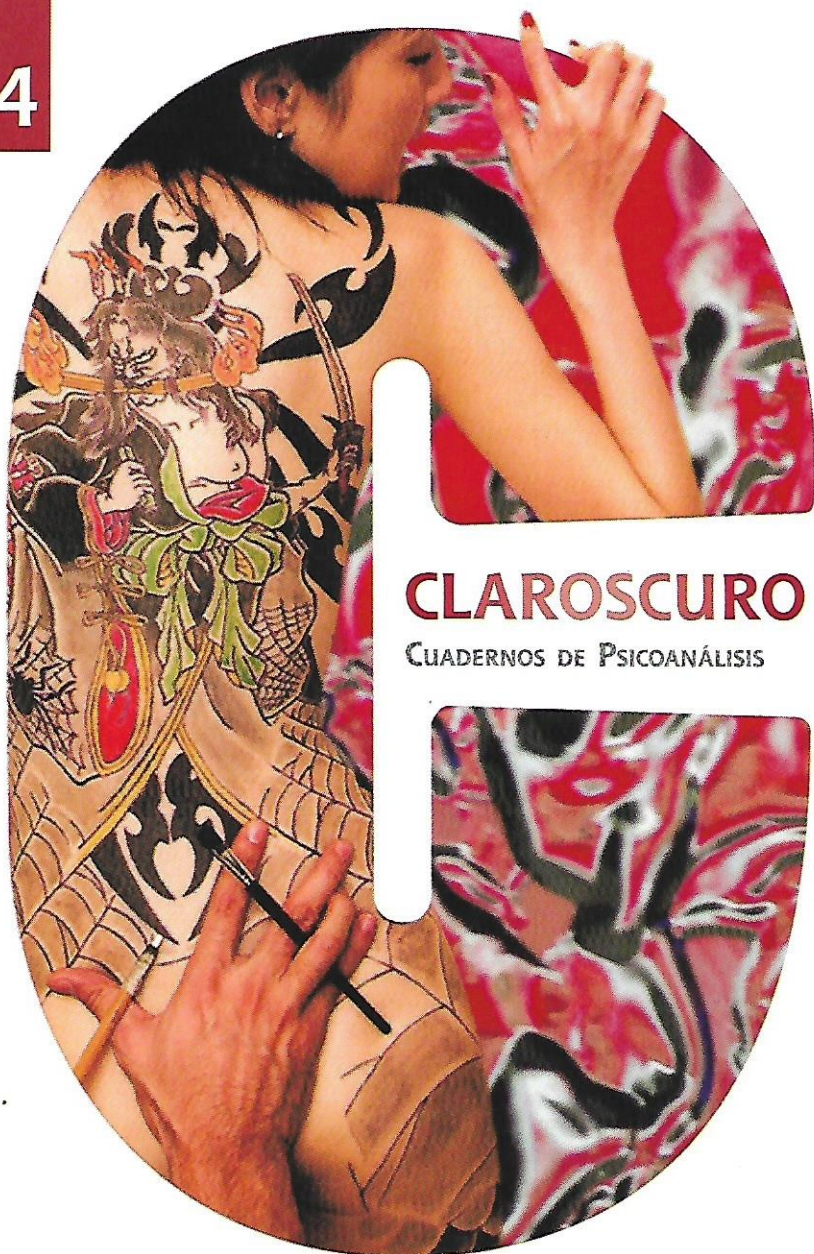


4



CLAROSCURO

CUADERNOS DE PSICOANÁLISIS

El cuerpo tras la huella
Marcas, cicatrices, heridas y tatuajes



CLAROSCURO

CUADERNOS DE PSICOANÁLISIS

No.4 **El cuerpo tras la huella**
Marcas, heridas, cicatrices y tatuajes

vivEROS
EDICIONES
école lacanienne de psychanalyse

150.95

E399c El cuerpo tras la huella: Marcas, heridas, cicatrices y tatuajes / Ginnette Barrantes Sáenz... [et al.]. – 1 ed. – San José, C.R. : VivEros Ediciones, 2016. 142 p. ; 11 X 8.5 cm. (Serie: Claroscuro Cuadernos de Psicoanálisis; n.4)

ISBN: 978-9968-668-03-3

1. Psicoanálisis. 2. Lacan, Jacques, 1901-1981 – Crítica e Interpretación. 3. Freud, Sigmund, 1856-1939 - Crítica e Interpretación. I. Barrantes, Sáenz, Ginnette. II. Título-

CLAROSCURO

CUADERNOS DE PSICOANÁLISIS

No 4. El cuerpo tras la huella
Marcas, heridas, cicatrices y tatuajes

Directora

Ginnette Barrantes Sáenz

Directora de Publicación

Annick Allaire

Comité editorial

Moisés Hernández, María del Rocío Murillo, Sandra Filippini,
León Gomberoff, Virginia Lucas, Karen Poe

Comité de lectura

Daniel Fernández, Roberto Marín, Damián Herrera

Lectores invitados

Rafael Omar Perez, Adrián Mora y Amarylis Quirós

Diseño de portada

Susana Sánchez Carballo y Clara Inés Angarita Castro
Intervención a partir de *El tatuador* de Junichiro Tanizaki

Edición al cuidado de Arte Editorial - 2015

ISBN: 978-9968-668-03-3

vivEros
EDICIONES

école lacanienne de psychanalyse

Canje y donación

Apdo 841-1002 San José - Costa Rica

claroscuro2010@gmail.com

TEMARIO

En claroscuro | 5

El espacio del cuerpo | 11

G-H Melenotte

Chôra y Topos | 20

G-H Melenotte

Un poco de piel. Performances de la desnudez | 27

Ginnette Barrantes Sáenz

Chôra y Topos (Continuación) | 45

G-H Melenotte

"Laisser a L'autre Être Seul" | 53

María del Rocío Murillo Valverde

Una huella inscrita en el cerebro | 79

G-H Melenotte

El retorno de la cuestión Pierre Rivière | 86

Rafael Omar Perez Parnas

El Latigazo significativo | 93

G-H Melenotte

El tatuaje ¿Una escritura? | 103

Cristina Retana Bonilla

¿Un método peligroso?

Freud y el Moisés de Miguel Ángel | 117

Karen Poe Lang

Severo Sarduy, en el nombre del cuerpo | 131

Manuel Alberca

Ginnette
Barrantes Sáenz

UN POCO DE PIEL

PERFORMANCES DE LA DESNUDEZ

Los cuerpos, eso forma parte del real.

Jacques Lacan.

Apertura de la Sección Clínica, (1977,p.29)

Introducción

Al retomar el estudio de la estatua de Miguel Ángel realizado por S. Freud¹, George-Henri Melenotte² se detiene en el fracaso freudiano al someter a la estatua *del Moisés* de Miguel Ángel al escrutinio y la medida para soslayar, de alguna manera, el efecto que la obra de arte Miguel Ángel le produjo al espectador Freud. Esta conmoción del espectador, convertido ahora en un simple observador, produjo la escritura del ensayo freudiano donde la ausencia de la firma y

el anonimato del autor fue su marca. La bastardía de este "hijo no analítico" revela no solo a un Freud afectado por la imagen mineral de la estatua sino, principalmente, a un observador afectado por una inestabilidad e invisibilidad que le produce los bocetos realizados por otro artista y en los cuales esta imagen se desliga de su referente: la colosal estatua de mármol.

¿Qué efecto es éste? Se trata de ese "algo nuevo" de cuyo efecto nacerá la propia escritura del texto freudiano. Un Freud capturado por el arte, mientras

-
- 1 Sigmund Freud. "El Moisés de Miguel Ángel" (1914), *Obras Completas*, Tr. José L. Etcheverry, t. XIII, 2 edición, 6 reimpresión, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1986.
 - 2 Georges-Henri Melenotte. "Cicatriz y medida", Trad. Nora Pasternac. en *Me cayó el veinte*. Revista de Psicoanálisis, no. 26. *A propósito del amor Lacan*, école lacanienne de psychanalyse, Editorial Me cayó el veinte, Invierno de 2013, pp-9-24.

abraza el cuerpo amado de la estatua. La abstención de su firma revela que la medida del cuerpo del Moisés se le escapa en la búsqueda espacial (imaginaria y simbólica) que no es meramente la dimensión carnal del cuerpo. Nace así otra dimensión espacial que será importante en la caída del cuerpo del analista y en el duelo de sí mismo del analista, en un final de análisis: el espacio de la dimensión del goce.

De la caída del cuerpo del analista, como presencia en un análisis de la dimensión del goce del cuerpo en un análisis, surge el título *Un poco de piel*. La segunda parte retoma la lectura estética realizada por G. Didi-Huberman en *La venus rajada*³ y *Desnudez* donde distingue distintas desnudeces, variaciones de la vestimenta, heridas inquietantes e inquietadas de la carne que remiten a la dramaturgia del contacto en un análisis y al drama

de la encarnación (*en corps*) en el cuerpo propio. Una encarnación (*en-corps*) de la cual Lacan habría convocado de diversas maneras con su escritura y enseñanza sobre lo que ocurre en un análisis y que aquí lo abordaremos a partir de dos análisis efectuados con J. Lacan, donde se testimonia de manera muy diferente sobre la experiencia acerca de cómo ese Lacan analista toca al cuerpo.

El cuerpo es lo Real

Jacques Lacan, en 1977, en la *Apertura de la Sección Clínica*⁴, plantea la clínica como un *divaneo*: "un decir" divaga en el diván. Allí encuentra un topos y una lengua que lo exprese para que ese decir importe y tome, finalmente, su lugar, en este pasaje del lugar al decir y concluye que "La clínica es lo real en tanto que es imposible de soportar"⁵: en ese diván, se *divanea* y los cuerpos, no solamente se recuestan, sino

3 Georges-Didi Huberman, *Venus Rajada*, Losada, Artes y Artistas, Argentina, 2005. *Desnudez*. Adriana Hidalgo Editores, Buenos Aires, 2011.

4 Jacques Lacan. *Apertura de la sección Clínica*. Grapas = mecayó el veinte, école lacanienne de psychanalyse, México, 2007.

5 J. Lacan, 1977, *Op.cit.*, p. 25.

que con su decir se escriben, se colorean y se encarnan. Por ello, podemos pensar que los múltiples y buscados testimonios de análisis con Lacan, finalmente no dan cuenta de una escritura en la piel, donde el cuerpo del analista es puesto en juego en la transferencia y la recepción del analizante y su relato. Tal es el caso del escrito de Mayette Viltard⁶ cuya escritura no produce un testimonio, sino un acto de efectuación de la "conflagración de la vergüenza" (arder en ella), sin recurrir a la confesión autobiográfica ni a la historia. Su relato es al mismo tiempo el desprendimiento de una huella: su primera cita con Lacan, después de un largo y fallido recorrido por distintos analistas y en el cual el roce de

sus rodillas translitera el inicio de la instalación transferencial.

Un abordaje muy distinto del testimonio lo encontramos en la entrevista de Zuzanne Hommel, en el filme *Chez Lacan*⁷, donde la práctica analítica de Lacan, sale fuera de su consultorio mediante el film. La cámara parece ir tras esas puertas que se entreabren para revelar ese "algo" sorpresivo de una experiencia analítica, el efecto en cada analizante, tan difícil de decir. Este punto de las dificultades del testimonio –durante y después de un análisis– constituye una de las vetas más valiosas del libro de Jose Attal, *El pase ¿a título de qué?*⁸ donde el dispositivo del pase y su efectuación son puestos en cuestión mediante el tema del testimonio directo o indirecto.

-
- 6 Mayette Viltard, "La conflagración de la vergüenza, en la revista Litoral, no.41, epee, México, julio de 2008, pp. 17-41.
- 7 Gérard Miller, *Réendez-vous Chez Lacan*, "Editions Montparnasse, Collections regards, DVD filme 51 minutos, Paris, 2012. Agradezco a Rafael Perez, con quien coordiné el Taller de lectura *L'Amour Lacan "Baile con él"*, desde noviembre de 2011 a agosto 2012, en el marco de las actividades de la école lacanienne de psychanalyse, en San José, Costa Rica, así como también la exposición de Dov Kiersenson realizada en el marco de ese taller de lectura.
- 8 José Attal, *El pase ¿a título de qué?*. Trad de Susana Bercovich. Grapas de Me cayó veinte, elp, México, 2012.

Jose Attal, en *La no-excomuni3n de Lacan. Cuando Lacan perdi3 a Spinoza*⁹, propone el "m3todo del trapero" (*la m3thode du chiffonnier*) como una manera de trabajar los desechos de una historia, la peque1a historia, los retazos o los cabos sueltos que hacen obra. Su imagen nos trajo las inscripciones de la figura de la carreta rural, en la manera en que su texto se despliega dentro de la Historia, a la manera de una red "rizom3tica", sin formar jams un todo. De Siegfried Kracauer toma "los fragmentos abandonados", retazos y desechos de la historia incrustados o desperdigados sobre alguna rehendi3a y que llev3 a W. Benjamin a llamarle a Kracauer "trapero". Este autor, con Aby Warburg, privilegia la "microdimensi3n" (la microhistoria), como una manera de abstenerse del gran relato y poner en primer plano sus ramificaciones. El testimonio de Zuzanne Homel podr3a verse como una peque1a historia que se despliega dentro de un film,

apoyando su tesis acerca de una manera de presentar a Lacan como un h3roe en la historia.

Los dos ejemplos que retomamos parecen deslindar estas dos posiciones testimoniales. Mayette Viltard, desde la cr3tica a la teor3a *queer* de la *performance* de Sedgwick Kosovski, se1ala que la proliferaci3n de esos testimonios son una puesta en escena (*mise en abyme*), cuyo objetivo es la reproducci3n modelizante (y otras veces moralizante) muy distinta a la "conflagraci3n de la verg1enza", propuesta por Lacan y cuya er3tica, no desprecia al sexo, ni a la muerte, en un an3lisis.

El cuerpo tras la huella como dispositivo de lectura anal3tica

Cuando se lee dentro de un dispositivo de lectura, la apuesta del texto se convierte, se quiera o no, en el testimonio de una experiencia cuyos l3mites solamente se conocen despu3s de su puesta en p1blico. Todo se

9 Jos3 Attal, *El Pase ¿a t3tulo de qu3?*, Trad del franc3s por Susana Bercovich, Grapas de Me cay3 el veinte, elp, M3xico, 2012.

inició con la lectura de "Cicatriz y medida" (*Cicatrice et mesure*)¹⁰, la exposición de George-Henri Melenotte, en julio del 2011, en París, durante el Coloquio *L'amour Lacan* y su acompañamiento a través de un cartel de lectura que denominamos "Cicatrices, heridas, marcas y tatuajes".

La lectura del texto de Junichiro Tanizaki¹¹ sobre el tatuaje nuevamente surge el efecto de algo nuevo no aprehensible a la observación: la mujer tatuada mira el rollo de *La estercoladura*, mientras Seikichi opera como artista sobre su piel. La tinta penetra en ella al mismo tiempo que son mostrados en el cuadro dos objetos *petit*: a: el excremento y la mirada, lo cual lleva a G-H Melenotte a afirmar que "La dimensión de extensión, por lo tanto de la medida, existe fuera del goce".¹²

En contraposición, el efecto amoroso que la estatua del Moisés le produce a Freud, le hace dar a luz un hijo de papel que no reconoce como suyo y que no sabe en cual espacio ubicar, si en el de la medida o en el de la cicatriz. Utilizaremos aquí esa "inestabilidad de la imagen" que se desprende de la observación minuciosa del soporte en relación al boceto del artista, donde Freud intenta capturar el enigma amoroso y que suponemos también afectaría a la imagen del cuerpo en la transferencia.

Para G-H Melenotte, sin duda en el dolor se experimenta la dimensión del goce, que de otra manera quedaría velada. La extensión de la medida proporciona el soporte para la inscripción, el umbral del dolor, pero a la vez oculta esa dimensión del goce al saber. El placer hace

10 George-Henri, Melenotte. "Cicatriz y medida", *Op. cit.*

11 Junichiro Tanizaki. *Le tatouage et autres récits*, Tr. Cécile Sakai y Marc Mécreant éditions Sillage. Paris, 2010, pp.26-27, en español, *Tatuaje*, Tr Naoko Kuzaro y Alicia Mariño, Rey Lear editores, Madrid, 2010.

12 G-H Melenotte, 2011, *Op.cit.*, p. 12.

barrera al goce. "Que el cuerpo se ponga a prueba indica que realiza la experiencia de algo que realmente tiene un lugar, pero de lo cual nada puede ser dicho".¹³

Aby Warburg, en su libro *El ritual de la serpiente*¹⁴, también privilegia esa inestabilidad que anima a la imagen, en la construcción del símbolo, a partir de la danza de la serpiente viva, de los indígenas nómades llamados "los pueblo". No es la inmediatez de la fotografía o el recuerdo, sino de aquello que las palabras pueden contar sobre un pueblo cuyos ritos y prácticas mágicas aún no han sido sepultadas por los rituales y ceremonias de un catolicismo hispano-eclesial. Warburg, como historiador cultural, busca la magia y el animismo en las actividades cotidianas de manera que su análisis de las danzas con máscaras permite leer su escritura heráldica y jeroglífica en la animación de la imagen-viva del objeto, similar a la inestabi-

lidad de la imagen freudiana con la estatua del Moisés. A. Warburg reta a ese observador externo a no considerar eso como una enfermedad o una esquizofrenia, y muestra cómo el indígena, a través de su ritual, lo convierte en una experiencia liberadora y creadora. Una manera de habitar el mundo que no son, para nada, prácticas pre-lógicas, sino más bien una manera distinta de dominar, con el Simbólico esas fuerzas inhóspitas y destructoras, cuya figura enigmática encriptada es la serpiente como símbolo cosmológico. Su culto llega a la modernidad como un guión, desvirtuado de esta "animación de la imagen" (a la manera de una escritura de la imagen fílmica), donde los danzantes *Kachinas* -que bailan mordiendo las serpientes vivas sometidas a un ritual previo que las sacraliza- son el mejor ejemplo de una escritura que ya no es para solo ser vista sino también para ser leída como

13 G-H Melenotte, *Op. cit.*, p. 13.

14 Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*. Trad., Joaquín Etorena Homaerche, Sexto Piso, España, 2008. Agradezco a Manuel Alberca este libro y a Raquel Capurro la sugerencia de su lectura.

imágenes. El objeto se representa por su imagen desmembrada separándose en sus partes de una manera abstracta: "Héte aquí un estado intermediario entre la imagen y la realidad y el signo, entre el reflejo realista y la escritura".¹⁵ Este pasaje de la mimesis a la escritura permite una ideografía simbólica y un pasaje de ese objeto y su representación hacia una aprehensión apaciguadora del más aterrador los animales. Este "tercer elemento mediador" permite un ejercicio de lucha y existencia que produce una apropiación no sacrificial, pues si bien se imita a la presa también ocurre una misteriosa transformación mimética, donde la esquizofrenia y la magia coinciden en una civilización que ha enterrado su propia magia fantástica en la lógica.

Con el amanecer mientras el sol asoma, el chirrido de su paso cerca las alambradas abrazadas a los guachipelines y en su camino de alfombras amarillas, trae nuevos retazos a este recorrido. Dos pequeñas historias saltaron a mi carreta: el analista-tatuador

con su aguja-palabra, en la piel-papiro, cuando la hojas caen en el relato de los analizantes. Una, hace homenaje a la figura de Lacan, como un nuevo hacedor de la magia clínica y la otra, más próxima a mi postura del ritual de la serpiente, trae la *performance* de la danza apaciguadora, cuya metamorfosis liberó a Aby Warburg del sometimiento a esa entidad extraña llamada esquizofrenia (locura quizás) con la que estos pueblos ancestrales logran apropiarse al establecer una conexión orgánica, ritual y artística, desde una afinidad electiva de la coreografía de los danzantes enmascarados, que giran en torno a sí mismos una y otra vez...

La herida abierta y la desnudez

Junto con G. Didi Huberman, Georges Bataille y Jean Allouch quien aborda una figura del amor en la que Lacan no se detuvo: *amar a un/a dormida/o* y donde lo amenazador de la imagen muestra lo que G. Didi

15 Aby Warburg, 2008, *Op. cit.*, p. 16.

Huberman denomina el gesto de la huida ante la crueldad de la herida abierta, la humillación y la vergüenza como una desnudez victimaria que colocó al desnudo como un género ideal de las Bellas Artes en el Renacimiento Florentino y cuyos *exempla* se constituyeron en ficciones moralizantes. La idealidad de ese género pictórico muestra una figura del amor que aleja al amado o la amada, mientras se le martiriza cruelmente.

Si tomamos la puerta entre abierta del consultorio de Lacan, el gesto de mirar esa extraña intimidad, inquieta al espectador: se es mirado desde esa "herida infligida al personaje". El film eterniza a Lacan, mientras que un cierto Lacan desaparece en el gesto que M. Viltard denomina "*arder juntos*". Restos y cenizas al fin. Una lo hace aparecer como estatua la otra lo hace desaparecer en su fugacidad como imagen. Una, lo evoca con la nostalgia del mago en el ritual de la sesión,

la otra como el enigma ardiente que disuelve su lazo con esa estatua mineral y amada en la escena performativa de sesión análisis. Restos de la memoria y retazos distintos, algunas veces incrustaciones corporales, como ese gesto de cavar en su mejilla que realiza Zuzanne Hommel, durante su testimonio ¿No revela que la persona de Lacan habría devenido en su estatua dentro de una dimensión gozosa del analista, donde el analizante sometido, como Freud, a la medición y al detalle en el cuerpo aún (*encore*), hacer pasar algo del enigma de ese amor por la imagen o el miedo que, paradójicamente, el amor aleja de su visibilidad?

La piel, surge como dos formas no equivalentes de un nuevo espacio corporal del contacto entre los cuerpos: el cuerpo yacente y el otro que *devanea* cuya matriz podemos ubicarla en la *Khôra*¹⁶, como matriz de una creación de la que

16 Jacques Derrida, *Khôra*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2011. Según Derrida quien retoma a Jean-Pierre Vernant, la *Khôra* para los filósofos es "una lógica de lo ambiguo, del equívoco, de la polaridad" (p.13).

es difícil autorizarse y, a veces, el anonimato esconde el rubor ante la firma. Para M. Viltard, el amor entre la persona y la imagen del cuerpo del analista- su estatua-, hace un "pegamento"- pegoste- una masa que denominaremos performances de la desnudez o maneras de restituir un significado al sinsentido de esa experiencia que nos acercan desde el profetismo hasta las nuevas figuras de la veridicción.¹⁷

El intento de dotar de un sentido actual y de restituir un significado a algo que ya ocurrió, genera una nueva representación de la herida, lo que se abre una y otra vez, alojando la muerte en el amor cuyo embrollo hizo pasar a Freud de la medición a la cicatriz.

DOS EJEMPLA

1. GESTAPO/geste à peau por Zuzanne Hommel

Para analizar este testimonio de Zuzanne Hommel¹⁸ repro-

ducimos el diálogo del film *Chez Lacan*.

Un día, en una sesión con Lacan le hablé de un sueño que tuve, y le dije que me despierto cada mañana después de las 5 am. Fue a las 5 am que la Gestapo vino a llevarse a los judíos de sus casas.

En ese momento, Lacan saltó de su silla y vino hasta mí y me hizo una caricia extremadamente dulce en mi mejilla. Yo comprendí eso como un geste à peau.

En el film Zuzanne se lleva varias veces la mano a la mejilla como si coreográficamente excavara en ella su un resto.

Gérard Miller: Gestapo un geste à peau.

Es el entrevistador el que hace la relación entre ese geste à peau y la Gestapo alemana. Ella continúa sin atender eso que se ha remarcado.

Un dulcísimo gesto, tiene que ser dicho- un extraordinariamente dulce gesto. Y eso me sorprendió. NO disminuyó el dolor pero lo convirtió en algo diferente.

17 El profeta, el sabio, el técnico, el parresiasta, según la conferencia de Michel Foucault, en la lección de febrero de 1984, en el Collège de France, cuyos disfraces de la verdad, remiten a una hermenéutica de la interpretación que va desde la Grecia antigua hasta la modernidad.

18 Agradezco a Marcelo Real y Sandra Filippini la valiosa interlocución sobre este ejemplo y su referencia.

La prueba es que ya cuarenta años después, cuando pienso en ese gesto, todavía puedo sentirlo en mi mejilla.

Fue un gesto que también fue un llamado a la humanidad. ¡Algo así!

De este testimonio de Zuzanne Hommel retuve la leve sacudida de su mano antes de empezar la entrevista. Su mano derecha parece desprenderse en un movimiento descoordinado hacia delante, mientras que al relatar su testimonio, la magia de esta transformación -señalada por el autor del filme, como de la "Gestapo a un geste á peau"- se convierte para ella solamente en un "dulcísimo gesto" que aún puede sentir y que atrapa hundiendo su mano en la piel de su mejilla. Su mano parece buscar la huella: un dolor que no disminuye, pero se transforma en un mapa en el rostro cuya sensación dibuja y talla al mismo tiempo. Ya no hay herida, ni cicatriz, ni rojez, solamente una dulce caricia que apacigua la persecución de ese amanecer. El gesto suprime el recuerdo.

Cuarenta años después, aún puede sentir el gesto de Lacan, como si quisiera atrapar, bajo

la piel, el sentido que escapa de su análisis iniciado en 1974 y que ahora nombra, como un gesto "de humanidad". En la mejilla de Hommel aparece un Lacan tatuador de ese "algo" que se presta a esta estructura lógica, se tratará del objeto a minúscula que señala con Lacan que el cuerpo puede ser escrito y cuya temporalidad viene a nombrar retrospectivamente ese "algo" legible en el tiempo de la inscripción. El cuadro se pinta y el cuerpo encarna como un soporte para esa inscripción. La caricia de Zuzanne Hommel goza nuevamente de ese gesto perdido que reencuentra como un amor al que evoca en su mejilla. Su danza gestual grabada en la piel como un gesto dulcísimo que evoca. Quizá por ello, cuando el autor del film quiere homenajear a Lacan, convirtiéndolo en el autor y lector de esa transformación operada por su intervención, rápidamente le da un sentido a la persecución judía de la Gestapo alemana en relación al síntoma del insomnio transliterado por la danza del analista como un *geste à peau*. Este nuevo significado de la Gestapo no

viene de Lacan, sino de su acto que tiene un efecto y crea un nuevo espacio espacio donde, en adelante, es posible de transmitir por la palabra. Sin embargo, en el film, el movimiento de su mano se hunde en la piel y lo retiene. Esta excavación gozosa trae nuevamente la presencia de la mano de Lacan y no hace como en el ejemplo de Warburg una escritura de imágenes en movimiento, una danza apaciguadora que escribe la distancia entre el objeto y su imagen, mediante un tercer elemento que aviva. La caricia de Lacan, en el rostro de Hommel, es su manera de testimoniar la caricia con palabra. La mejilla de Zuzanne Hommel expone un dolor inconmensurable, cuya "localización" G-H Melenotte remite a un campo de sensaciones "semejante al de la música y la pintura".¹⁹ Del cuadro, la pintura, el relato o la escena, la substancia del gran Otro lleva hasta esa carnalidad como atributo del

cuerpo. El psicoanálisis opera sobre ese goce que permanece velado al sujeto. Eso que no puede ser dicho, pero que a su vez opera en la caída del cuerpo del analista en un fin de análisis.

Precisamente, el segundo testimonio de Mayette Viltard, sobre su primera cita con Lacan, años después, su escritura efectúa -más que relata-, cómo es posible esa "conflagración de la vergüenza"²⁰ que performatiza el *entre (nos)otros* y deja caer el *nos*, a partir del roce de la *rodilla contra rodilla*. Me tomo la libertad de convertir su relato en un guión teatral para que le sea más fácil al lector acceder a su extensa argumentación en su artículo.

II. Rodilla contra rodilla (entre(je)nous)

Testimonio de Mayette Viltard
y su primer encuentro con
Lacan.

El manejo estético de la transferencia, para M. Viltard,

19 G-H Melenotte, *Op. cit.*

20 Mayette Viltard, *Op. cit.*

pone en cuestión el "ser para la muerte" de una manera que no esté orientada hacia la mera reparación de la herida o la vergüenza, sino hacia la puesta en juego de "algo" de lo cual no habría que desembarazarse, por el contrario, articularlo con un "más allá" del principio del placer. Esta es otra posición que no es la de leer la huella o ver la imagen de la cicatriz. ¿Qué hacer con este "más allá"?

Veamos el testimonio de su primera sesión con Lacan, como una performance escrita por la autora, donde la escritura misma es la destrucción del acontecimiento al recrear la puesta en escena:

M: -Quiero hacer un análisis con usted.

L: -Venga inmediatamente.

M: -¡Me va a tomar veinte minutos!

Con un tono de voz grave y lenta Lacan le dice:

L: -Usted viene a la rue de Lille, al número 5, toca el timbre, empuja la primera puerta, se encuentra bajo un porche, avanza por el patio empedrado, atraviesa el patio empedrado, se encuentra

un segundo porche, va a ver unos escalones, sube, al llegar al descanso, tiene una puerita a la derecha, ¡ésta no es!, va a tener una puerta en frente, ¡ahí es!, toca el timbre.

Ella corre, galopa.

L: ¡Tuvo mucha suerte en encontrarme!

Ella estupefacta. Él le tiende vagamente la mano. Lacan se queda la suya entre sus manos y camina (en trencito) y la remolca hacia su consultorio. La sienta en un sillón grande y bajo (la silla del escritorio que está justo al lado), él se sienta con ella. Rodilla contra rodilla. En francés remite a otra homofonía: entre nosotros un yo-etre(je)nous.

Después de una hora y media, uno frente al otro, muy cerca. Lacan le pregunta.

L: ¿Dónde vive usted?

M: En el 22 de la calle Emile Dubois

Lacan cae en su brazos y silva con una voz ahogada,

¡¡¡¡La calle Emile Dubois!

Luego, retoma en tono cortante.

L: Estaré aquí el 9 de setiembre, venga lo más temprano.

M: ¿A qué hora?

L: A las nueve

*Y en tono malvado, muy fuerte y
con los dientes apretados agrega*

L: ¡MENOS CINCO!

Nada de esto se comprendería si se espera del analista un viejecito comprensivo y amoroso. Tampoco por qué ella vuelve ante ese enigma. Lejos ya de esa experiencia la autora retoma el acontecimiento como la destrucción misma de esa experiencia. Su recuerdo no retoma la huella sino que la disuelve en una destrucción que permite el deseo. Su testimonio no es autobiográfico, ni hace de Lacan su analista célebre, más allá del guano que rodeaba la figura de Gran Maestro. Su testimonio no se hace un gran relato de la gran clínica, sino que la sitúa como una letra en su cuerpo: "rodilla contra rodilla", pero a la vez entre un "nosotros", el yo hace un espacio. Para ella, se trata ahora, de aquello que bloquea la transferencia: el analista bloqueado por la imagen especular i(a), donde el erotismo de la "imagen amada" entra en juego, como esos bosquejos que el artista le hace a Freud y que le

permitieron animar la estatua del Moisés, el "mas allá", del Moisés bíblico o el histórico. La jugada de Lacan pone en movimiento ese "algo" que entra en el campo de la fantasía.

El testimonio prosigue.

*Un viejo cuerpo húmedo en una
bata que se abre, una extasiada voz
de falsete o un grito recalca:*

¡MENOS CINCO!

Años después, su testimonio surge de la conmoción que le produce la lectura del libro de Catherine Lord, *Sommer of Her Baldness* (2003) y se despliega como una vía para capturar eso que el sujeto no cesa de representar artísticamente y bajo las formas en que se ha sentido "naturalizado", atrapado o siendo objeto del discurso (médico, Psi, el experto, etc). El personaje de este libro es un avatar cuyo acrónimo es *Sa Calvitié* (*cráneo Calvo*), una mujer que sufre un cáncer de seno y por el cual ella se transforma en una "poeta Performer". Su performance surge, no del orgullo o la oposición de la "desvergüenza

contra su vergüenza", sino de una intimidad compartida que "con la duración de un rayo y de una desaparición"²¹, disuelve esa vergüenza con la potencia erótica de una quemadura. Arder es conflagrar y en este caso, su escritura se sitúa entre esas cenizas que no rememoran a la estatua sino al boceto en su animación. La conflagración de la vergüenza, contrasta con la posición de Sedgwick Kosovski y su teoría *queer* de la performance quien retoma la teoría represión-anti-represión y su análisis no la salva de caer en lo que ella misma critica como sobreviviente de una "experiencia psi". Ella calva y con 110 kilos, la gorda que devora el libro sobre los apuntes de su análisis, se adhiere a la teorías del psicólogo Tomkins, para quien la vergüenza es un momento disruptivo del *ser*: una interrupción en el *feedback* de una identificación. No hay aquí un tercer elemento que medie,

sino una identificación entre el analista y su analizante. Falta ese tercer elemento que es la imagen del *i* (a) del cuerpo del analista capturado en el fantasma por el analizante.

Contrariamente, en el testimonio de M. Viltard, en su "*entre (je) nous*", la vergüenza no puede tocar al *ser/estar* y, por ende, sólo puede arder. Su testimonio cobra una función cuyo signo trae la "*dit-mension*"²², es decir, un saber cifrado, en el que el cuerpo se apresta a un nuevo amor, cuyo golpe, el rayo o el "lático significativo"²³ – diríamos con G-H Melenotte- hace surgir ese "algo inanalizado". Un "algo" que no se rehúye y solamente se puede asumir como la incontrollable "puesta en escena". No se trata de su realización culpable, sino de un desbordamiento que la dramaturgia del contacto moviliza, donde el retorno elíptico

21 Mayette Viltard, *Op. cit.*, p. 18

22 José Attal, 2012, *Op. cit.*

23 George - Henri Melenotte. *El cuerpo tras la huella*. Argumento del seminario de Costa Rica, Instituto Cultural de México, mayo de 2013.

de lo rechazado es aquello de lo cual el artista-performer trata de deshacerse. No es un guante de piel vuelto al revés, como lo propone Tomkins. La vergüenza no se borra a sí misma, ni se proyecta hacia fuera, tal como lo propone ese *feed back* continuo de la identificación: "...la vergüenza misma da vuelta la piel hacia fuera; vergüenza y orgullo, vergüenza y dignidad, vergüenza y ostentación, vergüenza y exhibicionismo, son los dobleces de un mismo guante".²⁴

La performance no redobla la vergüenza, sino que dobla la experiencia en un umbral de absorción, creando una *hontología* (*vergüenzología*). No es el reverso de la piel, el desamparo, ni la desaparición del sujeto frente a la nada, en la continuidad de una mirada que restaura un narcisismo primordial entre la madre y el hijo. M. Viltard lleva esos dobleces hacia la *hontologie* y en este *arder juntos* lleva a las cenizas ese resto y no a un saber intelectual. Su testimonio no es un retazo en

la carreta, sino el instante en que ese contacto remite a una desnudez.

-¿If I can fit the pieces of this self back together at all"

Si puedo volver a encajar los pedazos de mi self.

No se trata de armar una figura al modo de un rompecabezas, como una remodelación intelectual que termina, según la autora citada, en un *happy end* genitalizado. Un amor reunificador, donde la crueldad está prohibida en la "neutralidad del psi". Sin embargo, esa misma respuesta neutra señala el lugar sádico y su puesta afuera de la tentación de "dejarse embaucar". Para M. Viltard, en la performance de *Sa Calvitié*, por el contrario, el goce está en la cita donde el cuerpo está implicado en la fantasía y no solamente en lo especular. Se trata de hacer un desmontaje con los pedazos ensamblados de una manera extraña, a la manera de un camuflaje exitoso y donde lo sexual entra en escena, mediante un sadismo, algo que ya no está

24 Mayette Viltard, *Op. cit.*, p. 23.

en el registro del amor, sino más bien del deseo.

Con Melenotte, vimos la piel no como una epidermis, sino como un objeto topológico de inscripción. Los cuerpos no se encuentran más que por su fallido contacto mediante ese cristal de la piel, que en el acto analítico da un cuerpo al analista. Por ello, el cuerpo del analista, en el mejor de los casos cae como objeto, un cuerpo devenido objeto a, incluso como una imagen o una aparición. *Conflagrare* es arder juntos, quemarse juntos/as, donde la desaparición hace surgir el significante que toca el "ser para la muerte". Viltard, con su ejemplo, apunta hacia un manejo estético de ese real que toca al cuerpo en la transferencia, es decir, un juego descompletado, no totalizado, que pone en juego una la relación de amor donde circula el sexo y la muerte, cuya actividad erótica no se orienta por una neutralidad, sino

precisamente más bien por una erótica. Su relámpago hace un *entre (je)nous*, rodilla con rodilla que va como un rayo hacia la cicatriz sin medida. El Otro es el cuerpo, lugar del goce sin medida.

Ese gesto de Lacan escribe otra cosa con un "poco de piel", cuyo misterio, cuarenta años después una testigo va tras su huella y otra la disuelve en las chispas de su fuego: arder junto a su rodilla. Sus relatos atrapan al cuerpo y sus variaciones semánticas, donde el cuerpo, como lugar del Otro, no es localizable. Se trata "*en corps*", de la aparición (ni tuyo, ni mío) que revela otra cosa, un lugar de inscripción, el resultado de una operación de inscripción, cuyo lugar mítico no cesa de repetirse: el "acontecimiento"²⁵. La dimensión real queda resaltada como imposible de ser dicha y agotada en la dimensión semántica.

25 G-H Melenotte, *Op. cit.*

En un análisis, no cesa de escribirse un nuevo amor... con un poco de piel, como espacio topológico en la transferencia: esa "gruesa piel" que Freud añoraba conmovido por Elfriede Hirschfeld-²⁶ y el analista actúa en esa otra piel de la inscripción

del goce del Otro. Ese cuerpo-de-Lacan (*en corps*), el del analista, es un Real que re- aparece en ciertos testimonios transferenciales, arde en el fuego o puede, con un poco de piel, quemar todavía en el fuego de la vergüenza o del amor.

26 Falzeder, Ernest.1994. Mi gran paciente, mi principal tormento, Un caso de Freud hasta ahora desconocido y sus consecuencias". En: *Página Literal* no. 8-9, *Psí ¿qué?* Elp, Costa Rica, 2008, pp.14-38.

Referencias bibliográficas

- ALLOUCH, Jean, *El amor Lacan*, El cuenco de Plata, ediciones Literales, Argentina, 2001.
- ATTAL, Jose, *La non-excommunication de Jacques Lacan, quand la psychanalyse a perdu Spinoza*, Cahiers de l'Unvebébue, París, 2010.
- ATTAL, José, *El Pase ¿a título de qué?*, Trad del francés por Susana Bercovich, Grapas de MCV, elp, México, 2012.
- DERRIDA, Jacques, *Khora*, Paidós, Buenos Aires 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Venus Rajada*, Losada, Argentina, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Desnudez*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2011.
- MELENOTTE, Georges-Henri, "Cicatrice et mesure", Coloquio *L'Amour Lacan*, Elp, , París, Octubre 2011.
- MELENOTTE. Georges, "Cicatriz y medida", en *Me cayó el veinte*. Revista de psicoanálisis, no. 26. *A propósito de El amor Lacan*, école lacanienne de psychanalyse, Editorial Me cayó el veinte, México, invierno 2013, pp. 9-24.
- FALZEDER, Ernest. 1994. Mi gran paciente, mi principal tormento, Un caso de Freud hasta ahora desconocido y sus consecuencias". En: *Página Literal* no. 8-9, *Psí ¿què?* Elp, Costa Rica, 2008, pp.14-38.
- MELENOTTE, Georges, "El espacio del cuerpo", *Revista Me cayó el veinte* año 13, no27. *Topos y Chôra*, México, verano de 2013.
- Miller, Gérard, *Rendez-vous*, Chez Lacan, filme de 51 minutos, París, 2012.
- VILTARD, Mayette, "Conflagración de la vergüenza" *Revista Littoral*, No.41, epeeel, México, Julio, 2008.p.17-41.
- WARBURG, Aby, *El ritual de la serpiente*.Sexto/piso, España, 2008.