

Trueno y tónica (o pequeña introducción musicalizada al Japón de Lacan)

Marcus André Vieira

Cuando descubrí que mi “ponencia” sería la última de la loca Buenos Aires decidí traerles un entretenimiento más que algo pretendidamente importante, ya que, nuestra caja de aprendizajes y de bien decir ya está agradablemente llena.

Concebí entonces un entretenimiento musical, no exactamente sobre el Japón de Lacan, ya que muchos han abordado las referencias de Lacan sobre Oriente con gran conocimiento, sino sobre las relaciones entre goce y semblante a partir de algunas referencias, recogidas en el Seminario 18, referidas a lo que Miller denomina, no sin ironía, el “estatuto japonés del sujeto”[1]

1. No hay

Parto de una historia oída hace tiempo sobre una moda en Tokio, nada oriental, más bien, típicamente estadounidense. Los portadores de un celular especial introducían una gran cantidad de datos, tales como el color o el equipo preferido, barrio, ciudad de residencia además de responder algunas preguntas. Bien, cuando dos celulares afines se encontraban en el subte o en el colectivo, sonaba la misma señal que indicaba: *tengo algo que ver contigo*. Esto dio como resultado muchos casamientos.

¿Por qué tendemos a sonreír? Porque somos partidarios del *no hay*, de la inexistencia de la relación sexual, lo que nos da la fuerza de una mirada irónica para montajes como estos que intentan construir puentes sobre la laguna real de la diferencia sexual. A pesar de ello, sabemos que a partir de esos encuentros en el subte las personas se casan, nacen hijos, suceden cosas. Este tipo de ficción es del mismo género que aquellas sustentadas por la ciencia actual ya que ficciones análogas crean nuevos mundos.[2] Las ficciones no son meras ilusiones, tienen efectos en lo real.

Si *no hay* y si las apariencias engañan, se puede creer que *solo hay* camino hacia lo real a partir de ellas. Una consecuencia de nuestra premisa sería que sólo habría real a partir de lo imaginario. Es la tónica de hoy. El padre era la ficción que nos ayudaba a creer en un real más allá de las apariencias que se confundiría con la verdad (que sólo él portaba) sobre la relación sexual. Con la trascendencia paterna desplomándose, se difunde la idea que la buena ficción es la que funciona y se funda el cinismo pragmático contemporáneo: cualquier cosa vale siempre que dé algún lucro o goce.

La paradoja es que, en vez de tener identidades dinámicas y plásticas, finalmente libres del yugo paterno, vemos, al contrario, la fijación de las identidades como alternativa del desenfreno del goce. Hay tendencia a pegarse a un semblante específico de modo rígido, ya no aquel que el padre sugiere sino, alguno que se tornará identidad por lo imaginario, o, como se dice, un modo de goce. “Compulsivo”, “mujeres que aman demasiado”, “alcohólico”, TDAH, la lista es grande.[3]

¿Estas serían nuestras únicas posibilidades de articulación entre real e imaginario? ¿El Padre o las comunidades de goce?[4]

2. Algo más

La articulación entre el registro de lo imaginario y la relación sexual retomada en el Seminario 18 es aquí de gran valor. Tendemos a pensar que la civilización es el imperio de las apariencias, pero para Lacan, es lo contrario desde el inicio de su enseñanza. Las imágenes dictan las reglas en el reino animal, no son construcciones civilizadas de los hombres. Los animales no solo se orientan por lo genético, se orientan también por las apariencias y por eso pueden ser engañados, pueden aprender, etc. La relación sexual humana cuenta con lo imaginario en esta función así como los animales. Entonces, no hay la oposición lo natural de los animales y lo cultural (simbólico/imaginario) de los hombres.[5] La distinción vendrá por otro ángulo, como se lee en este pasaje:

“La única diferencia (entre el comportamiento sexual humano y el del animal) es que este semblante se vehiculiza en un discurso, y que en este nivel de discurso -y solo en este- es llevado hacia, permítanme, algún efecto que no fuera del semblante. De aquí que en lugar de tener la exquisita cortesía animal, ocurre que los hombres violan a las mujeres o inversamente. En los límites del discurso, por cuanto este se esfuerza en sostener el semblante mismo, hay de tiempo en tiempo real. Lo llamamos pasaje al acto (...) (S18: 31)”.

La inversión resulta clara: el sexo animal es cortés porque está regido por la apariencia. El humano es el de un goce que las excede e irrumpen con violencia. Para el hombre, por ser un ser de discurso, hay un goce extra, desregulado. No es por ser más civilizados que somos hombres, al contrario, es porque somos excesivos, capaces de una violencia muy particular. Ella es nuestra humanidad.

Lacan indica además, que esta violencia es proporcional a la necesidad de fijarse en el imaginario de la forma. Cuanto más fijo, más próximo del animal, más chance de violencia. Se concluye que ese “algo más” surge como una ruptura, pasaje al acto, en la dependencia del modo como se imbrincan real e imaginario.

Es lo que nos permite soñar con otra vía. ¿Es posible encontrar un lugar para lo imposible en la red discursiva y no fuera de ella (un delirio naturalista, por ejemplo) en un mundo donde el camino paterno no dicta las reglas? Uno de los “intermediarios” para retomar el término de Miller, usado por Lacan, aquí no será Joyce, sino el Japón, como en el célebre pasaje, donde el sujeto se apoyaría “en cielo constelado, y no en un trazo unario, para su identificación fundamental”.[6]

Al cortejo animal, de semblantes fijos y la caballerosa cortesía occidental, de ficciones organizadas en torno de un semblante de excepción, viene a sumarse la inaprehensible cortesía oriental. En vez del Nombre del padre, un juego de identificaciones plurales. ¿Qué sería esto?

3. Oriente

Lo fundamental, siguiendo a Miller, es distinguir con cuidado apariencia (imaginaria) de semblante (entre imaginario y simbólico).[7] Con la primera, entendamos la forma totalizante, la Gestalt, la imagen del otro en el espejo. Ahora, el arcoíris, el meteoro y el trueno, destacados por Lacan como paradigmas del semblante (*semblant*) tienen otra naturaleza y función. Ellos no son totalizantes, a pesar de ser fenómenos imaginarios. Son vacíos de sentido y exactamente por eso capturados en el orden simbólico como pilares de un más allá del sentido -el trueno como voz del padre- por ejemplo.

Según Lacan, el animal no se interesa por ellos por ser incapaz de sustentar alguna función etiológica.[8] No son los semblantes los que sustentan su cortesía, sino las imágenes. Es exactamente esa diferencia lo que será fundamental de la cortesía japonesa. El discurso estará sustentado allí por una agenciamiento de semblantes y no de apariencias. [9] En vez de la cortesía de las formas totalizantes del animal, una cortesía únicamente formal, la cortesía oriental. Por eso, el “imperio de los semblantes” - como Lacan prefirió llamar al Japón- da a R. Barthes y a nosotros, una “embriagante sensación de vacío” de un sujeto que “no esconde nada”.[10]

No sólo se trata apenas de cambiar el contenido por la forma. Lo lleno por lo vacío. Ese vacío generalizado de las formas es una positivización del goce y no lo contrario. Entonces, buscando dar una idea de lo que sería ese modo constelado de articular real y semblante, pensé en proponerles algunos ejemplos. Para ello, me apoyaré en lo sonoro y no en lo visual (tal como Lacan delineó, con su apólogo de la planicie siberiana y con su énfasis en la caligrafía). Considero que sus indicaciones también pueden ser colocadas bajo el prisma de la voz, cuyo lugar original en el oriente es apenas mencionado por él con relación al *Bunraku*, forma de teatro japonés que tiene un valor que presentifica la diferencia entre occidente y oriente de una claridad tal que me convenció a correr el riesgo de tomar esa vía, siempre más difícil. Esto no sería posible sin el trabajo de J. M. Wisnik, músico, poeta y pensador brasileño.[11]

Ahora bien, si al arcoíris, paradigma del semblante (visual) al modo oriental, podemos contraponerle, con Lacan, la constelación, a modo de procuración oriental de los semblantes, al trueno ¿qué contraponerle?

4. Tonal y Modal

Entre sonido y silencio existe en el mundo occidental un camino de rutas trazadas previamente, estructuras armónicas. La estructura armónica occidental de base se llama *tonal*. Las indicaciones de Wisnik permiten aproximarla, sin dificultad, a la estructura que Lacan circscribe como fundada en el Nombre del Padre y que sustenta una exclusión fundamental.[12] Alrededor de lo que es excluido y de la forma de retorno de esa exclusión se desarrollan tanto nuestra neurosis cotidiana como la estructura tonal musical que según Wisnik parte del canto gregoriano y encuentra su apogeo en la música erudita. A ella se opone otra estructura llamada *modal*, que nos dará un equivalente sonoro del cielo constelado japonés. Oigamos un ejemplo de cada uno.[13]

Primero lo tonal, una canción de cuna siciliana. Suena y parece familiar. Se lanza dejando atrás algo, una pérdida fundamental que puede conducir a toda una epopeya para que se retorne al reposo, con el sentimiento de que es preciso eternamente recomenzar. Imaginen ahora, una melodía estructurada de otro modo. No más narrativas de pérdidas y búsquedas, sino realmente otra estructura. Es lo que demuestra este fragmento del canto de los pigmeos.

¿Extraño no? Tendemos a no llamarlo música. Es una sola garganta construyendo algo que no se separa de nada y no busca nada, en un presente eterno sin norte, sin inicio ni conclusión

El mundo tonal incluye siempre una linealidad, un comienzo, medio y fin, que funda nuestra idea de historia. Lo modal no precisa restringirse a una melodía, no es una flecha lanzada como la tonal y sí una trama, que cuanto más rica y entrecruzada más vibrante. Se cambia la concentración, unidad y la extrema intensidad de lo tonal por la pluralidad, la fragmentación y la multiplicidad modal.

Dejemos la polifonía pigmea y para que la diferencia sea más nítida y aproximarnos más a oriente elijamos un modal a única voz, escuchemos este fragmento de melodía entonada por una flauta de bambú japonesa.

¿No tienen la impresión de que estamos en otro régimen de espacio y tiempo? Recuerden la voz siciliana.

Se puede hacer varias correspondencias antropológicas y pensar, por ejemplo, que los japoneses son contemplativos mientras que nosotros corremos sin cesar, etc. Se puede ir más lejos y articular este par en lo contemporáneo, con el *rap* y el *hip hop* señalando la tendencia actual de modalización de un mundo sin padre. Sin embargo, útil es intentar aprehender el síntoma en la estructura. ¿Cómo?

5. Tónica y trueno

La unidad de las melodías tonales es exactamente una exclusión fundadora, el asesinato freudiano del padre que Lacan retoma aquí con el término "occidentado". Muerto, el padre retorna *como si fuera* en lo real. Es lo que sostienen semblantes "naturales" de excepción como *el trueno*. Voz de Dios, el trueno encarna, según Lacan, el Nombre del Padre, el agujero en el discurso, medida de todas las relaciones y lecturas.[14] Ahora, lo japonés, considerando las

características de una relación distinta con el goce –evidente en su escritura- inscribiría lo real como constelación de semblantes definiendo su posición de sujeto como la de una “traducción perpetua”.[15]

Pero ¿sería sólo eso? ¿Apenas el cambio de lo uno por lo múltiple? No. Hay también trueno en Japón, pero tiene otro lugar y otra función. En el mundo modal, el elemento estructurante no está proscripto y puede presentarse, pues no es su falta la que es soporte de todo. La repetición neurótica se sustenta en torno de un vacío estructurante. En lo modal la repetición forma parte de la estructura. Ella se da en torno de una base siempre presente que nada tiene de nota azul. Lo modal entonces, no es incompatible con la tónica explícita. A su alrededor prosperan modulaciones sutiles e infinitas de un tiempo circular. Por eso es fácilmente materializada. Oigan este ejemplo.

Como ven, lo modal no es exclusividad de oriente. Las melodías húngaras, o célticas de la gaita de fuelle exhiben la misma estructura.

El trueno, ahora un semblante entre otros, con un lugar de honra aunque rígidamente previsto en la estructura, no será más la encarnación de un más allá o más acá del discurso. Todo es semblante al mismo tiempo que la nota de base no es cualquiera. Parece posible prescindir del padre sirviéndose de él, pero al precio de sumergirnos en la belleza de una eternidad constelada. Como en nuestro fragmento búlgaro.

6. Cifra irónica auditiva

¿Qué tiene que ver un análisis con esto? Siguiendo la analogía musical que les propongo es como si la revolución freudiana comportase la introducción de un discurso en el que, tal como en el mundo modal, el objeto alrededor del cual todo se estructura fuese volviéndose presente de a poco, sin que todo colapse.

En el *Seminario 18* esta dimensión fuera del saber de un goce singular del síntoma es articulada al objeto a como la plusvalía de Marx (S18: 46). En este sentido, una parte del recorrido de un análisis podría ser imaginada como la modalización de una estructura tonal, siempre que se entienda que el objeto voz, lo tónico, en este caso, es singular y no predefinido. (rf. Nevermore). Un análisis debe, sin embargo, ir más allá de ese Japón, al final, sabemos, gracias al curso de J.

A. Miller, cuánto este real del síntoma ex-siste al propio Otro y también al objeto a. Si Japón muestra como el padre puede tornarse objeto que da el tono, espero que con esta captura musical podamos ver que un análisis debe orientar al punto en que es preciso producir una extracción del objeto, que vuelva posible su uso como cifra irónica, por ejemplo, bajo pena de niponización cristalizada del analizante.

Para terminar con una última imagen sonora, el destino irónico de lo tónico tal vez pueda ser ilustrado con un chiste: un niño mosquito le dice a la madre, “Chau, voy a la Ópera”, “está bien hijo”, responde la madre, “pero cuidado con las palmas”. Fue la mejor figuración sonora que pude encontrar. Ni trueno, ni palmada de una pesada mano paterna por ejemplo sino, palmas. La palma figura aquí un real, inscripto en el discurso, pero al mismo tiempo tomado en su contingencia libre de los grilletes fantasmáticos. No son el puro *kayrós* o acontecimiento crucial que retrata el *haiku* (es otro aspecto del Japón, zen, que no abordaré aquí), sino lo real en un análisis, que se mantiene con lo que resta de la fantasía – el dicho materno, por ejemplo- que ordena la relación con el otro sexo para nuestro pequeño mosquito obsesivo. Mientras que él pueda reírse del chiste, se vacía la tragedia y las palmas se vuelven apenas presencia contingente del instante crucial, *clap!* Rimando la osada aventura de vivir, lo que permite su colectivización en los tambores o quizás, hasta en los aplausos.

Todos los sonidos de este texto fueron extraídos del CD que acompaña el libro XXX de José Miguel Wisnik, músico, compositor y ensayista brasileño.

Traducción. Silvina Rojas | Revisión: Celeste Viñal

NOTAS

1. Cf Miller, J.-A. Harangues. Paris: Eolia, 1990, p. 5. Entiéndase, sin embargo, que no se hablará del Japón o de China, sino solamente de un Japón semblante tizado, tomado como ficción necesario al enlace de algún real, nada antropológico, que tenga por origen y fin un análisis.

O, como decía Barthes, «sin pretender (...) analizar realidad alguna, sino destacar en alguna parte del mundo un cierto número de trazos y formar deliberadamente un sistema. Es e se sistema que llamaremos de: Japón». Barthes, R. O Império dos signos, São Paulo, Martins Fontes, 2007, p. 7.

2. "El cromosoma y su combinación XY o XX (...) no tiene nada que ver con lo que está en juego (...): las relaciones entre hombre y mujer" (S18: 30). En cuanto a las feromonas: "Mujeres olían remeras que algunos hombres habían usado para dormir por varias noches. Se verificó que las mujeres preferían los olores correlacionados a las proteínas de histocompatibilidad que les faltaban, lo que puede traducirse: excitómeros con aquellos que tienen sistemas inmunológicos complementarios, mejor aún, quienes tienen olores parecidos se encuentran" (Cf. Vieira, M. A. "Sexo cortés", *Clique n. 2*, 2003).
3. Una manera define toda una apariencia que pasa a vales como identidad. Hay espacio para variaciones y hasta creatividad, como por ejemplo, en el Orkut, hecho de comunidades que son modos de goce, tales como "pienso con la heladera abierta"; "subo la escalera de dos en dos"; "celular de borracho es un arma"; "leo etiqueta del shampoo cuando me baño", por ahí va la cosa. A pesar de eso, la cosa es bastante rígida porque si me desprendo de esas marcas de goce identificatorio no puedo ser nada más.
4. Laurent, E. *Curinga 14*, Belo Horizonte, 2000, p. 169.
5. "Hacer de hombre... todo lo testimonia, incluso las referencias usuales a los comportamientos sexuales en los mamíferos superiores [...] que muestran el carácter esencial, en la relación sexual, de algo que nada tiene que ver con el nivel celular, cromosómico o no, o con un nivel orgánico, sino con algo propiamente etológico que es el nivel de la apariencia [...]. Con certeza el comportamiento sexual humano consiste en una determinada conservación de esa apariencia animal" (S18: 31).
6. Lacan, J. "Lituraterra" (1971). Em: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 24, o S18: 48 e 117.
7. "Sería totalmente errado decir que el meteoro [como paradigma del *semblant*] es imaginario, pero "el arco-iris es pura apariencia", y además "también es real", "el asunto no está totalmente resuelto". De todos modos, Lacan es explícito: "el arco-iris es un fenómeno que no tiene ninguna especie de interés imaginario, nunca se vio a un animal prestarle interés." (*Seminario 3, 04/07/63*). A partir de las indicaciones de Miller. Miller, J. A. *De La naturaleza de los semblantes*, Buenos Aires, Paidós, 2002, por ejemplo en la p. 14.
8. "Observen bien que lo que caracteriza desde el origen al arco iris y al meteoro, (...) es que, precisamente, detrás nada se oculta. Esta enteramente en esa apariencia. Lo que lo hace subsistir empero para nosotros, al punto que no paramos de hacernos preguntas sobre él, se debe únicamente al eso es del origen, a saber, la nominación en cuanto tal del arco iris. No hay más que ese nombre", *Ibid.*
9. Es efectivamente bajo el modo de significante como aparece lo que ha de movilizarse en la naturaleza: trueno y lluvia, meteoros y milagros. Todo ha de ordenarse aquí según las relaciones antinómicas en que se estructura el lenguaje (Seminario 13, 01/12/65) e S18-22.
10. "Según nuestros hábitos, nada comunica, nada comunica menos acerca de si que un tal sujeto, que, finalmente, no esconde nada. Solo los tiene que manipular: son Uds. un elemento entre otros del ceremonial donde el sujeto se compone justamente por poder descomponerse. El *bunraku*, teatro de marionetas, permite ver su estructura, harto ordinario, para aquellos a quienes esta les da sus costumbres mismas" Lacan, J. "Lituraterra". Em: *Otros Escritos*. Paidós, Bs.As., 2012, p. 28. El sujeto japonés se presenta así, para nosotros, como fundado en una subjetividad "rasa", que manipula rígidos códigos de corte sía sin que nada más profundo pueda suponerse allí, lo que da "el sentimiento embriagante de que lo japonés no esconde nada".
11. Wisnik, J. M. S. *O som e o sentido - uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 e Tatit, L. *Semiótica da canção - melodia e letra*, São Paulo, Escuta, 1999 (2^a Ed.).
12. El canto gregoriano sería su punto de partida. Él es movido por la idea de un "buen camino para alcanzar lo divino", de allí, hasta la música clásica, que se liga más con un "camino problemático" cf. Wisnik, 1989, p. 138. Recordando que Lacan aproxima el Nombre del Padre a la religión (Cf. Lacan, J. *O seminário livro 23*, Rio de Janeiro, JZE, 2007, p. 131-132).
13. Eso porque, si separamos la escisión ritmo y melodía, no sería ella la que haría la diferencia. Es verdad que lo tonal se caracteriza exactamente por considerar los ritmos y es también verdad que lo modal, aquello que tendemos a llamar tribal o primitivo, los utiliza en gran escala, pero es exactamente esa dicotomía que queremos alejar ya que solo ayuda a convencernos de lo que queremos. Vean, es exactamente porque eliminamos los tambores por considerarlos primitivos que cuando los escuchamos sentimos la música como primitiva, es entonces, que eso nos sirve de demostración de que tenemos razón.
14. "El trueno es el meteoro más característico, el más original, aquel del cual no se duda, que está ligado a la estructura. Si terminé mi discurso de Roma con la evocación del trueno, no es porque sí, por capricho. No hay Nombre-del-Padre que se pueda sostener sin el trueno, como todos saben muy bien, no se sabe de qué es el signo, el trueno. Es la figura misma de la apariencia" (S18: 15).
15. Como dirá Lacan, la letra "es promovida como un referente tan esencial como cualquier otra cosa, y eso modifica el estatuto del sujeto. El hecho que el sujeto se apoya en un cielo constelado, y no sólo en el trazo unario, para su identificación fundamental, explica que no pueda apoyarse sino en el Tu, esto es, en todas las formas gramaticales cuyo enunciado mínimo varía según las relaciones de cortesía que implica en su significado." Lacan, J. "Lituraterra", op. cit. p. 27.