

El psicoanálisis y la poesía... china

Psychoanalysis and poetry... China

Por Santiago Candia¹

RESUMEN

Bajo el título de “El psicoanálisis y la poesía... china” me propongo interrogar cual es el saldo que podría extraerse del diálogo entre estos dos campos disímiles, al menos en apariencia. La poesía y la literatura han tenido un valor destacable y fundamental en la obra de Freud, aún más en la de Lacan; aunque en formas diversas. En ese sentido es fundamental realizar las distinciones pertinentes en ambos autores, por lo que he dividido el escrito en dos momentos; por un lado el valor que tiene para Lacan la poesía china hacia el final de su enseñanza. Y en una segunda instancia me abocaré a indagar que uso hace Freud de la poesía.

Para poder avanzar en los dos ejes que me he propuesto, recurriré a dos autores centrales para pensar la poesía, Octavio Paz y Francois Cheng. Ambos autores interesados por la poesía china taoísta que será el pivote central de esta investigación.

Palabras clave: Lacan - Freud - Cheng - Poesía - Taoísmo - Decir - Vacío

ABSTRACT

Under the title “Psychoanalysis and (Chinese) poetry” I propose to examine what is the balance that could be extracted from the dialogue between these two dissimilar fields, at least in appearance. Poetry and literature have had a remarkable and fundamental value in Freud’s work, even in Lacan’s; although in different ways. In that regard it is essential make relevant distinctions in both authors, so I divided the writing in two parts; on one hand the value that Chinese poetry has for Lacan towards the end of his teaching. And in a second instance I’ll come to inquire what is the use Freud makes poetry.

In order to advance the two axes that I have proposed, I shall use two central authors to think poetry, Octavio Paz and Francois Cheng. Both authors interested in the Taoist Chinese poetry will be the kingpin of this research.

Keywords: Lacan - Freud - Cheng - Poetry - Daoism - Say - Empty

¹Universidad de Buenos Aires (UBA). Facultad de Psicología. Licenciado en Psicología. Docente de Clínica Psicológica y Psicoterapias: Clínica de Adultos Cátedra: I. Buenos Aires Argentina. Es miembro de Foro Analítico del Río de la Plata. Coordinador de los Hostales de salud mental de la institución psicoterapéutica Témpera. E-Mail: santiagoecandia@gmail.com

Este trabajo es la primera precipitación de una investigación que vengo realizando desde hace un tiempo, para pensar que implicancias tiene y ha tenido el uso de la poesía en el psicoanálisis. En el escrito que sigue a continuación no me propongo perseguir las posibles consecuencias generales que podrían extraerse de tal diálogo; sino realizar un recorte específico de la poesía, por el que Lacan se sintió interesado a lo largo de su trasmisión, a saber: la poesía taoísta china. El interés del psicoanalista francés quedó plasmado en los intercambios de los que ha dado testimonio el lingüista chino Francois Cheng en la preciosa conferencia llamada “Lacan y el pensamiento chino”, que luego ha sido establecida bajo el mismo título. Antes de entrar de lleno en la estrecha relación existente entre Lacan y la cultura china, he de mencionar que retomaré, por la pertinencia que posee, algunas cuestiones centrales del pensamiento del poeta mexicano Octavio Paz en torno a la poesía para sostener un diálogo teórico con Freud en torno a cuestiones en relación a la poesía.

El Tao y la política.

Para comenzar a adentrarme en esta jungla voy a servirme de la guía de Octavio Paz, en particular de las fascinantes conclusiones a las que arriba en “El arco y la lira”. En ese escrito, el premio nobel, lleva adelante una lúcida distinción entre los diversos modos, no solo de poetizar, sino de tratamiento de la poesía que hace occidente; distinguiendo en primer lugar a la poesía de la china imperial. De esa primera y gran separación puede efectuarse una segunda división de aguas determinada por posiciones éticas y políticas. Durante mucho tiempo el confucionismo fue el régimen político central de la china del siglo VII a.c., hasta que emerge el taoísmo.

La concepción filosófica del taoísmo viene a producir un quiebre con los modos de pensamiento político vigentes hasta el momento, al menos se presenta como un modo de respuesta a cierta política del deber ser; una política de orden moral, que procura ordenar los modos de comportamiento, las actividades, las castas sociales, el lugar para los hijos, la mujeres, los ancianos... El taoísmo como movimiento ideológico-político surge como respuesta a la filosofía confuciana y el ejercicio del poder dentro del territorio chino. Pero lleva las cosas más lejos, porque el tao y su principales representantes Lao-tze no son meras respuestas subversivas a un orden político establecido.

Partamos en primera instancia de lo sabido hasta la actualidad sobre la figura de Lao-tze; quien habría vivido en el siglo VI antes de nuestra era. Los textos que conocemos de él son una versión más tardía, escrita a partir de la enseñanza oral, transmitida luego de varias generaciones posteriores a Lao-tze. El pensamiento taoísta, por el que se interesó Lacan, a lo largo de su enseñanza, compone una pérdida del origen histórico; de la misma forma en que los budistas se desentienden de la existencia concreta e histórica de Buda. De manera tal que, no contamos más que transcripciones de su oralidad. La obra de este pensador se compone de ochenta y un capítulos

cortos. Donde encontramos que verbalmente la palabra Tao, quiere decir *vía*, como camino, senda, y también habla. De suerte que puede decirse que el tao está dotado de un doble sentido: la vía y la voz. Por lo que resulta coherente que el legado de Lao-tze fuera oral. Entonces, el tao significa un orden de la vida al mismo tiempo que un orden de la palabra.

Por otro lado, de quien nos ha llegado un legado directo es del poeta y pensador taoísta chino Chuang-tze. Una obra orientada especialmente a despertar a sus lectores, a advertir a los lectores de la necesidad del despertar de la realidad social en la que se hallan inmersos; mediante su estilo cargado de paradojas. Cabe recordar que es el poeta que utiliza Lacan en el primer seminario que dicta tras la excomunió de la Asociación Psicoanalítica Internacional, “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”: *Soñé que era una mariposa. Volaba en el jardín de rama en rama. Solo tenía conciencia de mi existencia de mariposa y no la tenía de mi personalidad de hombre. Desperté. Y ahora no sé si soñaba que era una mariposa o si soy una mariposa que sueña que es Chuang-tze*. El pensamiento de Chuang-tze, se opone con una fuerza provocadora al orden político y moral sobre la organización de las castas sociales impuesta por el orden confucionista. La posición del taoísta es inquebrantable, radical y hasta por momentos adopta un tono burlesco para referirse a quienes transmiten la palabra de Confucio.

Para el taoísmo no existe un orden moral absoluto sino que cada sujeto debe orientarse por su propio tao; de manera tal que requiere un modo de organización social que se circunscribe por la singularidad de cada sujeto. En este sentido los pensadores taoístas se sirven de la poesía, en tanto es un modo de relación al lenguaje que excluye la posibilidad de decirlo todo. El pensamiento no se distingue de sus modos de enunciación. La poesía taoísta parte de la existencia de un vacío medio que no puede categorizarse ni establecerse en principios morales. Ante la dificultad de trasmisión de aquello que es el pivote de su pensamiento: el aliento, la vida, el vacío... emerge la poesía como modo, por excelencia, de articulación del taoísmo.

El taoísmo y el uso de las palabras.

De tal forma el poeta, porque los taoísta acaban convirtiéndose en poetas, ya que no encuentra otra posibilidad que la poesía para decir algo que no se puede enunciar. El poeta taoísta interesado por cómo expresar el tao de un sujeto hace un uso del lenguaje, que implica cierta utilización de las palabras y del callar, ya que el sabio predica el tao sin palabras (Paz, 1956, 105). Aparece entonces la paradoja como modo de señalar, de indicar, lo que no hay forma de nombrar, lo que escapa a la posibilidad de ser definido; se refiere a algo está más acá y más allá de las palabras y las cosas. *En este sentido el taoísmo se orienta por algo, verdaderamente interesante, que adquiere un estatuto próximo a un resto, que no resulta aprehensible por el lenguaje. Un resto innombrable y central: el vacío.*

Para dar pie a lo que estoy articulando voy a tomar parte de una cita de Chuang-tzu: El valor de la palabra reside en el sentido que esconde. Ahora bien, este sentido no es sino un esfuerzo para alcanzar algo que no puede ser alcanzado por las palabras. Palabras que empujan al silencio, en tanto “hay dos silencios: uno, antes de la palabra, es un querer decir; otro, después de la palabra, es un saber que no puede decirse, lo único que valdría la pena decir” (Paz, 1971, 233).

¿Existe el Tao?
Es entonces “algo que existe”
¿Puede no-existir?
¿Existe entonces “algo que existe”
que “no puede no-existir”?

Nombrar a Tao
es nombrar una no-cosa.
Tao no es el nombre
de “un existente”.
Causa y azar
no tienen relación alguna con el Tao.
Tao es un nombre
que indica
sin definir.
Tao está más allá de las palabras
y más allá de cosas.
No viene expresado
ni en palabras ni en silencios,
donde ya no existen palabras o silencios,
se aprehende el Tao.” (Merton, 1965, 170).

El sentido apunta hacia las cosas pero no logra alcanzarlas. Es así que el hombre taoísta, hace que las palabras digan lo indecible, y Octavio Paz afirma que para poder decir lo indecible es necesario servirse de la lógica. Sin embargo, no es suficiente con aseverar que la lógica es la que permite articular algo en relación a lo indecible, sino que es fundamental incluir el callar.

Antes de avanzar por las vías lógicas que permiten afirmar que la poesía hace uso de la misma, quisiera retornar a las diferencias que viene a postular el taoísmo en relación con la palabra de Confucio. En primer término, la verdad no es una experiencia social, moral y transmisible por preceptos políticos, sino que para Chuang-tze es una experiencia singularísima. El grado tal de singularidad que tiene la verdad resulta un punto imposible de comunicar, de allí se desprende las sospechas y los límites del lenguaje. Determinadas las fronteras del lenguaje, sus posibilidades e imposibilidades, es que el poeta taoísta nos recuerda a la posición de Wittgenstein, en tanto que el joven y entusiasta filósofo austriaco en su *Tractatus* insta, con su modo aforístico, a los filósofos a no olvidar que se trata de juegos del lenguaje y que como tal responde a reglas. De lo que no se puede hablar mejor callar, es decir que allí donde el lenguaje mismo alcanza un límite se suscita el silencio.

Como modo de respuesta a la posición política del confusionismo, donde los hombres asumen una posición de amo, es que ellos sostienen que: aquel que gobierna

vive en confusión y aquel que es gobernado vive en el dolor. Lo deseable es no influir ni ser influenciado. La vía para apartarse de la esa confusión y liberarse del dolor, es el tao. Sin embargo, ese camino aparea sus dificultades en tanto nadie lo predica como un modo de vida. A la pregunta por como conocerlo; no hay respuesta, porque quien tiene respuestas ni siquiera se acerca a la verdad. Afirman que, lo que da ser a las cosas no puede ser delimitado por las cosas. De modo que cuando hablamos de límites, permanecemos confinados a cosas limitadas. El límite de lo ilimitado se llama plenitud. Su carencia es lo que llamamos vacío. Pero existe algo que los causa, que al mismo tiempo no es ni lo uno ni lo otro, no es plenitud, no es vacío. Es lo que causa el ser y el no-ser, sin ser uno ni el otro.

Resulta interesante resaltar que en el corazón de la poesía taoísta china se presenta un problemática intrínseca al lenguaje. En lugar de resolverla por la proliferación del sentido, la transforman en el elemento central de su corriente de pensamiento. Entonces ¿a qué llamamos tao? La pregunta se sostiene en la posibilidad de ser algo que se puede indicar –como un dedo que señala- sin definir, sin delimitar. Es lo que se aparece con las palabras poéticas; de allí la proximidad y la necesidad de un decir poético.

Lacan y la poesía china.

Es en el seminario XXIV donde Lacan nombra por primera vez a Francois Cheng. Lingüista y poeta chino llegado a Paris en 1948, con quien el psicoanalista establece una relación de amistad intelectual que duró hasta los últimos días de la vida de Lacan.

La cuestión central es adentrarme a investigar de qué le sirve al psicoanálisis la apropiación de este escritor. En otro sentido podría preguntar ¿Por qué Lacan se ve tentado de sugerir la lectura de este pensador chino? ¿Qué provecho puede extraerse del saber de la poesía china para el campo del análisis? Para avanzar en estas preguntas que me fui haciendo, el primer libro del cual me serví es “La escritura poética china”, un libro que se encuentra dividido en dos partes. En la primera de ellas, Cheng va a llevar adelante un trabajo de despegar la escritura del soporte del lenguaje hablado, al menos la escritura poética no es ningún soporte del idioma, en tanto que el poema toma múltiples aspectos: pintura, caligrafía, sentido, música o canto. Es, dice el lingüista chino, la escritura de un canto (Cheng, 1977, 29). En el texto de Roland Barthes, el susurro del lenguaje, el autor se hunde en indagar de qué modo la escritura puede capturar algo de la musicalidad, del canturreo, del laleo del lenguaje (Lacan, 1975, 125); como los haikus adquieren un valor preponderante entre la escritura y la voz; pero sobre esto voy a volver un poco más adelante.

En la poesía que nos compete, los trazos de la escritura china se van sedimentando unos sobre otros, procurando no solo una búsqueda estética sino que los conceptos se vayan envolviendo en el acto mismo de escritura. La pluralidad de sentidos se condensa en el mismo

ideograma, razón por la cual no hay una etimología de las “palabras”, sino que estos se superponen; a la manera de un pentagrama. El sentido que se articula en la poesía puede amalgamarse con las formas de la caligrafía; o bien, la forma del texto puede denotar un sentido diametralmente opuesto a lo dicho.

Los trazos caligráficos son movimientos que necesariamente requieren del cuerpo del poeta, el uso de pinceles que permitan trazar la pintura de la caligrafía en un movimiento único; lo que no es para nada menor si tenemos en cuenta que: un mismo ideograma se superponen diversos sentidos que se resaltan u oscurecen en el trazo. De forma tal que existe una intimidad entre la pintura y el sentido que se supedita al uso particular que haga el pintor de su pincel. Hay en estas pinceladas, a veces más finas otras más gruesas, a veces más cargadas otras más disueltas, un intento de introducir la diferencia en el movimiento. En ocasiones la poesía china se convierte en un espacio que no solo contemplamos sino que podemos habitar. Hace poco tiempo en el Palais de Glace, hubo una muestra sorprendente de Hamano Ryhuo¹, un artista japonés interesado en los movimientos migratorios japoneses ocurridos en Latinoamérica a lo largo del siglo XX. Quienes pudieron acercarse habrán experimentado el impacto que producía, la sensación que despertaba entrar en una sala con cientos, con miles de ideogramas llenando la totalidad del espacio de la sala. Uno podía tener la experiencia de habitar un espacio de lenguaje poético. En la muestra el artista-calígrafo realizaba una suerte de reproducción e interpretación de los poemas clásicos chinos (Tang), pero “cuando un calígrafo aborda un poema, no se limita a un mero acto de copia. Al caligrafiar, resucita íntegro el movimiento gestual y el poder imaginario de los signos” (Cheng, 1977, 18), de forma tal que la repetición en la escritura siempre introduce la reinterpretación de la letra.

En la realización de un cuadro, el Yin-gun está desde el comienzo de la ejecución de un cuadro. No se limita al comienzo sino que debe acompañar a lo largo de la ejecución y debe subsistir hasta el final; pero que, a la vez produce un cuadro, una obra fallida, ya que una verdadera obra debe continuar siendo un espacio virtual. Eso quiere decir que nunca es acabado por completo, porque esta es una tendencia del artista; se pone de relieve esa falla en la estructura. Entonces, uno por más que procure encontrar una pieza acabada, sea en el mercado artístico o en el de los objetos de producción masiva, no podrá hacerlo. Esta tendencia a la completud es bastante criticada por Octavio Paz y toma nada menos que a Machado para mostrarlo:

“A una japonesa
Le dijo Sokán:
con la luna blanca
te abanicarás,
con la luna blanca
a orillas del mar.”²

Machado no se resistió a la muy hispánica y occidental tendencia a la explicación y la reiteración. En su paráfrasis

ha desaparecido el efecto, esa parte *no dicha* del poema y en lo que está realmente la poesía” (Paz, 1971, 238). En la poesía se trata de un decir que no explica, en el enigma se desvanece el sentido para que aparezca el vacío.

El modo en que Francois Cheng describe el uso de la poesía china de la dinastía Tang, caracterizada por un conjunto de poetas o monjes taoístas; poetas que centran su interés en cómo romper con cierta linealidad lógica de la escritura para generar “un universo semiótico regido por un movimiento circular en el cual todos los componentes –los significantes que componen la poesía- se implican, se envuelven y se continúan sin fin” (Cheng, 1977, 34). De manera que lo que nos interesa, es que el decir de los poetas chinos incluye una tercera instancia al dualismo del lenguaje utilizado por sujetos hablantes. Esta tercera instancia en del acto poético refiere a la idea de vacío.

Para aproximarse a la idea de vacío propuesto por la poesía china antigua, próxima a la filosofía y el pensamiento taoísta fundada por Lao-tze, que retomaremos más adelante, es central tener en cuenta el tratamiento de las palabras que llevan adelante los poetas. Por la operatoria que realiza en la escritura poética se produce la elipsis de los nombres propios; de forma tal que el sujeto de la enunciación del poema no queda representado en ninguno de los sujetos y en todos a la vez. De la misma manera que opera con los nombres propios, para producir cierta fractura en la lógica temporal de una narración yuxtapone los diferentes tiempos. Con la fractura del tiempo cronológico y la introducción de un tiempo que obedece a una lógica intrínseca al poema, el poeta chino logra que advenga una temporalidad que se constituye por fragmentos que ponen de relieve un tiempo inaprehensible. De ese modo de hacer con el tiempo y los nombres propios extraigo un breve poema:

Esta pasión poder durar/ volverse continuación-
memoria
Soló en el propio instante/ ya desposeído.

En ese uso deliberado de las palabras, hay una manipulación para introducir, por el tratamiento mismo de la lengua, una dimensión que el sujeto tiene la tendencia a desoir y esa es la dimensión del vacío. Ubicando en el corazón mismo de la experiencia poética lo indecible o como fue trabajado por Barthes, en el libro ya citado, donde aborda la poesía china para decir que “ha conseguido evaporar el significado gracias a toda una técnica, a saber, un código métrico; tan sólo queda una leve nube de significantes; y, al llegar a este punto, parece ser que, gracias a una simple torsión, toma la *máscara* (el subrayado es mío) de lo legible, privándolo de *referencias*” (Barthes, 1984, 106). Técnica que lleva al vacío, no en el sentido figurado o alegórico, sino en el tratamiento del lenguaje, procurando despojar al significante del significado para producir el efecto de torsión buscado.

En este sentido el poeta taoísta coloca en el centro mismo de su experiencia aquello que Freud detecto en las teorías sexuales infantiles. En el punto en el que niño se dirige al otro, para indagar e interrogar por la diferencia

de los sexos. Punto de agujero en la estructura, que empuja al niño a la creación por la que circula para construir su propia teoría respecto al origen, punto que abordaremos más abajo.

Para aquellos poetas, que como los analistas, operan entre lo dicho y lo no-dicho para abordar un indecible, manipulan el lenguaje para hacer resonar otra cosa que lo dicho. En su seminario *L'insu que sait de l'une-bévues'aile a mourre*, Lacan se dirige a los analistas allí presentes -tengamos en cuenta que no todos lo son- para que tengan presente de que forma una analista puede hacer sonar, con la voz y su musicalidad, otra cosa que el sentido. ¿Cómo hacer para que en el analizante suene otra cosa que aquello que taponan? Pues la clave -dice- se encuentra en la escritura poética, y agrega, en la escritura poética china es donde se puede tener la dimensión de lo que podría ser la interpretación analítica (Lacan, 19/4/1977); o como Lacan le escribe a Cheng en una carta "He hablado de su libro en mi último seminario, diciendo que la interpretación -o sea lo que debe hacer un analista-, debe ser *poética*" (Cheng, 2000, 79).

En este enunciado que Lacan hace a sus oyentes y deja por escrito, acentúa por un lado la importancia de la escritura poética china, pero de ninguna manera la interpretación analítica se circunscribe únicamente a la poesía china. Sin embargo, lo que aparece con fuerza en el libro del lingüista chino es el divorcio entre el significante y el significado, en el que el ideograma produce un vacío de sentido. El significante en la poesía -no solo china- se presta para mostrar algo que no está del todo en el campo de la palabra ni en el campo de lo vivo; la poesía aborda con las palabras lo indecible y produce una sutura entre vida y palabra, entre lo real y lo simbólico.

La poesía se aproxima, si perseguimos esta imagen, al arte japonés del Kintsugi; en el que a partir de trozos dispersos, se realizan suturas para producir un nuevo objeto, más valioso que el original. Arte milenario que se particulariza por dar al trazo un valor central sin serlo del todo. En este sentido el arte del Kintsugi y la poesía china se aproximan al arte del uso del pincel, resaltando el vacío que paradójicamente sutura.

Si retomamos el valor que tiene el trazo en el orden pictórico, el uso del pincel por el poeta es equivalente al vacío constituido por el movimiento, la forma... el trazo es más que lo que se manifiesta. El trazo es movido por el soplo, por el vacío intermedio. El trazo tiene una particularidad, y es que no es mera cuestión voluntaria o del yo, o efecto de un entrenamiento; sino que es necesario lo que los chinos llaman receptividad. Esta receptividad no puede circuncribirse al campo del conocimiento, sino que implica, conlleva un saber-hacer por el poeta. Se trata de un saber-hacer con la letra que se pinta, que se poetiza y que requiere del compromiso corporal del poeta. Esta Receptividad se trata de una suerte de intuición "por la cual se capta algo que no se sabe y que sin embargo ya se sabe anticipadamente" (Cheng, 2000, 76), se trata de un hacer.

De esta forma la escritura poética china, no solo el poema, es un arte en el que quien canturrea la poesía

caligrafiada lo hace para identificar un vacío. Pero no se identifica con el vacío. Es un arte que utiliza los significantes para vaciar, usa las palabras para tocar un indecible de la naturaleza, para aproximarse al Tao. Se trazan vueltas con palabras alrededor de un soplo estructural para la cultura y el pensamiento oriental. El arte oriental por el que se sintió inclinado Lacan a lo largo de su vida, pone de relieve, en todas sus formas de expresión, la incompletud, la sutura, el vacío, haciendo de ello el epicentro.

La violencia poética

Para poner en relieve el vacío con el que opera el poeta, los poetas chinos no contaban únicamente con la metáfora y la metonimia; sino que operan produciendo una ruptura del uso ordinario del lenguaje. Para lo que recurren a imágenes que participan en la estructuración misma del lenguaje. Es decir que no se trata artificio lingüístico sino que hay un hacer sostenido en un decir.

En la clase del 15 de marzo del 77, Lacan abordar la cuestión de la poesía diciendo que esta no es más que una estafa como lo es el psicoanálisis, en esta la poesía se funda en el doble sentido. Esto quiere decir que la poesía ejerce un acto de violencia sobre el lenguaje ordinario, sobre el habla, por lo que tiende a tomar esa forma de extrañeza, de cierta extranjería que cualquiera puede experimentar al encontrarse frente a cierto modo de estructuración de los enunciados propios del decir poético. De manera que la ruptura del lenguaje ordinario que llevan a cabo, y las otras formas de oposición en él, evidencian que tiende hacia un orden más alto, el de las imágenes y su organización. En este punto Lacan va a decir que la poesía opera con la verdad de la relación sexual que no hay; de una forma que llama imaginariamente simbólica, no para recubrir el vacío mismo sino para hacerlo resonar. Una resonancia que se hace operativa por lo que Lacan llamó en "*L'étourdit*" la interpretación por homofonía (Lacan, 1972, 515).

Freud y los poetas

Lacan no fue el primer psicoanalista en sentirse interesado por indagar en el campo de la literatura, ya lo había hecho Freud. Aunque a Freud no lo orienta lo mismo que a Lacan, en ambos hay algo que los emparenta; un punto central que es lo imposible de decir. Freud interroga a Dostoievski, a Sófocles, a Leonardo, a Shakespeare en torno a una cuestión central: la sexualidad.

Para Freud, el niño, como las grandes figuras de la literatura recién evocadas, emprende el camino de producir un saber en torno a la sexualidad desde su más temprana infancia (remítanse a las teorías sexuales infantiles). Donde, el niño demanda respuestas al saber articulado en el lenguaje representado en las figuras parentales. De este momento inaugural nos llegan, dice Freud, ecos... ¿ecos de qué? De una pregunta que refiere a la diferencia entre los sexos. Así lo escribe: en tanto que el niño atribuye a

todos los seres humanos, aun a las mujeres, un pene (Freud, 1908, 109). Hoy, con Lacan, podemos decir no un pene sino un único significante para ambos sexos.

Pues el encuentro con el agujero en el saber del Otro primordial, empuja al sujeto a la creación de una ficción, una novela familiar (Freud, 1909, 218) que se monta encima de un vacío, de una inconsistencia; pues los relatos que pueden dar los Otros primordiales siempre tienen un carácter evasivo, de reprimenda, de información e inclusive de intento de reflejo de la realidad, que el sujeto experimenta con angustia pues no colma el vacío en el saber. Entonces, ante el temor de volver a experimentar aquella angustia de la que solo nos llegan los ecos, como huellas en un camino, es que el sujeto construye un sentido del que: por groseramente falso que sea decanta un fragmento de verdad.

El sujeto cómo el poeta encuentra en el juego del lenguaje la posibilidad de dar sentido allí donde hay vacío, inconsistencia. Pero entonces: ¿a partir de que elementos el poeta/sujeto crea esa ficción novelada respecto del origen?

Octavio Paz en “El arco y la lira” se hace una pregunta del mismo orden, a la que responde: “la palabra del poeta no la saca de sí. Tampoco le viene del exterior. No hay exterior ni interior, la palabra no está ni adentro ni afuera, sino que son nosotros mismos. Son nuestro propio ser. Y por ser parte de nosotros, son ajenas, son de los otros. Cuando el poeta hace frente al silencio –agrego al silencio de la inconsistencia, de lo que no puede decirse– por el contrario al caos ruidoso, trata de inventar un lenguaje, él mismo es quien se inventa. Por ser el mismo debe ser otro... su lenguaje: es suyo por ser de los otros. Para hacerlo de veras suyo recurre a todo aquello que lo hace distinto. Sus palabras son suyas y no lo son. El poeta, su voz y sus palabras son las extrañas: son las palabras y las voces del mundo” (Paz, 1956, 178).

El sujeto-poeta-analizante arma la constelación del origen, a partir del “relato de ciertos números de rasgos”, de dichos que lo preexisten, con los que se constituye en su singularidad. De forma tal que el lenguaje no es suyo ni ajeno. Teje poemas con la lana del significante, juegos de palabras, sobre ese agujero para constituirse como sujeto, solo en la medida en que el saber respecto del origen no puede ser colmado. De tal manera que en su acto de enunciación creará su propio poema, volviéndose poeta a partir de ese Otro que es el lenguaje mismo.

De forma tal que el sujeto puede hallar en el lenguaje un objeto, un objeto con el que no solo juega, sino que con esos elementos discretos constituirá el poema épico de la sexualidad. La inconsistencia misma de la estructura del lenguaje es lo que habilitará al poeta a encontrar una satisfacción en la economía del lenguaje, quiero decir en los diferentes modos que tiene de utilización de las palabras (no me voy a detener en este artículo)... En este sentido, si para Freud no hay una complementariedad entre los sexos, es lo que permitirá que el objeto de la pulsión tal y como lo aborda en “pulsiones y sus destinos” es lo más contingente y variable del ser hablante.

En “El creador literario y el fantaseo” puede leerse,

por un lado, la relación entre el poetizar/el acto poético y el juego; y por el otro, cómo Freud pone en tensión el uso que tiene el fantaseo en la neurosis, como modo prevenido del acto de realización del deseo; mientras que, “el poeta crea ese mundo fantástico... al que se siente íntimamente ligado, aunque sin dejar de diferenciarlo resueltamente de la realidad. Pero de esta irrealdad del mundo poético nacen consecuencias muy importantes para la técnica artística, pues mucho de lo que, siendo real, no podría procurar placer ninguno puede procurarlo como juego de la fantasía, y muchas emociones penosas en sí misma pueden convertirse en una fuente de placer...” (Freud, 1908, 130) esta frase condensa la relación que luego establecerá en “lo precedero” entre el poeta y las obras artísticas (Freud, 1916). Lo destacable del acto poético no solo es el hecho de producir un goce estético, sino el de transmutar un acontecimiento del mundo que no puede sino ser fuente de displacer en fuente de placer. El acto poético, para Freud, es la transformación misma que torna algo precedero, de manera tal que aquello que se presenta fuera del tiempo adquiera el estatuto de perdible.

La poesía se completa con la presencia del lector, para Octavio Paz “el poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación. El poeta lo crea; el sujeto, al recitarlo, lo recrea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad” (Paz, 1956, 167). Dos momentos lector y poeta, analista y analizante, dos poetas; se encuentran para escribir y tejer con palabras un único poema, el del psicoanálisis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1971). “Digresiones”. En *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires: Paidós, 2008, 103-114.
- Cheng, F. (1977). *La escritura poética china*. Madrid: Pre-textos, 2016.
- Cheng, F. (2001). “Lacan y el pensamiento chino”. En *Referencias en la obra de Lacan*, 2008, 35/36.
- Cleary, T. (1991). *El Tao esencial*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- Freud, S. (1908). “El creador literario y el fantaseo”. En *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1976, Vol. IX, 125-136.
- Freud, S. (1908). “Sobre las teorías sexuales infantiles”. En *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1976, Vol. IX, 187-202.
- Freud, S. (1909). “La novela familiar del neurótico”. En *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1976, Vol. IX, 217-220.
- Freud, S. (1916). “Lo precedero”. En *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1976, Vol. XIV, 309-313.
- Lacan, J. (1964). *El Seminario*. Libro 11. *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- Lacan, J. (1971). *El Seminario*. Libro 18. *De otro al otro*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- Lacan, J. (1976-1977). “El Seminario 24”. Inédito.
- Lacan, J. (1972). “El atolondradicho”. En *Otros escritos*, Buenos Aires: Paidós, 2014, 473-522.
- Lacan, J. (1975). “Conferencia en Ginebra sobre el síntoma”. En *Intervenciones y textos 2*, Buenos Aires: Manatíal, 2011.
- Merton, T. (1969). *El camino de ChuangTzu*. Buenos Aires, Lumen, 2001.

- Paz, O. (1966). "El antropólogo ante el Buda". En *Los signos de la rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza editorial, 1971, 224-234.
- Paz, O. (1970). "La tradición del haikú". En *Los signos de la rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza editorial, 1971, 235-250.
- Paz, O. (1956). "La inspiración". En *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura económico, 1956, 157-184.

NOTAS

¹La muestra llamada Takara, se desarrolló desde el 12/7/2016 hasta el 15/8/2016, en el Palais de Glace.

²El subrayado es mío, para resaltar el agregado que realiza Machado al haikú.