

3

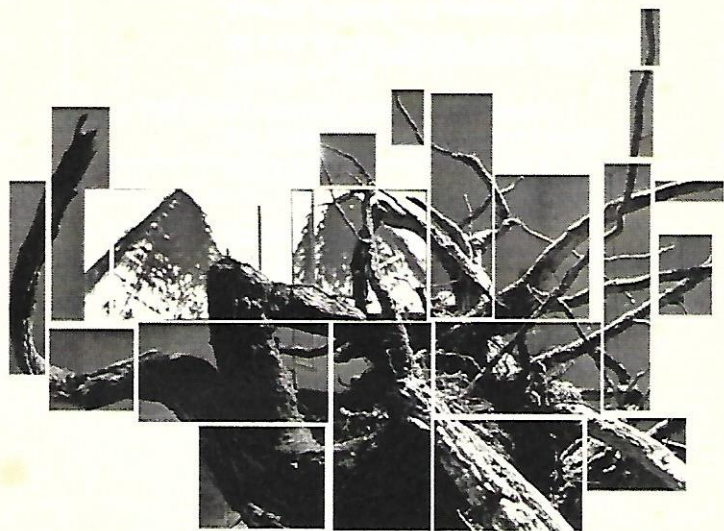
CLAROSCURO

CUADERNOS DE PSICOANÁLISIS



Raíces Expuestas

Lacan, ¿reencantar la obra?



CLAROSCURO

CUADERNOS DE PSICOANÁLISIS

No.3 Raíces expuestas
Lacan, ¿reencantar la obra?

vivEROS
EDICIONES

école lacanienne de psychanalyse

131.34

R149r

Raíces expuestas: Lacan, ¿Reencantar la obra? / Annick Allaigre... [et al.]. – 1 ed. – San José, C.R. : VivEros Ediciones, 2013.

186 p. ; 11 X 8.5 cm. (Serie: Claroscuro Cuadernos de Psicoanálisis ; n.3)

ISBN: 978-9968-668-02-6

1. Psicoanálisis. 2. Lacan, Jacques (1901-1981) – Crítica e Interpretación. II. Título.

CLAROSCURO

CUADERNOS DE PSICOANÁLISIS

No 3. Raíces expuestas. Lacan, ¿reencantar la obra?

Directora de Publicación
Annick Allaigre

Directora
Ginnette Barrantes Sáenz

Comité editorial
Sandra Filippini, Nora Garita, León Gomberoff, Marta Iturriza,
María del Rocío Murillo, Karen Poe

Comité de lectura
Daniel Fernández, Laura Solano, Roberto Marín, Jimmy Zúniga

Traductores
Claude Allaigre, Daniel Fernández,
Francisco Guevara, Jimmy Zúniga, Jacques Sagot

Lectores invitados
Rafael Omar Perez, Ronald Solano, Marcelo Real

Diseño de portada
Susana Sánchez Carballo y Clara Inés Angarita Castro
Imagen de Portada: Incorporaciones. Manuel Zumbado

Edición al cuidado de Arte Editorial - 2013

ISBN: 978-9968-668-02-6

vivEROS
EDICIONES

école lacanienne de psychanalyse

Canje y donación

Apdo 841-1002 San José - Costa Rica
claroscuro2010@gmail.com

TEMARIO

En claroscuro | 5

Vida de la obra,
obra de la vida. Treinta años después | 15
Danielle Arnoux

Ser justos con Lacan | 33
José Assandri

Lacan sin vida | 49
León Gomberoff

Ahí donde el amor ya no es novela | 70
Laurent Cornaz

Lectura de un gesto | 83
Sandra Filippini

Vida < > obra
Testimonio de un efecto-Hamlet | 101
Susana Bercovich

Sidonie Csillag ¿Una imagen parlante? | 112
Ginnette Barrantes

Reescrituras en las obras de Mallarmé:
cavar la presencia, firmar la ausencia | 129
Annick Allaigre

Escritura de sí en la novela
Las palabras para decirlo de Marie Cardinal
¿Escritura del estrago materno? | 145
María del Rocío Murillo

Una lectura Vertical | 167
Nöelle Audejean

Hojas | 172
Szabo Claudine

Ginnette
Barrantes Sáenz

SIDONIE CSILLAG

¿UNA IMAGEN PARLANTE?

*Para Evgen Bâvcar,
cuya ceguera ilumina la fotografía*

La penumbra simulada

En 1920, en la Viena crepuscular, Freud publica su único caso sobre la homosexualidad femenina: "Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina"¹, acerca de una joven de dieciocho años, cuyo interés único por una dama de mala fama (cocotte) ha devenido en una adoración. Sus desesperados padres la traen a su consulta, seis meses después de su primer intento de suicidio al arrojarse en las vías del tren y que Jacques Lacan en su co-

mentario de este relato clínico freudiano, denominará como 'pasaje al acto'.

Ante el pedido de sus padres a Freud de devolverla a la normalidad, el desasosiego no se hace esperar pues literalmente, toma sobre sí, el tratamiento de esta joven que luego, en el año 2000, reconoceremos con el alias de Sidonie Csillag en su biografía². El relato freudiano permanece muy pegado a la vida de esta joven mujer y a su negativa al análisis que, curiosamente, el mismo Freud compara

1 Sigmund Freud. "Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina" [1920]. En, *Obras Completas*, Tomo XVIII, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1979, p. 144.

2 Aunque Freud no se confunde con esta extraña demanda de análisis, pues según sus notas sólo era analizable alguien dueño de sí mismo y con un conflicto interior que por sí solo no pudiera ponerle término. El médico se aliaba con una de las partes divididas por la enfermedad contra la otra. Una de las dificultades para el comienzo de este fracaso anunciado era, precisamente, esta ausencia de conflicto y de una solicitud de auxilio.

con la demanda de un retrato³. Nuestra conjetura es que tanto el caso como la biografía permanecen muy apegados al secreto guardado ante el padre, sin embargo, esta última realiza parcialmente esta demanda de un retrato al convertirla en una figura parlante. Veamos la cita de Freud:

Situaciones que se apartan de estas [de la personalidad dividida en dos por la enfermedad] son más o menos desfavorables para el análisis, y agregan nuevas dificultades a las intrínsecas del caso. Situaciones como las del contratista de una obra que se encarga al arquitecto de una vivienda según su gusto y su necesidad, o la del donante piadoso que se hace pintar por el

artista una imagen sagrada, en un rincón de la cual, luego, halla lugar su propio retrato en la figura de adorador no son compatibles con las condiciones del psicoanálisis”⁴.

¿Qué hace Freud con esta supuesta demanda del retrato? ¿Qué relación tendría este nuevo retrato biográfico con esa demanda que Freud percibía? Ambos textos, el caso y la biografía establecen una relación que nominamos aquí como una “raíz expuesta” donde el caso se actualiza en la conversión de esta mujer de la saga freudiana en una figura del discurso lésbico⁵.

En *Breve historia de la fotografía* (1931) Walter Benjamín⁶ aclara que la discusión acerca

3 Inés Rieder y Diana Voigt, *Sidonie Csillag. Homosexuelle chez Freud, lesbienne dans le siècle*. Traduit de l'allemand par Thomas Gindele, Epel, Paris, 2003. En español: *Sidonie Csillag. La "joven homosexual" de Freud*. Traducción del Alemán por Marina Polcuch. Cuenco de Plata/ediciones literales, Buenos Aires, 2004.

4 S. Freud. 1920. *Op. Cit.*, p. 145

5 Jacques Le Brun. *El amor puro. De Platón a Lacan*. Traducción del francés por Silvio Mattoni. Cuenco de Plata/ediciones literales, Argentina, 2004. Tales figuras son ejemplos, en el sentido medieval y moderno de la palabra, imágenes parlantes que hablan junto a la teoría y que hacen ver lo que no puede ser elaborado o sostenido dentro del rigor del razonamiento”(p. 12)

6 Walter Benjamín. *Breve historia de la fotografía* (1931), Editorial Casimiro, Madrid, 2011, pp. 7-61.

de la semejanza entre la imagen humana retratada con la divina, desplaza la perdurabilidad del autor-retratista hacia la indagación por el nombre de la persona retratada. La producción de este secreto trajo la invisible necesidad del ojo del espectador por escrutar esa imagen producida por la cámara, en el lugar lejano del "futuro perfecto"⁷. En este punto de la perdurabilidad divinizada, la cámara habría creado una nueva relación entre el espectador y la imagen. Dicho escrutinio mediante la fotografía, o mejor dicho, la mirada confesional testimoniante de la veracidad entre la imagen del retrato y la persona surgía, al mismo tiempo que Freud, en la clínica decimonónica se siente convocado como analista a ese lugar de contratista de una obra. Freud hace un caso clínico para mostrar esa adoración de la joven por la Dama y que llamará "sobrestimación del objeto". Freud nos ofrece esa (*donante*

piadosa) que sacraliza la figura del (*adorador*) que será ella misma, tal como lo muestra esa biografía de Sidonie Csillag, que es un homenaje a sus amores imposibles y divinizados.

La vida histórica está puesta en juego de una manera distinta en el caso y en la biografía, sin embargo, en ambas escrituras, la ausencia del nombre propio en el relato de su vida, coloca al espectador ante un secreto muy bien guardado. En la biografía, construido con la complicidad de las biógrafas y la biografada, su primer título en alemán *Heimliches behegeren* [*Desear secreto*] y su alias, fabricado por sus biógrafas, protege ese secreto de ser revelado y es actuado en su acto biográfico como un "desear secreto".

En la abertura de ese instante del mirar el retrato que W. Benjamín llamó "el inconsciente óptico", en contraste con el "inconsciente pulsional"⁸, la ima-

7 Beatriz Sarlo. *Siete ensayos sobre Walter Benjamín. Siglo XXI*, editores, Buenos Aires, 2012, pp. 11-109.

8 W. Benjamin. *Op. Cit.*, p. 17.

gen perdura en mundos secretos parecidos al sueño, es decir, la imagen cobra no solo verosimilitud, sino también veracidad al hacerse visible; casi viva. Esta es la polémica entre la imagen divina y la humana reproducida. Postulo que esta "insólita semejanza y veracidad" es también la que crea la biografía como relato novelado de una vida que aparece en ella como vivida, pero que no asume el riesgo de escribirse por ella misma, ni el riesgo de nominarse en la escritura de su propio relato. Sino que la biografía de Sidonie aporta una imagen muy distinta a la imagen de aquella fotografía antigua, donde: "Del rostro emanaba un silencio que rodeaba la mirada"⁹, ella toma la vía de devenir una figura, es decir, una "imagen parlante": un tropo ejemplar de una vida lésbica a través

del siglo XX. Benjamín dice que la foto-testimonio recogía el instante dispuesto a perdurar, ahora como una *aparición* que hace su entrada a la eternidad. En su biografía reaparece esta figura nueva, mientras su vida no desaparece en su obra. Esta nueva manera de *desaparición* en las imágenes, trajo a la intimidad la fugacidad, en la fracción del segundo, en el que una imagen se reduplica y se copia¹⁰. La biografía no reduplica ni copia solamente, sino que produce, hace aparecer un relato que apunta a la existencia de una vida real vivida, pero que elige guardar en secreto su nombre.

El caso freudiano apunta más bien a las dificultades y avatares de una transferencia tomada por el desafío que hará pasar, dirá Lacan, al mismo Freud al acto.

9 *Ibid.*, p. 19.

10 Su reproducción técnica lleva al paroxismo esta lejanía, que la "acumulación lumínica" hizo posible el "fenómeno aurático" donde el reflejo y la fidelidad hacia el objeto, con la eliminación de la penumbra, no hicieron esperar demasiado a los artificios del retoque y con ellos la *irrealidad del simulacro* que explota el *Art Nouveau*. Baudrillard, Deleuze y Klossowski utilizan nociones distintas de simulacro, no como irreal, sino lo que cuestiona la diferencia entre lo real y lo irreal, entre el original y su copia, entre la apariencia y lo verdadero. Agradezco a Marcelo Real esta sugerencia.

Freud deja entrever en su escrito sobre "La transferencia"¹¹; que esta se presenta como el más tormentoso reclamo de amor, a veces viable, otras más bien cruda y hostil. A pesar de ello, Freud no desistió de ella como motor del análisis y la compara a un "inesperado fenómeno" cuyo crecimiento y vida describe mediante la metáfora arbórea de la producción de una "nueva enfermedad". Las redes reticulares entre caso y biografía reeditan el amor transferencial que constituye el fondo del traspié freudiano en una nueva lección de amor a una mujer que ofrece la suya propia:

La transferencia es comparable así a la capa de crecimiento celular situada entre la corteza y la pulpa de un árbol, de la que surgen a una nueva formación de tejidos y el espesamiento del tronco. Pero cuando la transferencia ha cobrado vuelo hasta esta significación, el trabajo con los recuerdos del enfermo que-

da muy relegado. No es entonces incorrecto decir que ya no se está tratando con la enfermedad anterior del paciente, sino con una neurosis recién creada y recreada, que sustituye a la primera.¹²

La transferencia como raíz-expuesta de aquello que siendo una nueva creación, deja a la vida perdida en los recuerdos. La vida surge como su extraña raíz, una nueva significación según esta metáfora celular que Freud utiliza para describir esa neoproducción: crecimiento celular, tejidos, troncos, corteza, pero sobre todo, un significado originario que se transforma en un sentido nuevo. Un alojamiento de un nuevo sentido que llamará "neurosis artificial". Por la metáfora ferroviaria que utiliza el historial freudiano, sabemos que no pasó de un andén a otro. Lo que Freud llamará "neurosis de transferencia" suscita esta transformación entre la vida y esa nueva significación de

11 Sigmund Freud. "La Transferencia", Conferencia no. 27. *Obras Completas*. Tomo XVI. Amorrortu editores, Argentina, 2001, pp- 392-406.

12 S. Freud. "La transferencia", *Op. Cit.*, p. 404.

la que se cuenta en el análisis y que Freud trata de cernir como la diferencia entre algo que está congelado y aquello que sigue creciendo, como viviente. Hoy sabemos que esta biografía no lleva esa forma rizomática, a una nueva red de lo vivido, ni a un anudamiento.

Según W. Benjamín, el tema de la purificación de la imagen produjo distintos intentos para emancipar el objeto de su aura (que a la vez liberaba la atmósfera sofocante del retrato convencional). Dicha emancipación creó la necesidad de develar, revelar y desvelar el secreto de esa rigidez que la eliminación de la oscuridad por el imperalismo burgués había traído. Este

reflejo crepuscular desdibujado de la fotografía simula esa nueva figura que la biografía construye a partir del relato de una anciana dama, poco antes de morir a sus noventa y seis años. ¿Es ella la llamada "joven homosexual de Freud"? El secreto de su vida contada no permite el pasaje de un topos creado por el psicoanálisis, con Lacan, del caso de la llamada "joven homosexual" hacia esta nueva figura del discurso lésbico¹³. Ese nuevo avatar alias-Sidonie proviene de una fuente oral, una voz innombrable en su testimonio registrado en la escritura de su biografía, que la convierte en un cuerpo acusmático¹⁴, es decir, una vida sin la referencia histórica de lo vivido

13 Jean Allouch. *La sombra de tu perro. Discurso psicoanalítico y discurso lésbico*. Trad. Silvio Mattoni. Cuenca de plata/ediciones literales, Argentina, 2004. En francés. *Ombre de ton chien. Discours psychanalytique, discours lesbien*, Epel, Paris, 2004. Parto de que este libro habría constatado ya el surgimiento de esa nueva figura, por lo tanto solamente me interesa su elección como medio de (re)presentación biográfica.

14 Es Michel Chion en su libro *La voix au cinéma*. Paris, Cahiers du cinéma, 1982 quien crea la referencia a la voz acusmática. En español: *La voz en el cine*, Cátedra, Madrid, 2004. La *desacousmatisation* del Otro es cuando pasa de ser un espectro, a ser un objeto o presencia etérea. En "La dimensión de lo acousmatique", Slavoj Žižek, retoma esta *voix acousmatique* como "la voz sin portador, que no puede atribuirse a ningún sujeto y sobrevuela en algún espacio intermedio indefinido". *Mirando al sesgo. Introducción a Jacques Lacan a través de la cultura Popular*. Paidós, Argentina, 2002, p. 211.

donde un "si mismo" se desplace hacia otro lugar que no sea ya la creación de una nueva heroína, ahora del discurso lesbiano y no de la saga freudiana. Esta voz narrativa pertenece a un espacio intermedio o de pasaje, a un dominio secreto y misterioso. Una voz que para M. Chion, está en busca de un portador, mediante la tensión de su errancia que acecha, de manera flotante, desde todas partes. Una voz sin cuerpo como es la voz cinematográfica.

Del horror al éxtasis: la tiranía del espacio y el tiempo

Las biografías están llenas de esos silencios, que el texto, "Sin secretos para Rigoberta" de Doris Sommer (2005)¹⁵ discute desde una vía post-colonialista: ella va a decir su nombre; pero no sus secretos. Ella no es portavoz de una verdad- tal como nos lo hace saber su biógrafa fran-

cesa Elizabeth Burgos Debray. En su testimonio ese "yo" que narra y ese "usted" que escucha no tienen ninguna identificación que haga un lazo. Sin embargo, en 1998 tendrá que reclamar no solamente la autoría de sus entrevistas, sino también su propio nombre: esa voz de la grabación que había sido procesada y mediada, no aparecía con su nombre, no era ella. Ella, respondía con su silencio ante esa voz inquisidora y colonizadora que quería todos sus secretos, porque no eran de ella, sino de una comunidad indígena, de la cual ella era sólo su portavoz. La sustracción de su nombre propio, fue reclamada como el lugar donde la sombra de este ocultamiento silenciaba su deseo de permanecer en secreto respecto a la verdad. Ella había desaparecido en medio de su propio *corpus textual*, pese a su gesto o "puesta en juego" [*jouée*]¹⁶ en sus entrevistas, se había borrado su

15 Doris Sommer. *Abrazos y rechazos. Cómo leer en clave menor*. Fondo de Cultura Económica. Colombia, 2005, p. 168.

16 Giorgio Agamben. *Profanaciones*. Trad. de Flavia Costa y Edgardo Castro, Adriana Hidalgo Editores, Buenos Aires, 2005. "Genium suum defraudare, defraudar al propio genio, significa en latín entristecerse la vida, embrollarse a uno mismo. Y

huella de protagonista que dice sobre su vida. Su biografía había sido desprendida de su vida y en la distancia de su propio testimonio, ella había devenido una agente de su intimidad y no en la sujeto de la propia palabra¹⁷. El gesto de Rigoberta de recuperar su nombre contrasta con el gesto de Sidonie de ocultarlo, de preservar su secreto.

Freud señalaba en la conferencia ya citada, que las neurosis narcisistas no solo rechazan con hostilidad la transferencia, sino que más bien adolecen de ella con indiferencia. En el caso Dora dirá que otro nombre para ese padecer puede ser *taedium*

*vitae*¹⁸. La indiferencia por este detalle de su propio nombre y la construcción de un alias que ella misma desconocerá (fue construido por sus biógrafas, con su autorización, después de su muerte) convierte su retrato biográfico en un "escondite nominal"¹⁹, donde su yo no se desdobra entre la imaginación y la vida, entre su recuerdo y la invención de sí, mediante una escritura autobiográfica o en una invención autoficcional²⁰. No hay escritura, ni desdoblamiento del autor en su propio personaje. Esas sido, Sidie, Sidonie la narradora de esta biografía, la encontramos sumida

genialis, genial, es la vida que aleja la mirada de la muerte y responde sin dudar a la incitación del genio que la ha generado"(...) "Genius es nuestra vida, en tanto esta no ha sido originada en nosotros, sino que nos ha dado origen" (p. 9).

- 17 Jacques Derrida. *Otobiografías*. La firma, nos dice Derrida tiene siempre una contrafirma, es decir el instante del simulacro. Necesariamente el firmante inventa una identidad firmante, cuyos enunciados performativos lo hacen reduplicarse: "en nombre de...". El nombre propio nos representa en ese duelo que escribe nuestro propio nombre en un lugar otro. En esa herida abierta, el mejor refugio es ese nombre que puede representarnos, inscribirnos, en nuestro acto de procuración de una autorepresentación.
- 18 Sigmund Freud. "Análisis fragmentario de un caso de histeria" (1901-05), Tomo VII, *Obras Completas*. Amorrortu ediciones Argentina, 2001.
- 19 Manuel Alberca. *El pacto ambiguo*. Nueva Visión, España, 2007.
- 20 Vincent Colonna. *Autoficction & autres mythomanies littéraires*. Éditions Tristram, France, 2004.

en la reduplicación que señala Pascal Quignard, en *El sexo y el espanto*²¹, cuando trata de dar cuenta del pasaje del eros griego al romano: el antiguo espejo (de bronce), no imitaba a quien se reflejaba en él, sino que más bien le reenviaba a un espejo único. Sidonie atrapada en el espejo de devenir estatua. Su vida puesta al servicio de una imagen parlante, sin su propia interrogación o ignorancia de sí puesta en juego: su desaparición en su escritura. En ese espejo único, tanto el hombre como la mujer pueden mirarse en el *fascinus* insostenible para la vista femenina o en la erección permanente e insostenible del hombre. A esta omnipotencia se contrapone la indiferencia del *taedium* (el hastío), donde la mirada del espanto es la de la muerte que el sexo atrae y de la cual la imagen es precisamente ese instante, mientras que la escultura es su tumba. Sidonie adoraba la imagen de

Palas Atenea, la diosa que atrapaba su mirada en sus paseos juveniles por Viena. Su vida es atrapada en la personificación de una figura, mucho más próxima a una escultura funeraria ¿En la inmortalidad de su tumba, habrá devenido en una voz-objeto sin el soporte de un sujeto?

La indiferencia de Sidonie Csillag hacia su nombre y su gesto de mantenerlo en secreto, remite también a su padre, judío apóstata, quien no deseaba escandalizar su posición privilegiada en Viena. Dicha indiferencia, mantiene una relación con este *taedium vitae* y con la detumescencia simbólica que, a su vez, acompaña a la detumescencia fálica sin la distinción del deseo del terror. Por ello, esta biografía sería más bien un mausoleo. Ella reencarna como estatua, para decirnos que mantuvo siempre un asco respecto al coito y un horror a la desnudez, la suya y la ajena. En ese *taedium*

21 Pascal Quignard. *El sexo y el espanto*. Cuadernos de Litoral, Trad. Silvio Mattoni, École lacanienne de psychanalyse, Córdoba Argentina, 2000, p. 66. En francés: *Le sexe et l'effroi*, folio Gallimard, Paris, abril, 1999. Quignard relaciona al fascismo con este *fascinus* y la fascinación de la obscenidad de la dominación fálica y las rígidas normas estatuarías.

vitae, P. Quignard coloca al arte romano como "deseo sin goce, apetito sin asco, la vida sin la muerte"²². Por un lado, en la melancolía romana, coloca ese invisible *real* donde la impotencia fálica converge con el horror y, por otro, donde el *fascinus* de los cuerpos y sus fragmentos se encuentran ante la amenaza de su propia caída²³. Allí, el coito como el primer engendrador de reflejos, es el primer espejo ante ese ojo único divino, el ojo no humano de la desnudez genésica (*alétheia*). La adoración a la dama, otra figura, abordada por Lacan como objeto enloquecedor e inhumano, en su seminario *La ética*, tiene este aspecto devorador de todo interés, que Freud señala del lado del flechazo [*coup de foudre*]. Sobrestimación del objeto y vaciamiento

de su propio valor, atrapada en una mirada de fascinación. En su biografía Sidonie Csillag se debate entre la fascinación y el horror al sexo, entre la obediencia y la indiferencia.

Ni Freud ni Lacan dejan de analizar el intento de suicidio (con la biografía sabemos que son tres) de la "joven homosexual" en relación con la melancolía, Lacan llega incluso a nominarla como "La Caballera de Lesbos y su objeto kareniano"²⁴. En una relación entre el espacio estético del retrato y el de la autoficción propongo, con el sujeto estético de Leo Bersani otra manera de bordear la relación entre la Cosa [*das Ding*] y la pulsión de destructividad o la muerte, respecto al imposible "más allá" del placer. Frente a

22 Quignard, Pascal. "La melancolía romana", *Op. Cit.*, p. 128.

23 No en vano de esta preocupación nace el corpiño y el sostén en Roma, dice Quignard [*strophion* en griego y *fascia* en latín]. En esta fascinación es donde Edipo aparece ciego, castrado. El goce amenaza al deseo y lo contrario es el hastío, la indiferencia, el aburrimiento o la aversión a la detumescencia.

24 Jacques Lacan. El Seminario *La angustia*. Libro 10. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2006.

vitae, P. Quignard coloca al arte romano como "deseo sin goce, apetito sin asco, la vida sin la muerte"²². Por un lado, en la melancolía romana, coloca ese invisible *real* donde la impotencia fálica converge con el horror y, por otro, donde el *fascinus* de los cuerpos y sus fragmentos se encuentran ante la amenaza de su propia caída²³. Allí, el coito como el primer engendrador de reflejos, es el primer espejo ante ese *ojo único divino*, el ojo no humano de la *desnudez genésica (alétheia)*. La adoración a la dama, otra figura, abordada por Lacan como objeto enloquecedor e inhumano, en su seminario *La ética*, tiene este aspecto devorador de todo interés, que Freud señala del lado del flechazo [*coup de foudre*]. Sobrestimación del objeto y vaciamiento

de su propio valor, atrapada en una mirada de fascinación. En su biografía Sidonie Csillag se debate entre la fascinación y el horror al sexo, entre la obediencia y la indiferencia.

Ni Freud ni Lacan dejan de analizar el intento de suicidio (con la biografía sabemos que son tres) de la "joven homosexual" en relación con la melancolía, Lacan llega incluso a nominarla como "La Caballera de Lesbos y su objeto kareniano"²⁴. En una relación entre el espacio estético del retrato y el de la autoficción propongo, con el sujeto estético de Leo Bersani otra manera de bordear la relación entre la Cosa [*das Ding*] y la pulsión de destructividad o la muerte, respecto al imposible "más allá" del placer. Frente a

22 Quignard, Pascal. "La melancolía romana", *Op. Cit.*, p. 128.

23 No en vano de esta preocupación nace el corpiño y el sostén en Roma, dice Quignard [*strophion* en griego y *fascia* en latín]. En esta fascinación es donde Edipo aparece ciego, castrado. El goce amenaza al deseo y lo contrario es el hastío, la indiferencia, el aburrimiento o la aversión a la detumescencia.

24 Jacques Lacan. El Seminario *La angustia*. Libro10. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2006.

esta pureza de la decadencia, en el espacio estético del desdoblamiento del yo, el cuerpo bordea su sombra, su reflejo, su duplicación y desaparición de una manera muy distinta de la *anacorexis interior* o la sacralización de la imagen de principios de siglo. A Narciso, presa de la mirada frontal, fascinado por el reflejo, no lo mata el amor sino la "copia de sí mismo"²⁵. Un Narciso fotógrafo sería ciego como el fotógrafo Even Bavcar²⁶. No es ciego porque ve el agua entre él y su imagen, su reflejo entonces es él mismo. La ceguera de Tiresias es la única que ha mirado ese "entre" de los dos binarios del sexo. Tiresias es ciego, porque conoce esa diferencia que separa el intersticio entre los placeres

binarios, allí donde "La mirada sufre la pasión de lo que ignora"²⁷, es decir, su propio deseo de ver²⁸. Los narcisos mueren en este deseo de re-conocerse, porque la vida no se mira, se vive y cuando se mira no puede verse toda a sí misma. La biografía convoca a esa muerte de la vida, ese entre-dos muertes, la imposibilidad de una vida para mirarse a sí misma en su finitud. En ese continuo de lo viviente que es la fascinación, el deseo y el espanto son la separación entre el delirio tiránico del poder (la obediencia al padre vienés) y el Eros, donde la desnudez humana se desdobra ante su propia muerte, mediante la mirada propia. Todo acto autobiográfico de escritura tiene la sombra de este

25 Quignard, Pascal. "Narciso", *Op. Cit.*, p. 145.

26 Fotógrafo ciego, Sloveno-francés. Expuso en Costa Rica, *El espejo de los Sueños*, 2001, en "La casa de la Cultura Popular".

27 Quignard. *Ibid*, p. 149. Entonces, la fascinación más que un trastorno patológico es erótico, protege de la locura, de eso donde el simulacro es más fascinante que el modelo mismo. En latín *fascinus* remite al acto mismo del crimen: la mirada hacia *sí mismo (sui)* es la fascinación *sui-cida*. Quignard ubica aquí la transformación del *fascinus* en *facinus*

28 Mientras que en los Narcisos romanos, la imagen del reflejo especular o imagen reverberada es un detalle de la parte baja del fresco, en el Narciso renacentista, se le confiere el centro de la tela. La muerte los ha alcanzado (*anquilosis rígida*).

pliegue mortal. Allí, Sidonie Csillag permanece tomada por y en el secreto de su vida.

Entre el escondite del autor y el secreto de quien mira

La biografía de Sidonie Csillag actualiza el secreto de una vida, que ya había sido narrada por un análisis freudiano. En su escondite autoral, ningún pliegue o desdoblamiento de ese *sí mismo (sui)* autobiográfico. Freud retoma la escena del suicidio (violencia contra sí), como la mimesis de un acto de alumbramiento, *niederkommen* o "dar a luz", mientras que Lacan la sitúa como un *pasaje al acto*²⁹ que muestra la identificación de la joven con el objeto de desecho. Ella deviene objeto y cae. En su pasaje al público, su posición autoral es la del escondite: ella

mira que la miran y deja al lector en una posición inquietante frente a esa mirada que lo mira desde no se sabe qué lugar. El lector mira que es mirado.

Partiré de esta metaforización del significante [*Niederkommen*] que Lacan lleva hasta el pasaje al acto, donde un *agieren* [*agir, actuar*] muestra la "locura de la luz", presente en todo desdoblamiento del *sí* [*soi-même*] y en toda (auto)biografía³⁰. Allí nuevamente chocamos contra ese muro del secreto de la vida y su testimonio, objetivo contra el que Pascal Quignard dispara: "Nadie detenta su propio secreto. Ese es el error de Narciso en el texto de Ovidio. No hay que conocerse. Todo lo que nos despoja de nosotros mismos es secreto. Uno no puede distinguir entre su secreto y su éxtasis"³¹. No hay una relación directa

29 Mientras que Freud lee la mimesis de la escena, la escritura de un parto, Lacan aborda el *agieren* de un agenciamiento: la puesta en escena de una caída que reduce al sujeto a un desecho.

30 Maurice Blanchot. *El instante de mi muerte. La locura de a luz*. Trad. José Jiménez. Tecnos. España, 2007.

31 Pascal Quignard. *Op. Cit.*, p. 176

entre despojarnos del saber de nuestras vidas y eso que nos captura como un goce del éxtasis o de la fascinación. Sidonie Csillag da un hermoso testimonio donde este secreto de su fascinación por la dama/Dama cuando apenas aflora por un instante, sus escasas lágrimas. Entonces, concluimos que ese "desear secreto" es su escondite autoral y aproxima la biografía de Sidonie Csillag con su propio objeto venerado: la Dama, que Lacan llamará con el melancólico nombre de "Kareniano". P. Quignard llama a esta fascinación el ángulo muerto del lenguaje (la mirada anonadante o petrificadora del ojo no-humano), donde la palabra cede a la imagen. Ella se hace retrato en la biografía, deviene imagen con una voz.

Con su voz acusmática Sidonie Csillag será prisionera en ese pasaje hacia una imagen petrificada que habla de ella misma,

sin una historia contada desde sí misma. Como lectores, asistimos a la misma posición de ella: una mujer que mira en las mujeres a la Mujer-divina. Mujeres divinizadas que la capturaron y al mismo tiempo le mostraron su propia imposibilidad de amar con el cuerpo. ¿No es ésta una mirada lateral que mira lo invisible, el instante impredecible, de ese goce que la arranca de sí misma? Concluyo que es a partir de este goce petrificante que Sidonie Csillag nos dará una estatua de ella misma que nos aproxima al *escándalo secreto* de su vida en la biografía³². Ella amó en su vida pintar retratos y fue fotógrafa (murió con uno a su lado); pero en el legado de este último retrato de su vida, sin firma anónima. Nos lega un retrato sin autor. La protección secreta de su nombre en aras a una obediencia familiar, crean un rostro al lector-espectador que mira esa

32 La pregunta por el ejecutante del *discurso* (*speech acts*) y el tipo de acto que ejecuta con su firma y nombre propio, como signatario (individual o colectivo) ha creado un borde entre la literatura comparada y el psicoanálisis.

sombra que J. Allouch destacaba como la del "amor perro"³³, la del juego entre el amo y el sirviente. No en vano la "mirada furiosa" del padre surge como un mito, en el pasaje de Freud a Lacan, con esta biografía. Un goce en la autoaniquilación, que el *sujeto estético*³⁴ bersaniano, permite bordear de otra manera que la decadente melancolía romana, para pensar el placer de otra manera en relación con la pulsión de muerte. En la intensidad misma como su gesto de des/aparición.

El neologismo derridiano de *oidobiografía*, permite, en mi criterio, desplazar ese "autos" de lo biográfico, del portavoz

del testimonio, hasta el lugar de la construcción narrada de una vida en la escritura, donde con Lacan y Jean Allouch podemos situar la inscripción de la segunda-muerte, como un último desprendimiento de la vida en la obra. Pero la no firma de la biografía la inscribe en la eternidad y en la profundidad del secreto familiar y amoroso hacia esa mujer divinizada que Freud nombra de tres maneras: la dama como persona, la Dama como Objeto sobrestimado y la "dama" con comillas como objeto homo/hetero/sexual, es decir, sin sexo³⁵. Una eternidad de lo que por no haber muerto, no puede desaparecer y, por lo tanto, no accede a las palabras, ni a

33 Jean Allouch. *La sombra de tu perro*. Cuenco de Plata/ediciones literales, Buenos Aires, 2004. En francés: *Ombre de ton chien*. *Discours psychanalytique*. *Discours lesbien*, Epel, Paris, 2004.

34 Leo Bersani. *La pureté à corps perdu*. Conférences. Litter, Strasburg, France, 2003.

35 Jean Allouch. *Contre l'éternité*. Ogawa, Mallarmé, Lacan. Essais, Epel, Paris. 2009. En español. *Contra la eternidad*. Ogawa, Mallarmé, Lacan. Cuenco de Plata/ediciones literales, Buenos Aires, 2009. O ¿esa indiferencia frente a su historia pasa por un desprenderse de sí? ¿no importa lo que digan de esa historia? En ese caso Sidonie Csillag sería un simulacro, un avatar sin nombre de sí misma. Ese des-nombramiento sería un acto estético, anónimo, sin embargo, no fue intencional ni claramente explicitado y por ello, aparece más del lado de una idealización, más que como una posición, la de ella.

lo *tanatográfico*³⁶. En su *oidobiografía* la protagonista no puede desprenderse de su historia de vida [Gechchiste] y su *escondite autor*³⁷ la hace mirar desde el exterior, con su lector, su propia estatua eternizada.

Para concluir, propongo que esta ausencia de lucha por el sentido de una vida, que toca no solamente una política de la intimidad que atañe a la Teoría *queer*, sino también al psicoanálisis con esa obediencia al padre y su temor al escándalo-secreto³⁸. Pero habría que agregar también la indiferencia de la madre descrita ampliamente en esta biografía, que se negaba a acariciar a la hija y que el mismo Freud señala como una madre primordial cuya no-castración actúa (*agieren*) en la hija como

una no-castración. La preferencia de los hijos varones y el desprecio hacia su feminidad fue una gran herida en su vida pese a que con frecuencia la cubría con su indiferencia³⁹. También sus biógrafas destacan en ella una mirada indiferente respecto al fascismo y la persecución de las identidades sexuales, en la cual la informante está ampliamente concernida.

Su biografía no logra construirse como un personaje en tercera persona, como sujeto de la escritura cuya "oscilación metáforo-metonímica"⁴⁰ separa necesariamente al yo que se mira, del sujeto del texto que ha hablado o escrito. Un corte, separación y desdoblamiento en el cual el texto dicho, de su vida, sin esa *dynamis*⁴¹ de la potencia

36 Concepto Derridiano que distingue lo *tanatológico* de lo *tanatográfico*.

37 Manuel Alberca. *El pacto ambiguo*. Nueva Visión, España, 2007.

38 Ginnette Barrantes. Escándalo-secreto. El pasaje de la nominación de Sidonie Csillag como la "joven homosexual" en Freud a lesbiana en el siglo, en su biografía. Tesis de Maestría. Universidad de Costa Rica. 2011.

39 Sigmund Freud. "La feminidad", en "Nuevas Conferencias de Introducción al psicoanálisis" (1933(1932)). Tomo XXII, Amorrortu editores, Argentina, 2001.

40 Labraga de Mirza. 2011, p. 288 Agradezco a Sandra Filippini el regalo de esta revista.

41 Derrida. *Op. Cit.*, p. 31

y la fuerza de su acto, no puede enfrentar esa zona de pasaje *entre-dos-muertes*: "Ese límite divisible atraviesa los dos "cuerpos", el corpus y el cuerpo, de conformidad con las leyes que apenas empezamos a entrever"⁴². Sin ese paso, su propia eternidad, es decir su mortalidad, no podrá postularse a la *différance* [*diferante*], como un quiasma tanatográfico. No hay olvido del texto, porque no hubo destrucción de esa eternidad divinizada. Allí la dureza de la mirada paterna, el padre victoriano, exige obediencia, pero a la vez también surge el sollozo del cuerpo sin nombre. La dureza y fijeza del goce que en *L'Amour Lacan*⁴³ J. Allouch sitúa como "goceausencia". Aquí, L. Bersani trae ese otro cuerpo

estético, que no teme al placer narcisista, ahí donde Freud afirma la satisfacción de la agresión. En el sexo, el placer de "perderse" no es el signo de la promesa de un éxtasis, pérdida de conciencia o devastación del mundo (*jouissance*)⁴⁴. No se trata de un "más allá del sí mismo" hacia un secreto que deviene el enemigo fantasmático del placer o su destrucción⁴⁵ en el muro de los horrores de esta destructividad "extática e inanalizable", muy frecuentemente postulada como una "propiedad universal del psiquismo humano".

En la biografía queda el sollozo o el balbuceo del éxtasis que recula ante su propio secreto. O quizá, eso que articula

42 Derrida. *Ibíd*, p. 32.

43 Jean Allouch. *L'Amour Lacan*, Epel, Paris, 2009. En español: *L'Amour Lacan*. Cuenco de Plata/ediciones literales, Buenos Aires, 2011.

44 Jacques Lacan. *La ética del psicoanálisis*, Editorial Paidós, Buenos Aires, p. 220.

45 En el seminario *La angustia* Lacan describe a la caballera Lesbos que coloca en el pedestal a su Dama. Mi señor, su "objeto kareniano". La melancolía de su "posición femenina" en un lesbianismo que deja incólume al padre -dirá Allouch. Un lesbianismo que hace un altar a una Madre-Domina, que se viste con los ropajes del Señor, el Amo- propongo aquí. Un *agieren* donde el sepultamiento de una Diosa, actualiza con su estatua el horror de una mirada única.

y la fuerza de su acto, no puede enfrentar esa zona de pasaje *entre-dos-muertes*: "Ese límite divisible atraviesa los dos "cuerpos", el corpus y el cuerpo, de conformidad con las leyes que apenas empezamos a entrever"⁴². Sin ese paso, su propia eternidad, es decir su mortalidad, no podrá postularse a la *différance* [diferente], como un quiasma tanatográfico. No hay olvido del texto, porque no hubo destrucción de esa eternidad divinizada. Allí la dureza de la mirada paterna, el padre victoriano, exige obediencia, pero a la vez también surge el sollozo del cuerpo sin nombre. La dureza y fijeza del goce que en *L'Amour Lacan*⁴³ J. Allouch sitúa como "goceausencia". Aquí, L. Bersani trae ese otro cuerpo

estético, que no teme al placer narcisista, ahí donde Freud afirma la satisfacción de la agresión. En el sexo, el placer de "perdersé" no es el signo de la promesa de un éxtasis, pérdida de conciencia o devastación del mundo (*jouissance*)⁴⁴. No se trata de un "más allá del sí mismo" hacia un secreto que deviene el enemigo fantasmático del placer o su destrucción⁴⁵ en el muro de los horrores de esta destructividad "extática e inanalizable", muy frecuentemente postulada como una "propiedad universal del psiquismo humano".

En la biografía queda el sollozo o el balbuceo del éxtasis que recula ante su propio secreto. O quizá, eso que articula

42 Derrida. *Ibid.*, p. 32.

43 Jean Allouch. *L'Amour Lacan*, Epel, Paris, 2009. En español: *L'Amour Lacan*. Cuenco de Plata/ediciones literales, Buenos Aires, 2011.

44 Jacques Lacan. *La ética del psicoanálisis*, Editorial Paidós, Buenos Aires, p. 220.

45 En el seminario *La angustia* Lacan describe a la caballera Lesbos que coloca en el pedestal a su Dama. Mi señor, su "objeto kareniano". La melancolía de su "posición femenina" en un lesbianismo que deja incólume al padre -dirá Allouch. Un lesbianismo que hace un altar a una Madre-Domina, que se viste con los ropajes del Señor, el Amo- propongo aquí. Un *agieren* donde el sepultamiento de una Diosa, actualiza con su estatua el horror de una mirada única.

al cuerpo con el nombre de ese otro asco que el sexo vela, eso que está entre el deseo y el espanto. Esta *jouissance* acompaña la "agresividad insondable", del amor por el otro (interiorizado en mí), dirá Bersani⁴⁶.

¿No es en este imposible "más allá del «sí mismo»", donde se ubica la imposibilidad y el horror de toda biografía? No es aquí donde una reflexión ética del secreto ha tomado durante ya largo tiempo al psicoanálisis y debemos desplazarlo en beneficio de ese sujeto estético y no del sujeto confesional psicopatologizado. El retrato lésbico de Sidonie estará por siempre, como una estatua del museo

freudiano, incólume, enjugando sus lágrimas escasas, como ese gesto entreabierto y retenido de esa lágrima, con la que quizá vislumbró como su propio sacrificio, en los ojos de su padre, al escuchar la ópera *Ifigenia*⁴⁷.

*Tembló con todas sus fibras por su adorada y admirada Wohlgemuth en el papel de Ifigenia de Goethe, y enterró sus dedos en el terciopelo rojo de la baranda y derramó un par de lágrimas al final*⁴⁸.

Elle a tremblé pour son idole vénérée, la Wohlgemuth dans le rôle de l'Iphigénie de Goethe, ses doigts se sont enfoncés dans le velours rouge de la balustrade. A la fin de la pièce, elle a versé quelques larmes.

46 Leo Bersani. *Op. Cit.*, "[...] le problème insurmontable d'une extase qui repose, pour mon prochain comme pour moi-même, sur ma propre destruction" (p. 75).

47 Deleuze, Gilles. *Crítica y Clínica*. Anagrama, Barcelona, 1966, p. 13

48 Rieder y Voigt. *Op. Cit.*, p. 39. En francés, *Op. Cit.*, p. 45. Destacado mío.