Virtualia
Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana

MISCELÁNEAS

La invención de Pollock

Stella Maris Aguilera [*]

En este trabajo se sostiene una tesis: La peculiar técnica pictórica inventada por Jackson Pollock – *dripping* – y su mujer – *Lee krasner* - son al artista lo que la escritura y Nora son a Joyce. Es – entonces - en el fracaso del sinthome (constituido por el *dripping*) como anudamiento de un goce que lo excedía y de la relación con Lee Krasner, donde – a partir del estudio de sus cuadros, de alguna correspondencia y de algunos testimonios – se pueden encontrar las dificultades de Jackson Pollock con el lenguaje, con el cuerpo, con el alcoholismo, con las mujeres, y aun – son los términos de la autora – "con ese último pasaje al acto" que constituyó el accidente en el que murió.

"Montaña, roca, bambú, árbol, rizos de agua, nieblas y nubes, ninguna de estas cosas de la naturaleza tiene forma fija; cada una tiene una línea interna constante. Ella debe guiar el espíritu del pintor."
Su Dongpo

Jackson Pollock no escribió literatura como Joyce, tampoco una autobiografía como Schreber, sin embargo sus cuadros hablan por él, también la escueta correspondencia dirigida a su familia, y porque no, algunos efectos fenoménicos, extraídos de algunos testimonios, que confirman sus dificultades con el cuerpo.

La evolución estética que fue transformando y depurando su estilo también asevera la paulatina batalla que libraba intentando ordenar un goce que lo excedía. No tenemos datos para validar que haya sido un psicótico al modo del desencadenamiento clásico schreberiano, sin embargo hay indicios que pueden orientarnos hacia el diagnóstico de psicosis, *aggiornado* a partir de la teoría elaborada en la Conversación de Arcachon y en la Convención de Antibes. Esta vía de la clínica borromea[1], contemporánea de los seminarios "RSI" y "*Le sinthome*", se ubica más allá de la clínica estructural que divide las aguas entre neurosis y psicosis en función de la presencia o ausencia del Nombre del Padre como operador.

La psicosis ordinaria

Los fenómenos de goce actuales merecen ser abordados como parte integrante de *lalengua*, aparejamiento mixto de lo real con lo simbólico, sin que necesariamente sean reductibles a la metaforización delirante. En este sentido, la última axiomática lacaniana nos permite circunscribir más rigurosamente la expresión contemporánea del síntoma, nos invita a privilegiar la localización clínica en relación con lo real y con el goce, en función de la constitución de los tres registros para cada sujeto y de la parte que le corresponde a cada uno en el anudamiento sintomático[2].

La clínica clásica, insuficiente para explicar el incremento de los casos inclasificables, nos conduce a reconsiderar un gran número en que el desencadenamiento es discreto, incluso no identificable y sin fenómenos elementales detectables, cuyas manifestaciones son parcelarias, dispersas y pluralizadas. El caso Joyce, que Lacan formaliza en el Seminario 23, da cuenta del paradigma clínico de estas neopsicosis cuyo tratamiento posible del goce es el *sinthome*[3].

Pollock "sinthomatizado"

La introducción al catálogo de la exposición de los cuadros de Pollock, que Peggy Guggenheim inauguró en 1949, añadió un comentario del crítico italiano Bruno Alfieri, aparecido meses antes en *L'Arte Moderna*: "Los cuadros de

Copyright Virtualia © 2008 - http://www.eol.org.ar/virtualia/

Jackson Pollock no representan absolutamente nada, ni hechos ni ideas ni formas geométricas (…) No hay cuadro más automático, involuntario, surrealista, puro e introvertido."

Lo que surgía del caos -decía Alfieri- no era el arte, sino el artista. "¿Cuál es el valor de su mundo interior? ¿Merece la pena conocerlo o es totalmente indiferenciado? Demonios, si he de juzgar un cuadro por el artista ya no es un cuadro lo que me interesa, no me interesan ya los valores formales que hay en él (…) es decir, parto del cuadro y descubro al hombre."[4]

El *dripping* o chorreado era una técnica del movimiento *action painting* que marcaba el inconfundible estilo que Pollock había inventado con su obra. Consistía en gotear y salpicar la pintura sobre una tela colocada en el suelo mediante palos, tarros perforados cargados de pintura o cucharas, en lugar de los pinceles tradicionales. Este hallazgo creativo, vinculado a la teoría del automatismo surrealista, implicaba una original relación entre el artista y sus obras. La tela era pintada no sólo con la mano, y el artista no la tenía ante sí, por lo cual podía introducir también todo su cuerpo sobre el lienzo.

Su modo de pintar mediante goteos enmarañados, engañosamente simple, respondía en similitud a los patrones de la geometría fractal, que los árboles, nubes, montañas o costas forman en la naturaleza. Estos patrones son un índice estructural, estadísticamente verificable, de la constante repetición que se produce en la morfología de estos fenómenos a todas las escalas.

La teoría del caos, contemporánea de Pollock, suponía que en la naturaleza dominaba el desorden, que su comportamiento era en esencia aleatorio. Sin embargo, a partir de 1960, cuatro años después de que el artista se matara en un accidente automovilístico, se descubrió desde el campo de la meteorología que hay sistemas que no se someten al azar sino que subyace a ellos una forma de orden de notable sutileza. Estos avances científicos estaban apoyados en las nuevas tecnologías de los ordenadores desarrolladas por los matemáticos Alan Turing y John Von Neuman, aunque la sucesión de Fibonacci, los estudios de Sierpinski, y fundamentalmente, la curva de Peano de 1890 y la curva en copo de nieve[5] descubierta por Helge von Koch en 1904, fueron los antecedentes teóricos de una nueva forma de geometría que surge en 1978, para formalizar las configuraciones que estos procesos caóticos dejaban tras de sí. Benoit Mandelbrot, su descubridor, les dio el nombre de fractales, para distinguirlas de las tradicionales figuras euclideanas.

En contraste con la tersura de las líneas artificiales, los fractales constituyen configuraciones que repiten iterativamente un patrón que engendra formas de una enorme complejidad. Presentan esta autosemejanza cuando ofrecen el mismo aspecto al ser sometidos a cualquier ampliación que en cada porción conserva la misma estructura. Opuesta a la variable infinita de la complejidad de las formas está la invariancia propia del patrón fractal que marca la convergencia en la estructura que sirve de referencia. Mandelbrot formaliza dos tipos de autosemejanza: exacta y estadística. La mayor parte de las configuraciones de la naturaleza responden al segundo tipo, y lo mismo acontece con las pinturas de Pollock.

Cuando los investigadores introdujeron en la computadora la imagen digitalizada de una obra del artista y la recubrieron con una retícula de cuadrados idénticos generados por un programa, analizaron cuáles eran los cuadrados ocupados por la configuración pintada y cuáles eran los vacíos. Este procedimiento les permitió calcular las cualidades estadísticas de la configuración estética de la obra, llegando a la asombrosa conclusión que los motivos eran fractales a todas las escalas. Pollock depositaba capas de pintura según una técnica meticulosa con la que creaba, sin saberlo, una densa red de configuraciones fractales.

Un estudio diacrónico de las obras demostró que la complejidad de los motivos fractales iba aumentando conforme refinaba Pollock su técnica, al modo de un tratamiento posible del goce anclado en la letra[6] a través de ese saber hacer.[7]

El mismo artista manifestaba que sus obras seguían los ritmos propios de la naturaleza.

Tras una febril actividad solía tomarse un descanso. Más adelante volvía al lienzo, y en el transcurso de un período que oscilaba entre dos días y seis meses, depositaba nuevas capas que dibujaban trayectorias de diversos colores sobre la capa de color negro que le servía de anclaje. Efectuaba así una sintonía fina de la complejidad creada por la

capa de anclaje, incluso cuando ya había terminado de pintar recortaba las regiones periféricas donde la fractalidad era de inferior calidad, obteniendo su maximización.

Decía: "Cuando estoy en mi pintura no soy consciente de lo que estoy haciendo. Sólo después de hacerlo cuando hay una especie de pausa y toma de conciencia, es cuando alcanzo a ver lo que he hecho"[8].

¿El arte que Pollock fue construyendo le servía de artificio? ¿Se trataba de una suplencia que acotaba el goce? El episodio del accidente en el automóvil que él mismo conducía puede parcialmente darnos una explicación. Coincide con el período de decadencia de su etapa creativa, luego que decide abandonar a su mujer, una *partenaire* de rasgos similares a Nora, la compañera de Joyce.

Lee Krasner, una mujer

En la clase del 10 de febrero de 1976 de *El seminario "Le sinthome"*, Lacan habla de la función que Nora sostenía en la relación con Joyce: esa mujer[9] le iba como un guante[10]. También Lee Krasner a Pollock le iba como un guante, hasta tal punto que ella decidió no tener hijos para ser el sostén de su acto creativo, y aunque Nora tuvo hijos, Lacan refiere que sus embarazos constituían un drama, porque "no estaba previsto en el programa."[11]

Se aclara un poco más esta función cuando explica que el guante es lo que queda de soporte del *parlêtre* para la relación sexual que no existe[12]. La relación de Joyce con Nora era una relación sexual[13], "aunque diga que no la hay."[14] Sin embargo el síntoma toma forma a partir de la carencia propia de la relación sexual, en ese vínculo amoroso que el escritor imagina a partir de un personaje femenino que representaba a Nora en uno de sus libros. Eso que toma forma, es lo que lo anudaba a su mujer.

"La no-relación es precisamente esto: no hay ninguna razón para que <una mujer entre otras> él la tenga por su mujer."[15] Es por el *sinthome* que está soportado el Otro sexo, la no equivalencia, lo que tiene que ver con lo real. En este sentido, una mujer[16], como correlato del no-todo, sirve de límite que permite cernir el goce en la costura posible entre el síntoma y lo real. A partir de la creación de un sentido hay suplencia del Nombre del Padre, anudamiento[17] entre lo imaginario y el saber inconsciente.

Si se intenta establecer ciertas coordenadas clínicas entre Joyce y Pollock, cabe preguntarse, ¿cómo es que Jackson Pollock imagina en sus pinturas a una mujer? Transcurre 1942 cuando Jack y Lee comienzan a convivir en pareja. Es la época anterior al estilo del *dripping*. El artistaefectúa una serie de tres obras con un despliegue de imágenes más originales, complejas e integradas que todo lo que había conseguido estéticamente hasta entonces.

En "*Stenographic Figure*", irrumpen en el cuadro una serie de signos insensatos que le dan sentido al título[18], donde el Uno confirma su desprendimiento del dos. A partir de este anclaje, el discurso del amo distribuye el dos en símbolo y síntoma, dividiendo el sujeto, que da lugar al lazo en la oposición de lo real a lo imaginario[19]. Con una fantasmática diferentemente nueva, la devoradora figura femenina de los años treinta es sustituída por otra que, aunque aterradora aun, porta los rasgos de Lee y no los de su madre. La figura masculina, todavía desdibujada, no es ya una víctima con cara de calavera, tampoco es un niño, y la tristeza opresiva es reemplazada por una paleta de colores luminosos y seguros.

Pero el tributo más directo a su mujer es "*Moon Woman*", una pintura asombrosamente lírica que refleja la sexualidad femenina tal como él la imagina a partir de su "no- relación de pareja"[20]. Un picassiano perfil femenino alza una de sus manos hacia la boca, como velando la falta en un gesto de reserva pudorosa, mientras con la otra sostiene una flor. El cuerpo está sensualmente cubierto de colores rosas sobre un campo que se transforma desde el frambuesa hacia el ciruela, adornado en el borde izquierdo por una serie de agalmáticos óvalos azules, que pincelados con inscripciones, parecen una colección de camafeos ordenados en una joyería. Este sentido resulta de un calce entre lo imaginario y lo simbólico en esa sutura propia del objeto a causa del deseo, verdadero agujero en lo real que bordea un vacío[21].

Luego, en "*Male and Female*", aparece por primera vez la aproximación de algo que responde para él a ese enigma que se sitúa en la hiancia, entre el acto sexual que hay y la relación sexual que no hay. Surgen dos figuras negras, separadas por un plano blanco en un enfrentamiento cubista, interpretando la significancia de ese goce, que por no existir, no puede ser sino el goce parcial del cuerpo a cuerpo. En un sector hay unas pestañas enormes con unos ojos desplazados remedando el estilo de Picasso, hay también un perfil, unos pechos curvos, la misma piel rosada de la mujer luna, la insinuación de genitales femeninos. Más arriba se divisan unos testículos y un falo en detumescencia[22], exageradamente elongado. En otro flanco hay unas nalgas en posición invertida, otros pechos redondos, y en el borde inferior, dos pares de pies, también una eyaculación que lanza hacia arriba una explosión policroma de salpicaduras, anticipando los grandes cuadros del período del *dripping*.

Aunque muchos consideraban que nunca habría habido un Jackson sin una Lee, aquel decide dejarla por otra mujer. Sin la función de sostén[23] que significaba Krasner para alojar su goce a la deriva, el artista se sumerge nuevamente en el descontrol hasta culminar en el último pasaje al acto, esa muerte tantas veces anunciada. Pero la bebida no era en sí su problema, no era suficiente para explicar aquellas repetidas conversaciones con los amigos en las que concluía que el suicidio era para él la única salida. El alcohol era sólo una tentativa fallida de taponar lo insoportable.

Indicios

Estaba por cumplir los dieciocho años cuando le escribe esta carta a uno de sus hermanos: "La gente siempre me ha asustado y me ha aburrido, por eso me he encerrado así (...) Esta parte de la vida de uno que se considera la parte feliz, la juventud, es para mí un infierno condenado (...) Si pudiese llegar a alguna conclusión sobre mi yo y mi vida quizá pudiese ver algo (...) Mi mente arde con cierta ilusión durante un par de semanas y luego se apaga y todo queda en nada. Cuanto más leo y más pienso, más seguro estoy de que las cosas se pondrán peor."[24]

Un compañero de la Escuela Elemental describe que "cuando hablaba espaciaba las palabras como postes a lo largo de una carretera con torpes y largos silencios ensartados en medio."[25] También Thomas Hart Benton, uno de sus maestros, explica en su biografía la batalla del artista con las palabras: "Tenía una especie de bloqueo lingüístico y era completamente incapaz de expresarse. Yo le he visto luchar a veces (…) intentando formular las ideas que bullían en su conciencia alterada, ideas que nunca podían pasar más allá de un <¡maldita sea, tu sabes lo que quiero decir!>. Yo raras veces lo sabía..." En 1959 Benton le relata a un entrevistador: "Jackson estaba fuera de su campo (...) Su mente era incapaz de proyectar secuencias lógicas. No se le podía enseñar nada."[26]

Los embrollos con el manejo de su cuerpo eran notables. Incluso los ejercicios de trazados en la Escuela Elemental revelaban una falta de control sobre el lápiz que para sus maestros a veces bordeaba la incapacidad física. Era incapaz de disciplinar la mano para seguir las líneas que había debajo del papel de calcar. "Lo que hacía siempre, en vez de calcar -dice Benton- era poner un papel junto al dibujo y copiarlo a mano alzada."[27] Sus dibujos eran indicativos de los obstáculos que encontraba cuando intentaba el control siempre malogrado sobre su propio cuerpo.

Su amigo Peter Busa obtiene de Jack esta confesión: "Tengo un problema y estoy tratando de superarlo (…) el alcoholismo es sólo una parte del asunto. Mi problema es la causa del alcoholismo (…) pero ni yo sé de qué se trata."[28]

El encuentro con el Otro sexo era para él algo verdaderamente problemático que lo dejaba fuera de la serie de los hombres de su entorno: aunque lo intentase, nunca salía con ninguna mujer. Decía su cuñada Elizabeth: "Era tan atractivo y tan guapo como un actor de cine, pero nunca le vi con una chica. No pude entender porqué parecían darle tanto miedo las mujeres."[29] Benton lo atribuiría a "bloqueos, obstrucciones psíquicas que le afligían constantemente (...) Se quedaba atascado, dibujando, pintando, en las actividades de todo tipo que intentaba, incluyendo las sexuales."[30]

Un empobrecimiento de los lazos afectivos y sociales y una creciente marginación le impulsan a beber desde de los 15 años, imitando a su padre y a sus amigos en un precario intento de identificación viril[31]. Una vez borracho tenía muchos compañeros de trago con quienes podía establecer lazo social. La bebida también le servía para soportar el encuentro con el Otro sexo, aunque todos los intentos terminaban en la frustración. La contingencia con mujeres eran siempre intercambios beodos, agresivos y breves en fiestas o en bares. Cuando estaba sobrio "no tenía ninguna

idea de cómo iniciar una conversación con el sexo opuesto –relata un compañero de juerga-, ni como mantener una conversación una vez iniciada."[32]

El alcoholismo, que se instala como un exceso en esta etapa, adquiere paulatinamente un carácter suicida, y puede orientarnos respecto a una posible falla de la significación fálica. A propósito, Lee Krasner nos ofrece el siguiente testimonio: "Su padre era para mí un misterio, recuerdo que una vez le pregunté: < ¿Cómo era tu padre?>, siempre era madre, madre, madre…"[33] Su padre Roy, "con los hijos pequeños no tuvo contacto, – dice su hermano Frank- yo creo que después de los dos primeros fue como si renunciase."[34] Jack, que era el menor de cinco hijos varones, tenía nueve años cuando Roy decide alejarse de la familia, y no regresa, salvo algunas visitas esporádicas, luego de que el artista se va de la casa cuando cumple los dieciocho años.

El padre del nombre

Pollock le confiesa a su hermano mayor en una carta: "Dudo de que tenga algo de talento, así que sea lo que sea lo que elija, sólo podré lograrlo a base de mucho estudio y mucho trabajo."[35] Benton lo ratifica: "La ambición de ser un gran artista era lo que más le importaba."[36] El maestro recuerda cuando Jackson le vaticinó en medio de una borrachera: "Maldito seas, me haré más famoso que tú."[37]

Si la característica del nombre propio está ligada siempre a su lazo con una escritura[38], la pintura fractal de Pollock era el uso que él efectuaba elípticamente, intentando enmarcar su nombre. Su arte era el medio con el que lograba una compensación de la carencia paterna.

La invención[39] de esos trazos automáticos característicos del estilo del *dripping*, ese gesto[40] cada vez más elaborado, era esa *autre* escritura –con a minúscula- que le posibilitaba cernir cierto goce. Sostenía el marco que ligaba la materia prima de lo que contenía su obra en un fuera de cuerpo que limitaba el exceso. Verdadero garante que suplía el sostén fálico más allá de toda medida, podía burlar así lo que se le imponía en el síntoma. Era el *sinthome* que reunía la movilidad incesante de las diversas trayectorias que se anclaban a ese primer e inamovible trazo[41] inicial, marcando el ritmo de ese saber hacer. Localizado lo Uno a partir del vacío era posible el enlace entre aquello que tiene nombre y lo que no lo tiene.

Jackson Pollock cumplía su promesa juvenil de "abandonar los sueños y convertirlos en acción concreta."[42] Esta etapa creativa fue definida como algo que "parece muy grande -le escribía a su hermano Charles- ¡pero tan emocionante como todo el infierno!"[43]

Mayo de 2005

* Stella Maris Aguilera es miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana (EOL) y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP).
1- En "*La tercera*", J. Lacan define el nudo borromeo como "lo que queda" que "está completamente libre", en tanto "el lenguaje es verdaderamente aquello que sólo puede avanzar torciéndose y enrollándose, contorsionándose." (*Intervenciones y textos* 2, Manantial, Bs. As., 1988, p. 98)
2- En "*El atolondradicho*", Escansión nº 1, Paidós, Bs. As., 1984, p. 149, J. Lacan dice que el nudo borromeo tiene que ver con la escritura, "como huella que deja el lenguaje." Esta axiomática es matemática: sabe contar las tres dimensiones en el espacio.
3- El *sinthome* es el nombre del par (1, a). Se trata de la identificación al síntoma como un modo de gozar del Uno, es decir que el síntoma supone que el significante no sólo está coordinado sino también identificado y confundido con el goce, en tanto que lo produce.
4- Naifeh, Steven y Smith, Gregory, "*Jackson Pollock: Una saga estadounidense*", Circe, España, 1991.
5- La curva de copo de nieve es una curva infinita que limita un área finita.
6- En "*Lituraterre*", J. Lacan centra dos aspectos de la función de la letra: la letra en tanto que hace agujero, y la letra que hace objeto a. La primera es la que causa, pura huella que opera, la otra es función de lo que no cesa de escribirse en la repetición.
7- El saber hacer está ligado siempre a la práctica del significante.
8- *Ibid.*; esta práctica ya implica un saber hacer con la espera.
9- J. Lacan dice en la clase del 21/1/75 de *El seminario XXII*, R.S.I., Inédito: "Una mujer no se plantea más que para el Otro, es decir, de aquel para el cual hay un conjunto definible (…) no es el goce fálico, (…) eso existe, es el falo (…) es algo en lo cual él cree (…) El cree que hay una."
10- J. Lacan hace referencia a la Estética trascendental de Kant, en la clase del 10/2/76 de *El seminario XXIII, Le sinthome*, Inédito. También en la clase del 12/1/66 de *El seminario XIII, El objeto del psicoanálisis*, cuando dice: "Un guante dado vuelta está en lo real. Un guante en espejo está en lo imaginario."Este registro tiene por función tratar el goce fijando al sujeto. Es así como se sostiene en el mundo.
11- *El seminario XXIII,* clase del 10/2/76.
12- A nivel del goce no hay relación sexual porque hay goce del Uno fundamentalmente asexuado. "El ser es el goce del cuerpo como tal como

asexuado." (Lacan, Jacques, *El seminario XX, Aun*, Paidós, Barcelona, 1981, p.14).
13- No se trata ni de simbólico ni de imaginario sino de un cuerpo vivo, es decir real. J. A. Miller, en "*Los seis paradigmas del goce*", dice que el goce sexual es el goce del Otro fuera de lo simbólico, "el goce del Otro cuerpo sexuado diferentemente." (*El lenguaje, aparato de goce*, Diva, Bs. As., 2000, p. 179).
14- *El seminario XXIII*, clase del 10/2/76. Y en la clase del 19/4/72 de *El seminario XIX*,…ou pire, Inédito, J. Lacan dice: "El Uno comienza en el nivel en que hay uno que falta."
15- *El seminario XXIII*, clase del 13/1/76.
16- Clase del 9/3/76 de *El seminario XXIII*: La mujer es no-toda porque es "particularmente extraña, por no tener sentido." Y agrega: "es el conjunto de las mujeres las que engendran lalengua."
17- "*El atolondradicho*", p. 58: "sólo en el sentido que da la vuelta, el agujero se imagina o se maquina."
18- La estenografía es una técnica que utiliza signos que reducen la escritura manuscrita a la misma velocidad a que se habla. Es una palabra compuesta por las raíces griegas *esteno y graf*. Esteno es una forma de la raíz griega *stenós*, que significa estrecho. A su vez, estrecho deriva del latín *strictus*, de *stríngere*, que significa entre otras, una calle, una cinta estrecha. En el idioma italiano *stringere* significa estrechar, sujetar con abrazaderas. También de *stríngere* deriva *string* que en inglés significa cuerda.
19- El lazo se presenta por oposición de lo real a lo imaginario. "Los dos, síntoma y símbolo, se presentan de tal manera que uno de los términos los toma en su conjunto, mientras que el otro pasa sobre lo que está encima y bajo lo que está debajo." (*El seminario XXIII*, clase del 18/11/75).
20- *El seminario XXII*, clase del 15/4/75, Inédito.
21- Clase del 15/12/71 de *El seminario XIX*: "Es de lo imposible como causa que la mujer no está ligada esencialmente a la castración, que el acceso a la mujer es posible en su indeterminación."
22- J. Lacan afirma que "no hay virilidad que no sea consagrada por la castración." ("*Ideas directivas para un congreso sobre la sexualidad femenina*", Escritos I, Siglo veintiuno, Bs. As., 1976, p.298).
23- "*<Ex-sistere>* no tener sostén sino de un afuera que no es, he aquí de lo que se trata en el Uno." (*El seminario XIX*, clase del 15/3/72)
24- *Ibid*.
25- *Ibid*.
26- *Ibid*.
27- *Ibid*.
28- *Ibid*.
29- *Ibid*.
30- *Ibid*. Estas inhibiciones evidencian las dificultades en el registro imaginario.
31- El alcoholismo estaba enganchado a la virilidad, como en el caso del joven paciente de Katan, que "en ausencia del orden de un acceso a algo que pudiese realizarlo en el tipo viril" intenta compensarlo mediante "un enganche, siguiendo los pasos de sus camaradas." (Lacan, J., *El seminario III*, Las psicosis, Paidós, Bs. As., 1986, p. 274).
32- *Ibid*.
33- *Ibid*.
34- *Ibid*.
35- *Ibid*.
36- *Ibid*.
37- *Ibid*.
38- *El seminario XXIII,* clase del 11/5/76: Una escritura es "un hacer que da soporte al pensamiento."
39- Trabajo sobre lalengua, modo inédito y singular de tratamiento del *impasse* del goce a partir de un significante que no significa nada.
40- El gesto es portador de la inscripción de la huella.
41- "No hay existencia sino en el fondo de la inexistencia (…) lo uniano no existe sino no siendo." (*El seminario XIX*, clase del 15/3/72) J. Lacan en la clase del 29/4/67 de *El seminario XIV, La lógica del fantasma*, Inédito, hace referencia al hallazgo de Shitao, que escribió en el siglo XVII la teoría según la cual el calígrafo procede por el "trazo del pincel único" en la pintura japonesa, haciendo uso del rasgo unario. Shitao dice: "La fusión indistinta de Yin-Yun –esto es el caos, no es el Yin y el Yang- constituye el Caos original. Y si no es por medio del trazo de pincel unario, ¿de qué manera podríamos descifrar el Caos original?" (Cheng, François, « Le vide e le plein: *Le langage pictural chinois* », Seuil, París, 1977, p. 84).
42- *Ibid*.
43- *Ibid*.

Bibliografía complementaria

• Lacan, Jacques, "*De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis*", Escritos 2, Siglo XXI, Bs. As., 1980.
• Miller, Jacques-Alain y otros, "*La psicosis ordinaria: La convención de Antibes*", Paidós, Bs. As., 2003.
• Gardner, Martin, "*Juegos matemáticos*", Investigación y ciencia nº 21, edición española, junio de 1978, p. 104/113.
• Taylor, Richard B., "*Orden en el caos de Pollock*", Investigación y ciencia nº 317, edición española, febrero de 2003, p. 70/5.
• Moliner, María, *Diccionario del uso del español*., Gredos, Madrid, 1998.