nos dice Miller (2006-2007 [2014]), lo simbólico y lo imaginario son el mundo, lo que entendemos por realidad. No obstante, si no existiera disyunción entre simbólico e imaginario, estos serían estáticos, fijos y sedimentados. Es porque lo real media esa relación que se produce un vacío de la significación, que permite el devenir recíproco, la dialéctica entre imaginario y simbólico. Estos dos registros están mediados por un vacío que sustrae sentido, siendo lo real, como lo plantea Miller (2006 - 2007 [2014]) –a propósito de la lectura del texto de Lacan sobre la *Verneinung*–, condición de la realidad.

Es justamente porque lo real como vacío media entre imaginario y simbólico, que el semblante puede romperse y precipitar los S_1 que escribirán sobre el cuerpo en tanto letra. Sin embargo este es un punto que trabajaremos más adelante en el texto.

Eso que ha quedado *Verwerfung* de la *Bejahung*, es decir, ese vacío original que no cesa de no escribirse, es reintroducido en la dialéctica como negatividad, como aquello que sustrae sentido. Pero también es introducido en su aspecto positivo, productivo, ya que es solo por ese vacío que se le puede dar un uso al semblante. Como lo dicen los taoístas, es solo por el vacío que a algo se le puede dar un uso, de una casa lo que importan son los vacíos, por allí transita el sujeto.

Miller lo dirá de la siguiente manera en su seminario *El ultimísimo Lacan*: “Pero en la medida en que los separa, y que hay que dar igualmente cuenta de ciertos fenómenos, entonces se necesita un tercer término. Lacan presenta en este capítulo este término como mediación entre simbólico y lo imaginario” (Miller, 2006-2007 [2014], p. 67).

Lacan (1975-1976 [2015]) es explícito en decir en *El Seminario 23*, que lo real limita lo simbólico y lo imaginario, y que estos chocan con él, se resisten. El saber quiere saturarlo todo y lo real limita esa saturación de sentido, la agujerea, permitiendo hacer uso de lo que llamamos semblante como articulación entre simbólico e imaginario.

A propósito de lo que estamos trabajando sobre la letra, el vacío y la poética, cabría preguntarse en este punto ¿será posible en esta lógica una metáfora que no sea del saber, es decir, una metáfora que no sea sustitución significante? ¿Es posible una metáfora que no produzca sentido? Considero que Miller se pregunta algo similar en *El ultimísimo Lacan*: “¿Cómo es posible que haya metáfora de algo que es solo número?” (Miller, 2006-2007 [2014], p. 62).

Tengo la impresión de que la nominación es el grado cero de la metáfora, ¿no es acaso la *Bejahung* una nominación, un S_1 en tanto hace letra de goce en su escritura sobre el cuerpo, la cual pellizca lo real sin producir sentido ya que no remite a un S_2 ?

En la escritura china un ideograma es tanto palabra como letra, letras sueltas cada una de ellas, nominación de una experiencia de lo real, donde como nos diría Cheng (1977 [2016]), cada ideograma es una metáfora en potencia. Será importante mantener esta última referencia, ya que me parece, es la potencia de la escritura poética china, que tanto le interesó a Lacan, para pensar la interpretación en su última enseñanza.

Para introducirnos ahora más directamente en *Lituratierra* (Lacan, 1971 [2016]), habría que tomar ciertas consideraciones respecto a lo que se ha expuesto en relación al *Tao* y la generación de los alientos. Este relato del origen es más bien mítico, es decir, nos habla sobre un origen perdido, que no es posible encontrarlo históricamente. La literatura será para Lacan justamente eso, “(...) es asunto de colocación en lo escrito de lo que primero sería canto, mito hablado, procesión dramática” (Lacan, 1971 [2016], p. 20).

Lo importante para entender la escritura tanto en Lacan como en el pensamiento chino, es que la caligrafía no será reproducción del acto de la creación del mundo. La escritura será en sí creación y de lo que se nutrirá es del mismo aliento del vacío original para agregar algo al mundo. Para captar esto es necesario entender el lugar que tiene ese primer trazo en el arte chino de la caligrafía, la poética y sobre todo la pintura.

Tenemos referencias en Cheng (1998-1999) y también en Laurent (1999), respecto a que Lacan tomó la idea de rasgo unario de la pintura de Shitao³, el cual también escribió un tratado sobre pintura que se puede usar de igual manera para captar lo referente a la caligrafía y poética china,

3 Shitao es uno de los pintores más representativos de la Dinastía Tang y con una fuerte inspiración Taoísta. Para mayor información sobre Shitao consultar *Vacío y Plenitud* de François Cheng.

tres disciplinas del pincel y la tinta. El concepto clave en Shitao es la pincelada única:

La pincelada, cuya realidad acabamos de precisar, sólo funciona plenamente gracias al vacío. Deben animarla los alientos y el ritmo, pero ante todo el vacío debe precederla, prolongarla y aun atravesarla, y si se puede encarnar a un tiempo líneas y volúmenes es porque lo grueso y lo fino de su trazo, así como el vacío que ella encierra o deslinda, los muestra, y sobre todo los sugiere. (Cheng, 1979 [2013], p. 141)

Es esta la importancia en la pintura china de los espacios vacíos, en blanco, que parecieran hacer de la pintura algo incompleto, pero no es más que el vacío que el trazo encierra. Así, la pincelada única no reproduce el mundo, sino que toma del *Tao* ese mismo impulso creador. De esta manera, no hay recreación del mundo sino creación, ya que la pincelada agrega algo al mundo. Esta es la misma idea que encontraremos en Lacan sobre la letra.

COMENTARIOS ORIENTALES SOBRE LA LETRA

Revisaremos ahora algunos pasajes de *Lituratierra* que nos permitirán establecer con mayor claridad la relación entre la letra, tal como la elabora Lacan en los años 70, con el vacío y la poética oriental.

Partamos con una idea inicial y central en el texto, que se refiere a la relación de la letra con los restos o desechos. Esto se articula con lo que ya mencioné al inicio del texto respecto al viraje de Lacan tocante a la función de la letra. Este concepto deja de estar radicalmente en el mismo registro que el significante y de restringirse a su mero soporte material. En esta nueva concepción de la letra de los años 70 se le agrega un “en-más”, que Lacan (1971 [2016]) describe en el texto como un “apenas demasiado”. Es lo que Lacan escribirá como *Hun-en-peluze*, el *Uno-en-más*, es decir, ese Uno del trazo que agrega un goce apenas demasiado, un apenas demasiado plus de goce. Esto localiza radicalmente a la letra en el registro de lo real y es lo que tanto insiste Lacan respecto a que la letra es secundaria al significante.

Así la literatura es entendida como colocación de restos, es decir, la letra queda definida como resto del significante en su operación de escritura, en tanto el significante escribe goce. Por tanto, la letra ya no pertenece al registro de lo simbólico, como lo era en *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*, sino que queda localizada en el registro de lo real como fuera de sentido, el misterio de la letra en tanto aloja un goce.

Es la hermosura que Lacan rescata de la pintura China, especialmente la de Shitao. Para esto basta con observar aquella llamada *Los montes Jinting en otoño*⁴. Los semblantes como nubes que al romperse se condensan en gotas de agua que chorrean, escurren⁵ hacia el suelo, generando, como lo dice Miquel Bassols (2014), un efecto nuevo, el abarrancamiento⁶, es decir, el agua al escurrir forma barrancos, surcos, cursos de agua donde por erosión irán quedando restos. Es la escritura del significante sobre el cuerpo que va dejando restos-letras a su paso.

Como nos indica Bassols (2014), los términos de chorreado o escurrecimiento y de abarrancamiento son centrales para entender el texto de Lacan. Los primeros –chorreado o escurrecimiento– se refieren a la ruptura del semblante del cual chorrean los S_1 sueltos, es decir, fuera del sentido ya que no remiten a un S_2 . El segundo término, abarrancamiento, se referirá a la escritura que ese S_1

4 La imagen de esta pintura de Shitao se encuentra al inicio del texto.

5 *Ruissellent* es la palabra ocupada por Lacan en francés.

6 *Revinement* en francés.

realiza sobre la tierra, produciendo por erosión un surco, un vacío que aloja goce.

Como ya decía, basta con mirar *Los montes Jinting en otoño* de Shitao, para comprender qué inspiró a Lacan para imaginar esta escritura en su regreso desde Japón, y entender que no se trata del Imperio de los Signos, como nos proponía Barthes, sino del Imperio del semblante, semblante como nubes, meteoros en el cielo, y como por su ruptura y precipitación de los S_1 sueltos va produciendo una caligrafía, esa escritura sobre la tierra.

Es aquí donde ese trazo primero del pintor es trazo unario, que como ya mencioné es tomado de la pincelada única de Shitao. Es el trazo creador, el trazo que separa y articula a la vez. Antes de ese trazo primero producido por el S_1 solo, desprendido del semblante, fracturado del sentido, no hay ni cielo ni tierra, ni *yin* ni *yang*. Es ese primer trazo, como no representando nada, el que produce el cielo y la tierra, el *yin*-nube y el *yang*-montaña. No hay mundo antes del trazo producido por el significante desprendido del sentido, lo que propiamente podríamos llamar el enjambre⁷ de S_1 . Significante que proviene del Otro, del gran Otro que es para todo ser hablante la madre. Laurent (1999) lo describe de una manera precisa en su texto *El Tao del psicoanalista*, de cómo ante la ausencia del Otro, de donde provienen los significantes, el niño se enfrenta a la angustia ante la Cosa en su soledad, donde ya no está el Otro que apacigüe esa angustia. Al niño no le queda otra cosa que inventar con lo que tiene a la mano, se rompe el semblante, los S_1 caen y con los cuales el niño hace trazo que separa y crea el mundo. Ese “Uno-en-más” que permitirá recuperar goce en el cuerpo, para aferrarse a su letrita y apaciguar la angustia de la Cosa.

Al japonés, me dijeron, no le hace gracia. Pues nada más distinto del vacío cavado por la escritura que el semblante. El primero es pliegue siempre listo a acoger el goce o, al menos, a invocarlo con su artificio. (Lacan, 1971 [2016], p.28)

La letra no es el significante, aunque sí su efecto de desecho. No es signo, porque no viene a representar algo para alguien. La letra es esa huella de nada que escribe y se tacha a la vez, “Tachadura de ninguna huella que esté de antemano” como nos dice Lacan (1971 [2016], p. 24), para circun(e)scribir, para rodear, recortar un trozo de real, para agujerar produciendo un borde en un pedacito de ese vacío de cada día, donde un objeto vendrá para a-justar la angustia sin límite. Esa es justamente la definición de circunscribir, reducir una cosa a ciertos límites, reducir el vacío original de lo real a un borde que sea a-bordable para el sujeto vía objeto *a*. Agujero que permite cernir un trozo de real.

Entre centro y ausencia, entre saber y goce (Lacan, 1971 [2016]), nuestro pequeño trazo creador del cielo y de la tierra, nuestro surco en la Siberia que permitirá alojar en un pliegue del cuerpo un vacío que ya no se vuelve aterrador, sino productivo. Es un vacío intermedio, quizá la única posibilidad del ser hablante de cernir un trozo de real. Eso ya es poesía.

HACER DEL FINAL ESCRITURA POÉTICA

Lacan nos plantea que la gran diferencia del sujeto occidentado con el sujeto chino o japonés, es que en este último la división –que es la división entre dos campos no equivalentes, heterogéneos, es decir, saber y goce– está por doquier, no se apoya en un rasgo unario, sino en ramillete del rasgo primero, sobre un cielo constelado, es decir, lo que podríamos llamar propiamente el enjambre de S_1 .

Lacan lo formula cuando avanza que el sujeto japonés, en lo que concierne a su identificación

7 *Essaim* homófono de “S uno” en francés.

fundamental, no se apoya sobre un rasgo unario sino sobre un “cielo constelado”(…) En el fondo, el S_1 merecería perfectamente en este caso su denominación de enjambre. (Miller, 2018, p. 25)

Al parecer a diferencia del sujeto occidental, en el sujeto japonés o chino la identificación fundamental no se realiza sobre un rasgo unario realizado por un solo significante, sino sobre una plurarización del rasgo unario, por eso la idea de ramillete y de constelación. El concepto de enjambre de S_1 se acomoda muy bien a esta idea, y muestra la predominante relación de los orientales a la escritura, a diferencia de los occidentales tan sostenidos en la identificación.

Lacan (1971 [2016]) nos dice que esa división en el sujeto japonés se satisface por dos vías. Una se satisface en la palabra y otra en la escritura. El término clave aquí es satisfacción. La palabra y el discurso implica goce, el goce del *jouis-sense*, el goce-sentido, que al romperse el semblante los S_1 caen, portando un goce desprendido del cuerpo y que es recuperado por este en la letra. Pero los occidentales parecieran estar tan fijados a la escritura de un significante amo que comanda la existencia. Es el significante amo del inconsciente historia, el significante que comanda al fantasma, ficcionando la pura contingencia en un destino.

El sujeto japonés sostiene su división en el cielo constelado, referencia fundamental para el mundo chino, ya que la división original y por lo tanto la creación primera, es entre cielo y tierra. El cielo de los semblantes donde encontramos las nubes, los meteoros y las estrellas. La tierra, superficie donde se escribe. Por lo tanto, cada nuevo trazo no viene a representar algo del mundo, sino a agregar algo en el mundo, imitando esa creación primera.

En el sujeto japonés el significante chorrea desde las nubes como gotas de agua, el semblante se rompe escurriendo ramillete de significantes, constelaciones que se abarrancan por las montañas, escribiendo sobre la tierra el curso del agua. Agua que erosiona la tierra produciendo surcos, vacíos y dejando sedimentos de goce a su paso. Letras con las que se escribe un poema en el *kakemono*⁸.

Dije que la palabra clave era satisfacción. ¿No es lo que se espera de un final de análisis, una satisfacción efecto de escritura de ese acto de creación y no de representación? Porque como decía, no estamos en el campo de la representación sino de la creación en tanto la escritura agrega algo de lo nuevo ¿No es acaso el final de análisis esa caída de las identificaciones para escribir de nuevo, para producir una nueva letra efecto de un trazo singular que aplasta al universal? Y si la letra es soporte del significante, soporte y algo más ¿No se espera del final de análisis un significante nuevo? Sí, nuevo, pero en su uso, no necesariamente se tratará de un neologismo, un uso nuevo del significante afectado por la modificación que la letra produce en él en tanto es su soporte, es decir, un significante afectado por el vacío de la letra. ¿No es eso el vacío intermedio, el camino del psicoanalista?

Me pregunto si el final de análisis tendrá que ver con volver a escribir, desarticulando los sentidos heredados con los que se han articulado los S_1 , para hacer de cada re-escritura escritura primera, hacer de la escritura caligrafía, escritura poética.

⁸ Los Kakemonos son pinturas extendidas de forma vertical, las cuales la mayoría de las veces llevan la inscripción de un poema en caracteres chinos. Este poema hace referencia a la pintura y es colocado en alguno de los espacios vacíos de esta.

REFERENCIAS

- Bassols, M. (2014). "Lituratierra" en *Cuadernos del INES*. N° 9. Lima: CID-Lima.
- Cheng, F. (1977 [2016]). *La escritura poética china*. Valencia: Pre-textos.
- Cheng, F. (1979 [2013]). *Vacío y plenitud*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Cheng, F. (1998 - 1999 [2001]). "Lacan y el pensamiento chino" en *Lacan, el escrito, la imagen*. México: Siglo XXI.
- Miller, J.-A. (2006 - 2007 [2014]). *El ultimísimo Lacan*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.-A. (2018). "Lacan y la cosa Japonesa, observaciones y preguntas" en *Revista Lacaniana de Psicoanálisis*. Año 13, N° 24. Buenos Aires: Grama.
- Lacan, J. (1953 - 1954 [2001]). *El Seminario de Jacques Lacan Libro 1*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1957 [2009]). "La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud" en *Escritos 1*. México: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1962 - 1963 [2006]). *El Seminario de Jacques Lacan Libro 10*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1971 [2014]). *El Seminario de Jacques Lacan Libro 18*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1971 [2016]). "Lituratierra" en *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1975 - 1976 [2015]). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 23*. Buenos Aires: Paidós.
- Laurent, É. (1999). "El tao del psicoanalista" en *Revista El caldero de la escuela. Publicación de la Escuela de la Orientación Lacaniana*. N° 74. Buenos Aires: Grama.
- Xuan Thuan, T. (2018). *La plenitud del vacío*. Barcelona: Kairós.