

Acerca de la recomendación de Lacan de estudiar la escritura poética china y el malentendido: "hay que hacer poesía".

About Lacan's recommendation to study Chinese poetic writing and the misunderstanding: "you have to do poetry."

GABRIELA MASCHERONI

RESUMEN:

La idea de este avance de investigación es pensar críticamente sobre la idea instalada en el ámbito psicoanalítico de que el analista debe hacer poesía -intentando salir de la bipolaridad de la aceptación o rechazo de la misma. Para ello analizaremos el alcance de la recomendación que hace Lacan a los analistas en el Seminario 24 de estudiar el libro de F. Cheng *La escritura poética china* "para saber lo que es la interpretación analítica".

PALABRAS CLAVE: poética – poesía – interpretación – escritura – estructura.

ABSTRACT:

The idea of this research advance is to think critically about the installed idea in psychoanalytic field that the analyst must make poetry - trying to give up of the bipolarity of accepting or rejecting it. Therefore, we will analyze Lacan's recommendation scope to analysts at Seminar 24 to study F. Cheng's book *Chinese Poetic Writing* "to know what analytic interpretation is."

KEY WORDS: poetics – poetry – interpretation – writing – structure.

A propósito de la publicación de F. Cheng de su libro *La escritura poética china*, Lacan -que había estudiado largo tiempo con él acerca de esta temática- le escribe una carta fechada el 22 de abril de 1977, donde le dice: "*He tenido en cuenta su libro¹ en mi último seminario, diciendo que la interpretación -es decir lo que debe hacer el analista- debe ser poética [palabra subrayada por Lacan]*".²

Tanto en el Seminario 24 -que más adelante analizaremos- como en la carta que acaba de citarse, Lacan, aludiendo a la interpretación, habla de poética, no de poesía, aunque en principio pareciera

¹ Escrito por Cheng después que se despide de Lacan y publicado en 1977.

² Cheng, F. "Lacan y el pensamiento chino". En *Lacan, el escrito, la imagen*, Varios autores. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2003. pp. 151/172.

ser relativa a la misma. Distinguiremos primero mínimamente poesía, poética y función poética para un mejor análisis del asunto.

El término **poesía** viene del griego: acción, creación; adopción; fabricación; composición, poesía; poema, hacer, fabricar; engendrar, dar a luz; obtener; causar; crear. En su definición clásica es un género literario considerado una expresión artística, una manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa. También es encuadrable como una «modalidad textual», un tipo de texto.³

Teniendo en cuenta las ideas de “creación”, “causar”, “crear”, “engendrar” ya podemos decir que la idea de que la poesía sea sólo un hecho estético en tanto bello es pobre; basta leer a los poetas referirse a este respecto o leer un poco de poesía. Egar Bayley⁴ por ejemplo sostiene que para él el poema constituye una apuesta a encontrar la verdad, enfatizando que esta tiene muy cerca su sombra: la mentira y/o la falsedad. Que hay una tendencia a creer que la mentira es todo lo opuesto a la verdad y que, sin embargo, **la mentira -o lo falso- es lo más parecido a la verdad o lo verdadero**. El poeta está bajo el influjo de esa sombra, pero finalmente nos dice y se dice, y es un descubrimiento, una revelación. Una voz propia, que deviene, que nos llega. Siendo que la presencia de lo poético, como la dimensión de lo sagrado, están en nosotros pero tienen que llegar a ser. Y llegan a ser **cuando nos convertimos en nosotros mismos**, cuando cada uno logra **ser fiel a sí mismo**; este *sí mismo* no es un punto final sino un proceso, un constante devenir.

Interesante: acá Bayley dice que la poesía puede hacer advenir una verdad a través de su acción poética. Pero parece tratarse de una verdad relacionada a la dimensión del ser - encontrarse a uno mismo, aludiendo a que la poesía y lo sagrado son presencias que están en nosotros y que tienen que llegar a ser. Esa “voz **propia**”, aunque “nos llega”, parece advenir al modo de una revelación, de un dictado divino; es decir que en este sentido la poesía se uniría a un discurso de la esencia, ontológico.⁵ Tengamos esto presente; luego podremos hacer una discriminación con la poética china. Pero hasta ahora no podemos afirmar que **ninguna** de las características de la poesía tiene que ver con nuestro trabajo.

La Poética, por otra parte, es una ciencia o disciplina que se ocupa de la elaboración de un sistema de principios, conceptos generales, modelos y metalenguaje científico para describir, clasificar y analizar el discurso de las obras de arte verbal o creaciones literarias.⁶

3 <https://es.wikipedia.org/wiki/Poes%C3%ADa>

4 Cf. Bayley, E. (1989). *Estado de alerta y estado de Inocencia*. Buenos Aires: Argonauta. Revisado en: http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/1/6313/1/Poesia_16_1994_pag_48_56.pdf.

5 Para ampliar este punto les recomiendo leer el Capítulo 5 del libro e Agamben “El dictado de la poesía” donde analiza en la articulación lenguaje-vida cómo la teología, la psicología y la biología han aprovechado ese terreno para dejar su impronta. Agamben explica cómo la poesía ha quedado impregnada de una traza de lo teológico que aún hoy perdura.

6 El origen de la poética está en la obra que Aristóteles así tituló. En: <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/poetica>

También alude en general a lo que se dice de cualquier creación que conlleve la posibilidad de pensar en **otro u otros sentidos más allá de lo dicho**. Y esto se relaciona finalmente con la **función poética del lenguaje**, que tal como señala Haydée Montesano,⁷ es

...la función fundamental en la construcción del mensaje (mensaje por el mensaje) y es la posibilidad de **poner en potencia la lengua en su polisemia**, hecho que - más allá de su condición ligada al arte verbal- permite establecer los efectos significantes. (...) estos efectos no necesariamente implican efecto sujeto en términos de la existencia del inconsciente, el efecto sujeto podría tener lugar **cuando la función poética se articula al texto clínico**.

Otras formas lingüísticas donde se advierte **la función poética** son en los **refranes**,⁸ **juegos de palabras, adivinanzas, chistes**.⁹ Como sostiene Jakobson en *Lingüística y poética* nos resulta importante señalar que:

Cualquier tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía o de confinar la poesía a la función poética sería una tremenda simplificación engañosa. La función poética no es la única función del arte verbal, sino sólo su función dominante, determinante, mientras que **en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario, accesorio. Al estudiar la función poética, la lingüística no pueda limitarse al campo de la poesía**.

Julia Kristeva también señala que en el funcionamiento poético unos sentidos suplementarios se infiltran en el mensaje verbal, rompiendo su tejido opaco y reorganizando otra escena significante. Esta concepción niega la tesis de la linealidad del mensaje poético y lo sustituye por la del lenguaje poético como red compleja y estratificada de niveles semánticos.¹⁰ Es decir que puede surgir otro texto diferente del mensaje verbal (enunciado) y para ello es necesario que se

⁷ Montesano, H. (2021). *Texto clínico. Un nuevo género de discurso*. En imprenta. Buenos Aires: Letra Viva.

⁸ En el Seminario 20, clase 2, Lacan sostiene: ... “es posible advertir, en los márgenes de la función proverbial, que la significancia es algo que se abre en abanico del proverbio (aforismo, refrán) a la locución. Busquen en el diccionario la expresión “beber a porrillo” por ejemplo.... Se llega a las explicaciones etimológicas más descabelladas. Y hay otras locuciones igual de extravagantes. ¿Qué quieren decir? Nada más que eso: la subversión del deseo. Ese es su sentido. Por el tonel agujereado de la significancia se desparrama a porrillo un bock, un bock lleno de significancia. ¿Qué es esta significancia? En el nivel en que estamos es lo que produce efecto de significado.”

⁹ Identificada por Roman Jakobson, el centro de la función poética está en la forma del mensaje que le imprime mayor significación y contundencia al contenido. Son propias de la función poética las diversas formas de la literatura: la **novela**, el **cuento**, la **poesía**, las **fábulas**, y otras. Pero no es solo reconocible en la literatura escrita o consagrada al nivel académico sino también en formas populares del discurso, como los **refranes populares**, las **leyendas populares**, los **trabalenguas** las **adivinanzas** y **juegos de palabras**. En el lenguaje con función poética se presta la mayor atención a las formas discursivas, en especial a las diferentes figuras retóricas o literarias como la **metáfora**, el **símil**, la **hipérbole**, la **metonimia**, el **hipérbaton**, la **elipsis**, la **descripción** y la **ironía**.

¹⁰ Cf. Kristeva J. (1988). *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Fundamentos. p.265

reorganice en otra escena significativa, pasando de una linealidad aparente a una red de relaciones semánticas. Podemos advertir como primera conclusión que **la poética o función poética no es privativa de la poesía**. Tengamos en cuenta esto para pensar mejor en los dichos de Lacan.

Ahora bien: ¿Lacan dijo realmente que debemos hacer poesía? ¿Por qué el estudio de la escritura poética china? **¿Qué quiere decir que la interpretación debe ser poética?**

En *Función y campo de la palabra y el lenguaje* Lacan, al hablar acerca de las disciplinas que conviene estudiar para la formación del analista, menciona la retórica, la gramática, y, cima suprema de la estética del lenguaje, la **poética**, que incluiría **la técnica, dejada en la sombra**, de la **frase ingeniosa** (veremos más adelante que va a quedar relacionado al chiste).

Reservemos esta idea: la poética incluiría la técnica de la frase ingeniosa, proponiendo que lo que queda en la sombra es el mecanismo o técnica de esa poética –no visible- que hace que una frase diga más de lo que dice –la técnica que provoque un impacto mayor que el que “dicen” sus partes, es decir, un impacto poético.

Analícemos entonces la **cita** donde recomienda estudiar la **escritura** poética china; vamos a tomarla por partes.

En el Seminario 24, clase 7, “La variedad del síntoma”,¹¹ Lacan habla de la lectura que tiene que hacer el analista de lo que el analizante dice y que cree verdadero - “cree verdadero” porque el analista sabe en cambio que no habla sino al costado de lo verdadero en tanto lo verdadero lo ignora-; y sostiene: “que lo verdadero no es el núcleo traumático” como sostenía Freud, sino que

... no hay más que el aprendizaje que el sujeto ha sufrido de una lengua entre otras, la que es para él *lalengua*, en la esperanza de *ferrer elle, lalengua, aferrar, a ella*,¹² lo que equivoca con *hacer-real (faire-réal)*.

Entonces, lo verdadero se puede desprender del análisis de *lalengua* (hacer advenir la otra escena que el lenguaje ocupa por su estructura¹³). Sostiene que **la función de verdad está amortiguada**, por algo que prevalece; la cultura está ahí taponada o amortiguada.¹⁴

¹¹ Lacan, J. (1976/77). Seminario 24, clase 7. Inédito.

¹² Juego de palabras que alude a “herrar/sellar a ella, *lalengua, es decir, aferrarla*)

¹³ Lacan alude acá a la estructura elemental del parentesco: Los pacientes no hablan sino de la relación con sus parientes porque son los que le enseñaron *lalengua*.

¹⁴ Cf. Lacan, Op. Cit: Seminario 24, clase 7.

¿Qué tiene que ver un enunciado con una proposición verdadera? Habría que tratar (...) de ver **sobre qué está fundado ese algo que no funciona sino para la usura, cuya verdad está supuesta**. Habría que abrirse a la dimensión de la verdad como variable, de lo que llamaré la *variedad* (*varité*),¹⁵ con la *e* de *variedad* (*variété*) tragada.

Si la verdad es una variable, varía de acuerdo al contexto o al asunto en juego: dice que esa variedad está tragada en la creencia de que hay una y está supuesta. Se coagula un sentido como verdadero, y eso es lo que hay que conmovier. Continúa diciendo:

No hay que tomar los dichos “al pie de la letra” [sería un autismo de a dos]; (...) “la razón, para esto, es un obstáculo, ya que para decir las cosas no hace más que girar en redondo, repite el síntoma. El único saber sigue siendo el saber de las lenguas.

Ahora, en la poesía, tampoco se puede leer “al pie de la letra”. La poesía funciona sin anclarse a nada fijo. Un discurso inesperado que tiene muchas resonancias, lo que es tomado por algunos analistas para sostener que hay que “hacer poesía” para romper el significado... **¿Cuál es la diferencia?** En principio teníamos la idea de la “técnica dejada en la sombra”; pero no es suficiente aún. Veamos cómo continúa la cita:

... el analizante no conoce su verdad puesto que no puede decirla. Lo que yo he definido como **no cesando de escribirse, a saber, el síntoma, es allí un obstáculo**. A ello vuelvo -lo que el analizante dice, esperando verificarse, no es la verdad, es la *variedad* del síntoma. (...)

El discurso sirve para ordenar, para llevar el comando, es hipnótico y tiene un efecto de sugestión. Un discurso es siempre adormecedor, **salvo cuando uno no lo comprende**. Entonces despierta.

Cuando no comprendemos algo nos corremos de la creencia, nos hacemos una pregunta, nos sorprendemos -la verdad que varía.

... **el despertar, es lo real bajo su aspecto de lo imposible**, que no se escribe sino con fuerza o por la fuerza -esto es lo que se llama la contra-naturaleza (...)

¿La verdad despierta o adormece? Eso depende del tono con el que es dicha.

¹⁵ *varité*, se tradujo al castellano por *variedad*, condensa *vérité* (verdad) y *variété* (variedad), dimensión de la verdad como variable.

La **poesía** dicha, es un hecho, adornece.¹⁶ Y me aprovecho de eso para mostrarles la cosa que ha *cogitado* François Cheng,¹⁷ (...) [en su libro *La escritura poética china*], **cuyo grano me gustaría mucho que ustedes extraigan**, si ustedes son psicoanalistas, (...) verán que es **el forzamiento por donde un psicoanalista puede hacer sonar otra cosa que el sentido**. El sentido, es lo que resuena con la ayuda del significante. Pero lo que resuena, eso no llega lejos, es más bien flojo. **El sentido, eso tapon**a. Pero **con la ayuda de lo que se llama la escritura poética, ustedes pueden tener la dimensión de lo que podría ser la interpretación analítica**.

Es cierto que la escritura no es eso por lo cual **la poesía, la resonancia del cuerpo**, se expresa.¹⁸ Pero **es sorprendente que los poetas chinos se expresen por la escritura. Es preciso que tomemos en la escritura china la noción de lo que es la poesía**. No que toda poesía -la nuestra especialmente- sea tal como podemos imaginarla por ahí. Pero quizá justamente sentirán allí algo que sea diferente, diferente de lo que hace que **los poetas chinos no puedan hacer de otro modo que escribiendo**.

Hay algo que da el sentimiento de que **no están reducidos a eso**,¹⁹ y es que ellos canturrean. François Cheng enunció delante mío un **contrapunto tónico**,²⁰ una modulación que hace que **eso** se canturree...²¹

¿Estar eventualmente inspirado por **algo** del orden de la poesía para intervenir en tanto que psicoanalista? Esto es precisamente eso hacia (*vers* es “hacia” pero también *verso*) lo cual es necesario orientarlos, porque la lingüística es una ciencia muy mal orientada. Ella no se levanta [eleva] sino en la medida en que un Roman Jakobson aborda francamente las cuestiones de **poética. La metáfora, la metonimia, no tienen alcance para la interpretación sino en tanto que son capaces de hacer función de otra cosa, para lo cual se unen estrechamente el sonido y el sentido**.

Lo que parece importante es que hay algo de la poesía que nos puede orientar, pero en el sentido en que trabaja Jakobson el tema de la relación sonido-sentido. **¿Qué significa que se unan sonido**

¹⁶¿Por qué introduce la poesía? En el Seminario 25 sostiene que hablar es hacer poesía. Y en la cita del Seminario 24, clase 9, homologa la poesía al atiborramiento de sentido, al dicho, al discurso, por ende, a la razón.

¹⁷ En verdad se llama Cheng-Tai-Tchen, pero él se ha puesto François con el objeto de “resorberse” en nuestra cultura, lo que no le ha impedido mantener muy firme lo que dice, o sea *La Escritura poética china*.

¹⁸ Acá Lacan parece aludir al cuerpo como la consistencia de lo imaginario, vinculado al sentido. En el Seminario 2 consistencia y sentido quedan articulados en el nudo. Resaltado mío.

¹⁹ ... a la poesía hablada, al taponamiento de sentido, como “la nuestra”.

²⁰Contrapunto tonal. El *lü-shi /poesía de estilo nuevo* se rige por reglas tonales rigurosamente definidas. El poeta tiene que respetar la distinción entre el tono “llano” (el primero de los cuatro tonos) y los tonos “oblicuos” (los otros tres tonos, el “ascendente”, el “de ida” y el “de vuelta”). El primer tono, es uniforme y de sílaba larga, y los demás tonos, son modulados y de sílaba breve (tema ampliado más adelante). Si bien se mueven independientemente unas de otras, guardan una relación entre ellas. Resaltado mío.

²¹ Ya veremos cuando señalemos las características de esa escritura que en ese canto se puede advertir la presencia fuerte del Otro (A), como así también en la simbología que evoca. Resaltado mío.

y sentido? Jakobson, citando a Valery dice que “la poesía es un “dudar [o un vacilar, -lo que queda entre] entre el sonido y el sentido”. Pareciera decir que lo que se escucha vacila porque el sentido no es per se de ese sonido, sino que cada “lalangue” escucha un sentido diferente. Ya veremos que la interpretación va a tratar de agujerear el sentido que sí está instalado o cimentado en el asunto del que se trata en un análisis; nuestro trabajo consistirá en hacerlo vacilar estableciendo cortes en el discurso, para hacer caer el sentido coagulado. Pero a su vez, hay momentos, cuando la interpretación es más exitosa y aparece la sorpresa –“ah, es eso”-, que **se unen en la interpretación sonido y sentido** luego del proceso de vacilación, y entonces *eso* cae, adviene un sentido nuevo. Al terminar el recorrido de la segunda vuelta de la demanda y establecerse el cierre del asunto particular de esa “lalangue”, adviene un sujeto nuevo. Para que *eso* caiga primero tiene que haber vacilación, hay que introducir un agujero. En el cierre se unen sonido y sentido.

Y la última parte de esta cita:

Es en tanto que **una interpretación justa extingue un síntoma que la verdad se especifica por ser poética**. No es del lado de la lógica articulada -aunque yo me deslice allí dado el caso- que hay que sentir el alcance de nuestro decir. (...) La primera cosa sería **extinguir la noción de bello** (poesía). Nosotros no tenemos nada bello que decir. **Es de otra resonancia que se trata**, a fundar sobre el **chiste**. [Lo que en Función y campo vimos que nombraba como “la frase ingeniosa”].²² El chiste, para funcionar, requiere de una estructura compartida, una *lalangue* particular. De ahí su función poética.

Un chiste no es bello. No se sostiene sino por un **equivoco** o, como lo dice Freud, por una economía. Nada más ambiguo que esta noción de economía.

Pero se puede decir que la economía funda el valor. ¡Y bien! Una práctica sin valor, esto es lo que debemos instituir.”

Esta cita es muy rica: 1) lo poético tendrá que ver con la extinción de un síntoma; 2) no es desde la lógica articulada que nuestra **interpretación** tendrá éxito, pero no es sin ella (sin el discurso o la “poesía” –tal como surgía de la parte anterior de la cita-) que podremos leer/escribir; 3) es de **otra resonancia** de la que se trata, distinta que la de la poesía (en tanto bella), y tiene que ver con **la del equivoco** (chiste); 4) lo real -el despertar- se escribe por la fuerza, es contra-natural; 5) el chiste se sostiene en un equivoco o en **una economía que funda el valor**, por lo que propone **instituir una práctica sin valor ¿Qué implica “sin valor” acá?**

²² Comentario mío.

Lacan hace alusión a la economía de la que habla Freud en “El chiste y su relación con el inconsciente”; donde sitúa el equívoco como una de las técnicas del chiste. Todas las técnicas del chiste se basan para él en una tendencia a la compresión, a una economía o ahorro que sólo sirve si trae aparejado un alivio del gasto psíquico, un ahorro de energía psíquica;²³ esta economía está inspirada en la biología y/o en la física termodinámica.

Para Lacan el valor es fundado por variables económicas, pero se tratará de variables de intercambio, de pérdida y ganancia en el marco de una relación regulada por el mercado que otorga el valor. Inspirada en la economía política del mercado de Marx, **cada cosa adquiere su valor en relación a un todo**. La diferencia es que en Lacan la economía política se diferencia de la de Marx en tanto **está entramada por el significante**, en un contexto histórico y en el campo discursivo, **despojada de cualquier referencia empirista, material y/o naturalista**. El equívoco tendrá que ver con la introducción inesperada de un elemento en la cadena que hace interferencia en tanto está fuera del valor homogéneo y aceptado.

Proponer una práctica sin valor, implicaría un “sin el valor del amo”; aquella que no otorga valor a la homogeneidad del valor para ese asunto pero que hace surgir la dimensión del valor particular que otorga el objeto *a*, que va más allá de cualquier valor de uso o de cambio. En posición de objeto *a*, el analista habilita y pone en juego lo que no cesa de no escribirse, es decir, lo imposible simbólico. A su vez el analista “va a caer” como deshecho en el final del recorrido analítico, en tanto se sostuvo como objeto *a*, caída que implica “sin valor”. No un sin valor para el analizante (que puede traer aparejada una posible melancolización o nihilismo).

Lacan lo dice así en el Seminario 24, clase 2:

Lo único que cuenta, es si una pieza tiene o no valor de cambio. La única definición del todo, es que una pieza vale en toda circunstancia, (...) o sea homogeneidad de valor. El todo no es más que una noción de valor, el todo es lo que vale en su género, lo que en su género vale otro, la misma especie de unidad (...) y en ese aspecto se presenta como consistente, como signo del todo, o sea, del significado. Lo material se presenta a nosotros como consistente y lo que es consistente se puede llamar una unidad. [Sería lo que se presenta como posible]

(...) *L'une-bévue* (inconsciente como equívoco) es lo que se intercambia **a pesar de que eso no valga la unidad en cuestión** (...)

²³Todas las técnicas son formas de condensación con formación sustitutiva (1) y acepción múltiple del mismo material (2 y 3) Veamos cuáles son todas: 1) La condensación: a) con formación de una palabra mixta; b) con modificación.; 2) La múltiple acepción del mismo material: a) todo y parte; b) reordenamiento; c) modificación leve; d) la misma palabra plena y vacía. Doble sentido: a) nombre y significado material; b) metafórico y material; c) doble sentido propiamente dicho (juego de palabras); d) equivocidad; e) doble sentido con alusión.

El *limite* de lo posible es lo imposible, el agujero, la verdad, **lo Real efecto del significante**. Cuando se lo lee e introduce en el discurso deja de ser equívoco.²⁴

Y, cuando en la cita Lacan sostiene que “**no es del lado de la lógica articulada que hay que hacer sentir el alcance de nuestro decir**”, parece referirse a que no es desde el sentido, desde el sentido común justamente, que hay que **intervenir**. No hay que explicar, “ni tomar los dichos al pie de la letra”, ni leer desde el valor de intercambio, desde una lógica clásica con valor de Verdadero o Falso; pero es imprescindible una lectura lógica relacional del asunto en tanto una lógica engendró realidad y tiene un valor de verdad para esa realidad, para ese sujeto/asunto. Una interpretación con valor de verdad -poética, según lo que propone Lacan- tiene que producir un despertar de ese lugar en donde se está dormido. Será la lectura de un equívoco o de la introducción del mismo la que pueda producirlo, **pero dicho equívoco solo será tal en relación a la lógica²⁵ de la estructura**; lo imposible adviene dentro de ella. Nos centraremos en los agujeros de sentido, los fallidos, los olvidos, las repeticiones, las contradicciones, etc. Al leerlos e introducirlos en el texto analítico se propone un nuevo orden de los elementos existentes, que agujerearán el discurso claro y unívoco para que una verdad-variedad advenga.

En el Seminario 25, clase 3, Lacan sostiene:

Trabajo en lo imposible de decir. Decir es otra cosa que hablar. **El analizante habla, hace poesía. (...) El analista, él, zanja (*tranche*). Lo que dice es corte, es decir participa de la escritura, (...)**

Tenemos que escribir, trazar un corte, para que ese hablar (o poesía -en su aspecto de sentido) pueda ser un decir, y dar lugar a que algo nuevo advenga.

Sigue:

... ni en lo que dice el analizante ni en lo que dice el analista hay otra cosa que escritura. (...) por eso que el analizante dice más de lo quiere decir y el analista zanja al leer lo que es ahí de lo que quiere decir (...)

Es poner el acento sobre el hecho de que no hay realidad. La realidad no es constituida más que por el fantasma y **el fantasma es además lo que da materia a la poesía...**”

²⁴Cf. Baldovino, L. (2020) *El Rey está desnudo* n°16, “Tres toros anudados: otra especie de espacio”, en <http://www.apola.com.ar/apola.asp>. Recomendado para ampliar el tema.

²⁵ Parte de la filosofía que estudia las formas y principios generales que rigen el conocimiento y el pensamiento humano, considerado puramente en sí mismo, sin referencia a los objetos.

¿Por qué hay algo que funciona como ciencia? [supongo habla de ciencia no conjetural/ religiosidad de la ciencia]. Es por la **poesía**. (...) Sea lo que fuere, incluso lo que es de esta práctica, es también **poesía**, hablo de la práctica que se llama el análisis. [Y acá se advierte más claramente su posición respecto de lo que llama poesía..., el relleno de sentido]:²⁶ ¿Por qué es que un llamado Freud logró con su **poesía** -suya quiero decir- instaurar un arte analítico? Es lo que permanece absolutamente dudoso.

¿Por qué es que uno se acuerda de algunos hombres que triunfaron? Eso no quiere decir que lo que ellos lograron sea válido. **Lo que hago allí**, como lo observa alguien con buen sentido que es Althusser, **es filosofía. Pero la filosofía es todo lo que sabemos hacer**. Mis nudos borromeanos, es filosofía también. Es filosofía que he manejado como he podido siguiendo la corriente, si puedo decir, la corriente que resulta de la filosofía de Freud. (...)

Todo lo que acabo de enunciar en lo que concierne a la pasta (étouffe) que constituye el pensamiento, no es ninguna otra cosa que decir exactamente las cosas del mismo modo.

Lo que se puede **decir de Freud, es que situó las cosas de un modo tal que eso triunfó**. (...) no es seguro que esto de lo que se trata es una composición, una composición (...) **-para volver todo eso coherente-** (...).²⁷

Ya podemos establecer que es diferente para Lacan hacer poesía que lograr un efecto poético. **“Hacer poesía”** Lacan lo relaciona entonces con el hablar, con la razón, con el fantasma -pues le da la materia, con la ciencia (clásica y moderna), con la filosofía y con la práctica que se llama análisis -señalando que es una crítica que le hace en tanto su pasta o estofa es el pensamiento, lo que sabemos hacer, el completamiento o relleno de sentido. Estaría ligado al significado, al “estar dormido”, al discurso del ser -dictado de la poesía ligado a lo sagrado o teológico, la verdad de sí.²⁸ Usa “poesía” para indicar lo relleno de sentido. **Pero en el Seminario 24, clase 9, dice que la poesía es efecto de sentido, pero también y a la vez efecto de agujero**. Por lo que vinimos viendo se trataría del efecto poético que pueda hacer advenir otra cosa diferente allí donde tenemos claro cómo funcionamos, salir del relato en el que estamos sostenidos. Pero el efecto poético -o advenimiento de lo nuevo, de la sorpresa- **no es privativo de la poesía; se logra también con otras producciones de palabra**.

Sigamos un poco más, con una cita del Seminario 24, clase 9, y tratemos de pensar luego por

²⁶ Los comentarios entre corchetes son míos.

²⁷ Lacan, J. (1977). Seminario 25. Clase 3. Inédito.

²⁸ Ver Cap. 5, Op. Cit. Agamben, G. “El final del poema”.

qué la escritura poética china.

La ciencia (...) Es un despertar, pero un despertar difícil, y sospechoso. (...) todo lo que se enuncia **hasta el presente** como ciencia está suspendido a la idea de Dios. La ciencia y la religión van muy bien juntas. **Es un *dieu-lire***. Pero **eso no presume ningún despertar**.²⁹

Felizmente, hay un agujero. Entre el delirio (*délire*) social y la idea de Dios, no hay común medida. El sujeto se toma por Dios, pero es impotente para justificar que se produce del significante, del significante S1, y aún más impotente para justificar que ese S1 lo representa junto a otro significante, y que sea por ahí que pasen todos los efectos de sentido, los cuales se tapan inmediatamente, están en *impasse*. **La astucia del hombre es atiborrar todo eso, se los he dicho, con la poesía, que es efecto de sentido (o significado), pero también efecto de agujero. No hay más que la poesía, se los he dicho, que permite la interpretación y es en aquella que yo no llego más (o “ya no puedo hacerlo”), en mi técnica, a lo que ella sostiene: No soy tan *poète*,³⁰ no soy *poète-assez*. [o “pouate-suficiente”]³¹**

Más adelante, en esa misma clase, dice que ... **“un *poète* es muy comúnmente lo que se llama un débil mental...”** Enfatiza sobre la necesidad de introducir algo que en el contexto no tiene sentido, lo que tendría una incidencia diferente del sentido; es lo que él hace en su enseñanza con diferentes operaciones, una de ellas los neologismos. Y agrega:

Como no soy débil mental sino relativamente –es decir, como casi todo el mundo- puede ser que me llegue una lucecita.

Entonces, “No soy tan *poète*, no soy *poète assez*“, de ninguna manera está diciendo que “no es suficientemente poeta” en el sentido que le falta para llegar a serlo y que eso es lo que habría que ser; tampoco dice “poeta”. En tanto viene criticando el ser poeta o hacer poesía en la función analítica entonces “no ser lo bastante “*poète*” tiene un sentido positivo. Él no es lo suficientemente *poète* (re lleno de sentido, aplicado) como para intervenir sin que medie el

²⁹ *dieu-lire*: condensación entre *dieu* (Dios) y *délire* (delirio), que deja como plus el verbo *lire* (leer).

³⁰ En francés parece que figura “*pouete*” -poeta + pasta, o “*guata* (re lleno) si consideramos “*ouate*” –*pouate*. En versión Paidós: *poète*, podría ser el resultado de la condensación entre la palabra *poète* (poeta) y alguna otra, tal vez la *atè* de la que habla en el Seminario de *La ética del psicoanálisis*, en relación a la tragedia /insensatez, engaño, Diosa de la fatalidad o acciones irreflexivas, también ceguera moral...). **A su vez “*poète assez*” es homofónico a “*potasser*” (estudiar con aplicación).**

³¹ “Yo no soy bastante poeta” es lo que se tradujo en Paidós, pero no dice eso la cita en francés. En Staferla: Staferla: “Il n'y a que la poésie - vous ai-je dit - qui permet l'interprétation et c'est en cela que je n'arrive plus, dans ma technique, à ce qu'elle tienne: je ne suis pas assez pouate, je ne suis pas «pouatassez»!”

equivoco que le supone al dicho /poesía. Ni hay que hacer poesía -o ser poeta- ni hay que eludir **toda** función de la poesía. No se trata de que el analista haga juego con las palabras o que intente una **depuración** de las mismas -yendo al sinsentido o buscando el sentido inacabado sin lógica estructural; sino que de aquello que es poesía en el hablar -efecto de sentido, “es lo único que hay”, decía-, en el taponar de sentido, hacer una lectoescritura lógica –localizar la letra, la unidad mínima que sostiene el efecto signifiante- involucrando así el agujero o equivoco relativa a dicho sistema o estructura combinatoria y ponerlo en función, develando el sistema de saber que sostenía el discurso y que funcionaba haciendo consistencia, coagulando un sentido aprendido de *lalangue* que entramaba la realidad y traía sufrimiento. Y esto implicará la necesidad de una escritura, una formalización.

Luego de todo este desarrollo, analicemos la recomendación de Lacan de estudiar la escritura poética china (de Cheng). Hasta ahora tenemos que: 1) propone estudiar la **escritura** poética china, dado que la poesía **solo se sostiene en la escritura**; 2) sostiene que la poesía hablada adormece -el canturreo con el que se dice la poesía china indica que hay una pretensión distinta del hablar y que surge de una escritura bien particular; 3) que trabaja en otro lugar que el sentido -para extinguir el síntoma Lacan no sugiere hacer poesía o realizar una operación de vaciamiento cualquiera; 4) él distingue esa poesía de otras, especialmente la nuestra, tal como la imaginamos; 5) no busca lo belleza sino el equivoco; 6) Que en esta escritura poética hay otra resonancia que el sentido.

Algunos aspectos de la escritura poética china.³²

Tabla 1

印刷体	甲骨文	金文	小篆	隶书	楷书	草书	行书
虎					虎		
象					象		
鹿					鹿		
鸟					鳥		

馬 會 廣 號 區
 马 会 广 号 区

Chino tradicional

Chino simplificado, el que se usa actualmente

Fenallosa, en *El carácter de la escritura china como medio poético*³³ sostiene que **el chino es una lengua aislante** o analítica, aquella donde las palabras tienden a ser monofrónicas (un

³²Estudié mayormente el libro de F. Cheng que cita Lacan, también “Vacío y plenitud” del mismo autor, y algunos aspectos de “El carácter de la escritura china como medio poético” de Ernest Fenallosa y Ezra Pound, cuyos datos están a continuación.

³³Cf. Fenallosa, E y Pound, E. (2001) *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor.

morfema, unidad mínima de la lengua) y presentan ninguno o muy pocos procedimientos derivativos o flexivos - está libre del peso de casos, géneros, modos, tiempos, etcétera-, por lo que las palabras complejas son casi siempre el resultado de composición; es **no flexiva** (que no tiene flexión gramatical: conjugación, declinación, género, número, etc.) y es **posicional** (valor posicional de los signos). Un carácter chino constituye una unidad móvil que ejerce su influencia sobre las otras unidades y colabora con ellas. La escritura china no reproduce sonidos, sino que evoca ideas, ideas que cuando se unen para constituir una frase mantienen su independencia. La frase china adquiere entonces el aspecto de un mosaico: una clara tendencia a la abstracción de estructura analítica, precisa, concisa y de aspecto estático.

A su vez en *La escritura poética china*, Cheng dice que se trata de **signos independientes del sonido e invariables; la escritura no es un mero soporte del idioma hablado**, no hay una relación directa entre la escritura china y la expresión oral. Cada ideograma o carácter es monosilábico, una unidad semántica mínima e invariable, lo que le confiere una autonomía y a la vez una movilidad en cuanto a la posibilidad de combinarse con otros ideogramas dado que están aislados materialmente unas de otras por un vacío. Un carácter complejo se obtiene combinando dos caracteres simples. Por ejemplo, la idea “claridad” se obtiene combinando el carácter simple sol 日 y el de la luna 月. Pero el caso más general de carácter complejo es del tipo “radical más signo fonético”, o sea un **radical formado por un carácter simple -o clave-** que indica la rúbrica a la que pertenece la palabra -hay 214 claves: agua, madera, hombre, etc.- y otra parte formada también por un carácter simple que sirve de signo fonético -que para su combinación o concisión se pueden estilizar. Así, la idea “compañero” está formada por la clave 人 “hombre” y por un carácter simple 半 que se pronuncia *ban*, que significa *mitad*, (idea de “la otra mitad” u “hombre que comparte”). Los caracteres simples que buscan significar de por sí tienen un aspecto gestual y simbólico; aun cuando se usen como elementos meramente fónicos, se los asocia de todas formas con un sentido. **No es un lenguaje denotativo** que “describe” el mundo sino **una representación que organiza las relaciones y provoca los actos de significancia**. El vacío es el espacio donde los signos se entrecruzan y se intercambian de manera no unívoca.³⁴ La escritura poética china con sus ideogramas lleva implícita la idea verbal de acción **-acciones en proceso- y no la imagen de una cosa** -que derivaría en un nombre. En esta composición dos cosas unidas no producen una tercera cosa, sino que **sugieren alguna relación fundamental**; por ejemplo, el ideograma para “comensal” está formado por el ideograma que corresponde a hombre y el que

Nota: Fenallosa (1853-1908) estudió el chino clásico y a él se refiere. Japonólogo, historiador de arte, filósofo, sociólogo, etc. Ezra Pound (1885- 1972) no hablaba chino; al igual que Fenallosa, no lo dominaban del todo y hubo críticas a algunas de las interpretaciones de un libro que tradujeron - “Cathay”-, escrito original de Li Po de 1915. Françoise Cheng sí domina el chino.

³⁴ Ver pp. 33 y 34 del libro citado de Fenallosa y Pound. Allí hay muchos ejemplos de escritura, así como en el libro de Cheng.

corresponde a fuego. **Un auténtico nombre, una cosa aislada, no existe en la naturaleza; las cosas son sólo los puntos de encuentro de acciones.** Un verbo puro, un movimiento abstracto, tampoco cabe en la naturaleza. Lo que ve el ojo son cosas en movimiento -y es lo que tiende a representar la escritura china (ataca la idea de “ser”). En cada signo el sentido codificado nunca logra solapar otros sentidos más hondos siempre dispuestos a brotar.

Cheng explica acerca de una discusión que mantuvo con Lacan donde comentaban que el ideograma *yi*, que tiene como sentido original "Idea" o "intención" (significado) goza de numerosas combinaciones con otros ideogramas para formar toda una familia de términos que giran en torno de la noción de imagen, de signo y de significación. Es así que a partir del núcleo *yi*, se arma la serie: *yi-yu*, "deseo"; *yi-zhi* "mira"; *yi-xiang*, "orientación"; *yi-xiang*, "imagen, signo"; *yi-hui*, "comprensión"; *yi-yi* o *zhen-yi*, "significación o esencia verdadera"; *yi-jing*, "estado más allá de lo decible", que implica la idea de un rebasamiento con relación a la palabra significada.

Y toda esta serie de palabras nos inspira la constatación que, por una parte, el signo es el resultado de un deseo (...) y dotado de una significación que sin embargo no la agota, y que, por otra parte, **la verdadera significación de un signo puede actuar eficazmente, y el rebasamiento del signo no puede hacerse más que a partir de esta significación misma.**³⁵

Cheng comenta que lo que fascinaba a Lacan eran esos **signos escritos como sistema**; sistema que está al servicio de la palabra, aunque guardando una distancia con relación a ella. Siendo capaz de transcribir fielmente la palabra, el sistema también puede, por todo un proceso de elipsis voluntaria y de combinación libre, engendrar en su seno un juego abierto, sobre todo en el lenguaje poético donde, en el interior de un signo y entre los signos, el Vacío-central juega a pulverizar el dominio de la linealidad unidimensional.³⁶ Es aquí cuando Cheng alude a la carta que le escribió Lacan donde dice que teniendo en cuenta su libro sugirió a los analistas que **la interpretación del analista debe ser poética.**

(...) el acento a poner sobre la escritura es esencial para la justa evaluación de lo que se refiere al lenguaje (...) hecho evidente, por la sola existencia de **una escritura como la china (...)** A saber, que hay elementos fonéticos, pero que hay también muchos de ellos que no lo son. **Siendo esto tanto más sorprendente porque desde**

³⁵ Cheng, F. *Lacan y el pensamiento chino*. En <https://es.scribd.com/document/185023263/Lacan-y-El-Pensamiento-Chino-F-Cheng>.

³⁶ Idem.

el punto de vista de la estructura (...) estricta de lo que pertenece a un lenguaje, ninguna lengua se sostiene de un modo más puro que esta lengua china donde cada elemento morfológico se reduce a un fonema.³⁷

Es entonces, precisamente allí, donde habría sido lo más simple si puede decirse que la escritura no fuera más que la transcripción de lo que se enuncia en palabras. Es sorprendente ver que, todo lo contrario, **la escritura lejos de ser transcripción, es otro sistema, un sistema al cual eventualmente se engancha lo que es recortado en otro soporte: el de la voz (...)**³⁸

El soporte material de un discurso es la letra -y en el discurso analítico eso es específicamente lo que hay que leer/ escribir para interpretar. La escritura china se asemeja a la letra; si la letra habilita la lectura, dicha lectura está operando en relación a una escritura.

En “La lógica del fantasma”, clase 2 ³⁹ Lacan sostiene que la letra es la forma mínima del significante, que no se significa a sí misma, sino que requiere de una lectura que dé cuenta de la estructura en su dimensión sincrónica; su valor depende exclusivamente de sus relaciones diferenciales con otras letras. La escritura reduce el lenguaje a una serie de reglas y axiomas que minimizan la equívocidad del lenguaje (se trata de despojarla lo más posible del significado) con el fin de que sea transmisible el medio decir de la verdad -medio decir pues justamente no hay metalenguaje.

La letra es, radicalmente, efecto de discurso. (...) Sir Flinders Petrie creyó observar que las letras del alfabeto fenicio se encontraban, mucho antes del tiempo de Fenicia, en menudas cerámicas egipcias en las que servían como marcas de fábrica. Esto quiere decir que la letra surgió primero del mercado, que es típicamente un efecto de discurso, antes de que se le ocurriera a nadie usar letras. (...) la letra china, surgió del discurso chino muy antiguo de una manera enteramente distinta de como surgieron las nuestras. Por salir del discurso analítico, las letras que aquí saco tienen un valor diferente de las que pueden salir de la teoría de los conjuntos. Su empleo difiere y, sin embargo -esto es lo interesante- no deja de haber

³⁷Fonema: Unidad fonológica mínima que resulta de la abstracción o descripción teórica de los sonidos de la lengua. No es una palabra, tampoco un significante, sino **el elemento último e indivisible del significante. (En las fórmulas de Lacan, el fonema está reducido aún más, está reducido a la letra, que sería el átomo literal.** De ahí la posibilidad que tienen de habilitar para el analista una multiplicidad de lecturas diferentes). Pero en la combinatoria estructural de un caso que los organiza no serán cualquiera. No hay una significación que pueda ser absoluta, pues siempre remite a otra. En la vida, en el pensamiento razonado, siempre remite a lo mismo; de ahí que desarmar esa significación -que viene del Otro- con la interpretación sea tan importante. Los fonogramas son caracteres compuestos por una parte semántica que indica el campo semántico al que pertenece el carácter, y un elemento fonético, que proporciona una pronunciación aproximada del mismo. Muchos caracteres se crearon derivados de otros por su pronunciación parecida, mientras otros se han gramaticalizado y han perdido su significado original dando lugar a nuevas palabras.

³⁸ Lacan, J. (2008). *El Seminario. Libro 16*, clase 20. Buenos Aires: Paidós.

³⁹ Lacan, J (1966/67). Seminario 14. Inédito. Versión R. Rodríguez Ponte.

cierto vínculo de convergencia. **Lo bueno de cualquier efecto de discurso es que está hecho de letra.**^{40/41}

Al leer el lapsus el significado queda en suspenso o interrogado; ese es el valor del equívoco. Pero dicho equívoco lo será en relación a una lógica que está operando a nivel del sentido y que no podemos desconocer, no será sin ella; en tal caso no apelaremos a una lógica clásica (V o F) para interpretar, pues eso no despierta.

Respecto del lenguaje poético chino propiamente dicho, Cheng⁴² señala que es la cosmología china la que da a la poesía y a las demás artes su plena significación. En ella se apoya la poesía como lenguaje, ya que usa las ideas de Aliento primordial, Vacío-Lleno, Ying-Yang, Cielo-Tierra- Hombre, Cinco elementos, etc., referidos a la Cosmología. **El vacío es el eje del pensamiento chino**; rige el contenido filosófico-religioso, el mecanismo de todo conjunto de prácticas significantes.⁴³ El **vacío** en la filosofía china es un elemento eminentemente vital y activo. Al introducir discontinuidad y reversibilidad en un sistema determinado, permite que las unidades componentes del sistema superen la oposición rígida y el desarrollo en sentido único. El vacío es precisamente el signo por el cual se definen como signos las demás unidades (como S A). Tiene un rol funcional; es a la vez estado supremo del origen y elemento central en el mecanismo del mundo de las cosas. El vacío es el fundamento mismo de la ontología taoísta. Antes de “cielo-tierra”, es el “no haber”, la “nada”, el “vacío”.

El filósofo Byung-Chul Han comenta que

... para la sensibilidad oriental ni la constancia del ser, ni la perduración de la esencia hacen a lo bello. No son ni elegantes ni bellas las cosas que persisten, subsisten o insisten. Bello no es lo que sobresale o se destaca, sino lo que se retrae o cede; bello no es lo fijo, sino lo flotante. Bellas son cosas que llevan las huellas de la nada, que contienen en sí los rastros de su fin, las cosas que no son iguales a sí mismas. Bella no es la duración de un estado, sino la fugacidad de una transición. Bella no es la presencia total, sino un aquí que está recubierto de una ausencia.⁴⁴

⁴⁰ Seminario 20, clase 3.

⁴¹ La letra, a pesar de su ausencia de sentido, produce una discursividad y es condición para la formalización de cualquier ciencia: “Pues, escribir que la inercia es $MV^2/2$ -MV al cuadrado sobre 2- ¿qué quiere decir? Si no es que, sea cual fuere el número de unos que pongamos bajo estas letras, estamos sometidos a un número de leyes.”⁴¹ (Lacan, Seminario 20, clase 10)

⁴² En el libro citado y también tomando algunas referencias de su libro *Vacío y plenitud*.

⁴³ Pintura, poesía, música, teatro⁴³ y también las prácticas relativas al campo fisiológico: la representación del cuerpo humano, la gimnasia Taijiquan, la acupuntura.

⁴⁴ Byung-Chul Han (2019). *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Medio Oriente*. Buenos Aires: Caja Negra. p: 136.

La cultura del lejano oriente se caracteriza por la **ausencia**, en contraposición con la cultura occidental que sostiene la **esencia**. La esencia es sustancia, lo que subsiste, lo inmutable; lo Uno, que resiste a lo Otro. El Ser, como exigencia, **no** domina el pensamiento chino. La falta de esencia en el pensamiento oriental está asociada al caminar, al no habitar. El caminante se olvida de sí mismo, nada desea, no se aferra a nada, y no deja huellas. Sólo el ser genera marcas.⁴⁵ Y **el pensamiento es un estar del que no participa nadie; el hablante está ausente.**⁴⁶ En occidente el acontecimiento se piensa con sujeto, en oriente sin él; y sin dirección.

Hasta aquí ya tenemos suficientes elementos para interpretar el porqué de la recomendación de Lacan del estudio de la escritura poética china para saber lo que es una buena interpretación analítica. Está claro que no sugiere hacer poesía como modo de intervención, sino que, sobre la poesía que es el hablar, realizar una escritura formal de lo que sostiene el texto. La posibilidad que las interpretaciones tomen una forma similar a la de la escritura china permite introducir el vacío o agujero que hace advenir las posibles otras lecturas semánticas que aquel discurso coagulado se leía unívocamente. Por supuesto esto no implica romper el sentido de cualquier manera y caer en un sinsentido, sino que responderá a una lectura formal estructural que tendrá una dirección.

Para no contar todo lo que dice el libro -recomiendo mucho su lectura- me limitaré a nombrar ciertos procedimientos que logran que la escritura china sea ambigua, polisémica, estructurada, sin protagonista, donde la relación al Otro es intrínseca al sistema. Al ser semejante a la escritura de la fórmula y álgebra de Lacan pensar en estos procedimientos será de utilidad para pensar en nuestras intervenciones.

La poesía china tiene una gramática poética específica; la función condiciona la lengua. Lo conciso y abstracto de esta escritura conduce a una **ambigüedad bastante especial**: no quiere decir que una determinada expresión, o una frase concreta, dejen la duda en el lector de una correcta interpretación de lo que el escritor quería decir, ni que el lector tenga que elegir una de las posibles interpretaciones, ni que el poeta le haya querido dejar ante la posibilidad de elegir entre distintas interpretaciones. **Sino que el poeta quiere comunicar simultáneamente una multiplicidad de significados.** Cualquier interpretación sería unilateral e incompleta.

La escritura no es denotativa, está formalizada, no es unívoca, no cierra el sentido, no tapon,

⁴⁵ En Corea por ej. no se dice “pienso que”, sino algo así como “la idea anidó en mí” (aunque tampoco es correcto del todo porque le falta subjetividad, le falta sujeto).

⁴⁶ En vez de “Ve el mar” se dice algo así como “la vista del mar existe”. El “eso habla” parece articular con otro discurso que no es el del amo. El sujeto está presente en la oración a veces, pero es ajeno al individuo, a la persona.

no significa. Responde a una estructura, a una legalidad cuyo elemento mínimo es la letra con un juego combinatorio de relaciones.

¿Cómo se manifiesta el vacío en la escritura poética china? 1) Mediante la supresión de ciertas palabras gramaticales -llamadas palabras-vacíos- y 2) mediante la institución, dentro de un poema, de una forma original: el paralelismo.

1) El vacío se lleva a cabo a través del juego sutil entre las palabras plenas y las palabras vacías. La **ausencia de pronombres personales** en la poesía es completa;⁴⁷ hay también supresión de indicadores pronominales que hace que el discurso objetivo y/o descriptivo coincida con el discurso interior y al mismo tiempo **un diálogo incesante con el otro. Al no haber protagonista**, el poeta busca crear la conciencia de que **el otro nunca está del lado opuesto**. Con la elipsis de las personas verbales, el hombre habla a través de las cosas, creando un lenguaje ambiguo -ausencia de shifter. Combinado también con la **elipsis de preposiciones y comparativos** se despoja al verbo de cualquier indicación de dirección, lo que suscita un lenguaje reversible, en el cual sujeto y objeto, fuera y dentro, están en una relación de reciprocidad.

Introduzco sólo un ejemplo para dar una idea, pero sugiero recurrir a los libros citados para un estudio más exhaustivo del sistema de escritura poética china. El poema siguiente nos muestra al poeta cuando va a visitar a un ermitaño:⁴⁸

Un camino / atravesar muchos lugares
 Líquenes-musgos / percibir sandalias huellas
 Nubes blancas / rodeando islote apacible
 Maleza profusa / trabando puerta vana
 Lluvia pasada / contemplar pinos color
 Colina seguida / alcanzar agua manantial
 Arroyo flor / revelar Chan espíritu
 Frente a frente / ya fuera de palabra

El tiempo verbal se expresa por medio de elementos adjuntos al verbo, tales como adverbios, sufijos o partículas modales o de tiempo; **no existen las conjugaciones verbales** (soy, eres, es, somos, etc.); los verbos suelen darse en infinitivo. Y para expresar la persona deben ir siempre acompañados de un pronombre.

La introducción del vacío en la escritura poética china afecta también el desarrollo lineal del tiempo, introduciendo un movimiento circular que enlaza al sujeto con el espacio originario; el vacío yace a la vez en el origen y en el seno de cada cosa (objeto a). El vacío favorece la

⁴⁷ Hay versos donde un "yo" y un "tú" están implícitos en el poema, sin que en ningún momento se usen los pronombres.

⁴⁸ Con la limitación que tiene el estar "traducido".

interacción, y aún la transmutación entre cielo -ligado al espacio- y tierra -ligado al tiempo, por ende, entre espacio y tiempo.

La consecuencia de todas estas elipsis es la disminución de las obligaciones sintácticas, reducidas a unas cuantas reglas mínimas, que es lo mismo que propone Lacan sobre la escritura que tenemos que hacer. La forma en que se agrupan las palabras permite decidir cuál es el sentido. Los sustantivos y los verbos, así como ciertos adverbios, adquieren una gran movilidad combinatoria. Como las palabras son invariables, la forma de una palabra no indica a qué clase pertenece, incrementando el juego entre lo nominal y lo verbal, e introduciendo en la lengua la dimensión del vacío.

2) El **paralelismo** se basa en la alternancia o la oposición de versos paralelos (pareados o dísticos)⁴⁹ y versos no paralelos que, por su organización interna especial, introduce un orden distinto en la progresión lineal del lenguaje, un orden autónomo que gira sobre su propio eje, en el cual los signos se responden y se justifican unos a otros. Estos procedimientos, por la discontinuidad y la reversibilidad que engendran en la programación lineal y temporal del lenguaje crean una relación abierta de reciprocidad entre el sujeto y el mundo objetivo, permite el proceso de interiorización y de transformación mediante el cual cada cosa realiza su identidad y su alteridad, y con ello alcanza la totalidad. A pesar de la afirmación de un orden semiótico que contiene su propia negación, los signos siguen en pie, permanentes, invariables, independientes del cambio fonético.

Y en el nivel prosódico -vigorización de cierta sílaba-, el vacío se introduce con el contrapunto tonal y el paralelismo de los versos de la “poesía regular” (octava), que instaura la interacción dialéctica entre Yin y Yang. El orden fónico involucra el estudio de la cadencia, la rima, el contrapunto tonal y los efectos musicales.⁵⁰ En el libro de Cheng está todo bien explicado; lo que nos importa es ese canto que mencionaba Lacan y que se produce en el decir, que se impone por la legalidad de la escritura -desligada del ser y sí ligada al entorno, al Otro, a las ideas filosóficas que sostienen su mundo.

⁴⁹ Estrofa de dos versos que riman entre sí en forma consonante o asonante. También refiere a comenzar los versos impares con una misma palabra y los pares con otra diferente que se irá repitiendo. Utilizando paralelismos se puede repetir la misma construcción de versos.

Ej. Las flores perfumadas llenan el campo
Las golondrinas inquietas surcan los aires.

⁵⁰ La Rima cae siempre en los versos pares, con la excepción a veces del primer verso. Los versos impares no tienen rima, (otra oposición estructural). El poeta tiene que elegir para la rima una palabra de tono "llano", el tono más uniforme y largo de los cuatro tonos del chino antiguo, y los tonos “oblicuos” (el "ascendente", el "de ida" y el "de vuelta"). Este contrapunto tonal, genera pequeñas colisiones: la cesura es como una pared contra la cual vienen a dar las olas rítmicas: de ello resulta una fuerza inversa que genera un ritmo contrario y suscita el movimiento dinámico del verso, y sintácticamente agrupa las palabras del verso en dos segmentos distintos que se oponen o que mantienen vínculos de causa y efecto. Se trata de un movimiento que gira sobre sí mismo. Cada elemento, una vez surgido, "regresa" y remite enseguida a su contrario situado en el otro extremo de la figura y que surgió primero. Juego de persecución (¿persecución de un yo siempre otro?) a la par afuera y adentro, en el tiempo y fuera del tiempo.

El conjunto que forman los signos, armonizándose u oponiéndose, provoca el sentido.

En el **nivel simbólico**, el vacío en la poesía se manifiesta en las imágenes metafóricas tomadas de la naturaleza, por la transferencia de sentido y el movimiento de la ida y vuelta entre sujeto y objeto que implican.⁵¹ Las imágenes no son elementos que rematan a posteriori un lenguaje preestablecido, sino que constituyen los cimientos de ese lenguaje y participan activamente en su estructuración.

El conjunto que forman los ideogramas, por los vínculos que éstos mantienen con las cosas y entre sí, constituye un sistema metafórico-metonímico.

Ejemplos de "figuras" metafóricas corrientes en la lengua:

- Ideogramas (o caracteres) compuestos de dos elementos: corazón + otoño = melancolía, tristeza; hombre + palabra = confianza, fidelidad.
- Términos de dos caracteres que forman metáforas: tambor-danza = alentar, incitar; lanza-escudo = contradicción

Sintagmas que forman expresiones simbólicas: polvo rojo: cosas de este mundo, vanidad de la gloria; viento primaveral: éxito, satisfacción; pino verde o bambú recto: rectitud, pureza.

Estas estructuras permiten prescindir del discurso-comentario y unir, con gran economía, la conciencia subjetiva y los elementos del mundo objetivo.

La poesía china tiene sus leyes, su estructura. Podemos hacer una traducción literal de los ideogramas en los poemas y luego podemos hacer una interpretada, pero no alcanzarán a decir lo que el poema dice. Los ideogramas tienen una presencia más intensa, lazos aparentes o explícitos que se tejen unos con otros y orientan el sentido del poema en muy diversas direcciones. **¿Qué es lo intraducible? Aquello que la letra no logró transcribir, pero sobre todo aquello que la letra le añadió a la lengua.**

La interpretación analítica intenta agujerear el texto cuya significación es unívoca.

El significado no tiene que ver con lo que uno escucha, sino con el acto de leer en lo que se escucha. Lo que se escucha es el significante, el significado es el efecto del significante. (...)

⁵¹ Ver Op. Cit. Fenallosa, p.18.

(...) **llamamos interpretar a ese leer lo que se habla**. Si se puede interpretar, en el sentido de producir un acto por el cual convierte al significante en letra y generar por esa vía la significación, es evidente que ésta no proviene de la fórmula planteada por el fantasma (el que da materia a la poesía, decía antes Lacan en la cita), según la cual estaría determinada en cada uno de nosotros por la forma particular en que se inscribe $S \diamond a$. Allí queda fijada para nosotros la significación, en tanto **el atravesamiento del fantasma implica el acto de leer eso que se dice**, lectura que necesariamente irá modificando la significación. (...) **la fórmula no tiene significación *per se***, quiere decir que lo más próximo a lo que se puede llegar en relación con el deseo es el acto mediante el cual se interpreta lo que eso dice (...) Se ha hecho un axioma de esa frase que oculta la castración del Otro. ¿Por qué? Porque ahí el significante significaría.⁵²

Nuestro trabajo es leer /escribir el texto analítico, la escritura que sustenta el discurso.

La escritura poética china sólo se hace escribiendo, con los elementos mínimos dentro de una estructura con elementos y legalidades definidos, todos ellos invariantes. Escritura que trabaja al modo de la letra. Nosotros, al estudiar los procedimientos de escritura podemos aprehenderla para interiorizar un modo de interpretar/escribir, trazar o zanjar el discurso de manera ambigua, con su vacío interno.

Entonces, “**interpretación poética**” no alude en Lacan al hacer poesía, sino, en primer lugar, a poner en función la poética que el lenguaje tiene por estructura que, como vimos, no es privativa de la poesía y, además y principalmente, que se sostenga en una escritura estructural. Él dice que para nosotros la interpretación se tiene que sostener en la técnica de la frase ingeniosa (equívoco, chiste). Para ello escribimos, formalizamos la estructura mínima relacional significativa (la letra) que sostiene el asunto, poniendo en función el vacío o agujero para hacer tambalear lo ya significado, e intervenimos desde allí con la ambigüedad necesaria para que no vuelva a obturarse con el sentido, con la “poesía”, con la razón, etc.

La intervención tiene que caer en el intervalo, en ver cómo esos términos se articulan. Encontrar en lo dicho las posibles combinaciones significantes para interpretar el decir. Hacer una intervención cuya estructura contemple la posibilidad de combinar los significantes de manera tal de que se generen tensiones entre opuestos, un agujero interno, que los elementos puedan participar de otra escena que la significada, y que deleve la estructura que sostenía el padecer. Poner en tensión ciertas consistencias imaginarias para restituir la dimensión de la verdad

⁵² Eidelstein, A. (2004). Seminario dictado en la UBA: “La lógica del fantasma”. Inédito.

forcluida al campo del saber, un acto, un efecto “poético” resultante de la estructura⁵³ quedando implicado un imposible (o un real) que pueda producir un cambio de realidad. Y esto es azaroso, porque es de cada caso.⁵⁴ La lectura /escritura de lo que sustentaba el discurso, la interpretación –vía otra lógica- puede hacer advenir una verdad por fuera de la lógica del sentido. Efecto sorpresa.

Nuestras intervenciones tienen que tener una dirección y apuntar al cierre (bucle/ doble vuelta) del asunto, involucrando al objeto *a*, respondiendo a la estructura en juego y no a una polisemia infinita indefinida.

La letra tiene una primacía por sobre el significante (en un sentido lógico); al definirse como una unidad mínima, indivisible, localizada y diferencial -puro trazo- en su combinatoria produce al significante del cual dependen los efectos de significación, es productora de sentido. Y, en cuanto carece de sentido, es el objeto teórico más adecuado para la formalización, soporte del matema. Lacan produce el matema, para ir en contra de la verdad del ser, del relleno de sentido, de la extrema singularidad, que no articula a nada.

⁵³ Como las estructuras clínicas en Lacan, que son patrones de lectura puramente formales, no tienen contenido ya determinado por una experiencia, u otra herramienta de lectura como son las Instituciones (qué puede decir de su familia, religión, hijos, trabajo, dinero, vivienda, pareja, drogas, escolaridad, etc.).

⁵⁴ En la clínica de la palabra -no del significante- esto no se puede (o en la poesía que imaginamos, según Lacan), el material allí es lo que dice el paciente, no hay más que eso.

BIBLIOGRAFÍA

- 1- Baldovino, L. (2020). *El Rey está desnudo* n°16, “Tres toros anudados: otra especie de espacio”, en <http://www.apola.com.ar/apola.asp>
- 2- Byung-Chul Han (2019). *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Medio Oriente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- 3- Cheng, F. (2003). Lacan y el pensamiento chino. En *Lacan, el escrito, la imagen*, Varios autores, Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.
- 4- Cheng, F. (1977). *La escritura poética china*. España: Pre-textos.
- 5- Eidelsztein, A. (2004). Seminario dictado en la UBA: “La lógica del fantasma”. Inédito
- 6- Kristeva J. (1988). *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Fundamentos.
- 7- Lacan, J. (1966). Seminario 14. Inédito.
- 8- Lacan, J. (1976/77). Seminario 24. Inédito.
- 9- Lacan, J. (1977/78). Seminario 25. Inédito.
- 10- Lacan, J. (2007). *El Seminario. Libro 20*. Buenos Aires: Paidós.
- 11- Montesano, H. (2021). *Texto clínico. Un nuevo género de discurso*. En imprenta. Buenos Aires: Letra Viva.

GABRIELA MASCHERONI

Psicoanalista. Miembro de APOLa Sociedad Psicoanalítica.

Autora de (2014) *Los neologismos de Lacan. Una teoría en acto* y coautora de (2020) *La mujer y lo femenino. Un discurso disruptivo desde el psicoanálisis de Lacan*.

e-mail: g_mmasch@yahoo.com.ar