

## El Cuerpo-Memoria\*

### Body -Memoir

Isabelle Lasvergnas\*\*

Traducido del francés por Héctor L. Bermúdez\*\*\*

#### Resumen

Partiendo de la experiencia de ciertos tratamientos marcados no tanto por el silencio del analizante, sino por un contenido muy particular de las declaraciones arraigadas en sus síntomas corporales, se abordará la cuestión de la emergencia del lenguaje en tales problemáticas psíquicas, como si fuera coextendida a una huella memorial caracterizada por una disolución del trabajo del preconsciente en el cual se substituyó un cuerpo “invasivo”. En tales casos, el analista se enfrenta con la impresión transmitida de una osificación de la escritura psíquica, un tejido mnémico cicatricial entre muerto y vivo. El artículo evocará, más particularmente, un caso clínico con respecto del cual las esculturas de Henry Moore produjeron en la escucha del analista una mediación representacional sorprendente, e hizo las veces de apuntalamiento contra-transferencial. Las propuestas teóricas de Winnicott, Pontalis y Fairbairn sobre la organización de las defensas relacionadas con un colapso precoz

---

\* Traducción autorizada. Publicado originalmente en la Revista *Cliniques méditerranéennes*, (2015) n° 91(1), 93-108.

\*\* Psicoanalista, miembro de la *Sociedad Canadiense de Psicoanálisis* y de la *Sociedad Psicoanalítica de Montréal*. Profesora titular del Departamento de Sociología de la Universidad de Québec en Montréal (UQAM); 464 Elm Avenue, Westmount, H3Y 3J1, Québec, Canadá. [Lasvergnas.isabelle@uqam](mailto:Lasvergnas.isabelle@uqam)

\*\*\* Sociólogo. Profesor encargado del curso Sociología de la empresa, Departamento de management, HEC Montréal. [hector-leonel.bermudez@hec.ca](mailto:hector-leonel.bermudez@hec.ca). El traductor agradece los valiosos aportes de la profesora Graciela Ducatenzeiler (Departamento de Ciencia Política de la *Université de Montréal*), los cuales contribuyeron a mejorar la versión final de la presente publicación.

y sobre los estados emotivo-corporales subyacentes a tales defensas, permitirán comprender un psiquismo primitivo que funciona de manera equivalente de los “habitus corporales”, y en el cual predomina un yo narcisista en emergencia indexado al desafío de un cuerpo en desamparo. La autora hablará en este caso de “un cuerpo-memoria-escritural”, del que también dirá que es, precisamente, el tema de la obra de Moore.

**Palabras clave:** impresión memorial, escritura psíquica, narcisismo primario, defensa primaria, cuerpo-memoria, función mediadora.

### **Abstract**

Certain treatments are marked, not so much by the analysand's silence, as by a very particular tone of a speech anchored in body symptoms. From this view, language emergence in such psychic issues will be approached as if it were co-extensive with a specific memorial imprint where a collapse in preconscious processing has supplanted an « invasive » body. Experiencing with such patients, the analyst struggles with the impression of an ossification of psychic writing, a scarred mnesique flesh between death and life. This article will particularly evoke a clinical case in the analyst's listening to one patient, Henry Moore's sculptures acted as a striking representational mediation and as counter-transferential « propping ». The theoretical propositions of Winnicott, Pontalis and Fairbairn will be drawn up regarding the organisation of defenses against a precocious collapse and with respect to the emotional-corporeal states underlying these defenses. These concepts will be used in an attempt to understand a primitive psyche working as the equivalent of a « body habitus » in which the narcissism of the emerging ego has been indexed to the challenge of

a helpless body. In his context, the author will evoke the idea of a « body-memoir-scripture» which is precisely what she considers to be the central issue in Moore's work.

**Keywords:** Memorial imprint, psychic writing, primary narcissism, primary defense, body-memoir, mediating function.

Es un descubrimiento horrible: la carne que jamás se ve, el fondo de las cosas, el revés de la cara, del rostro, los secretatos por excelencia, la carne de la que todo sale, en lo más profundo del misterio, la carne sufriente, informe, cuya forma por sí misma provoca angustia. Visión de angustia, identificación de angustia, última revelación del “eres esto”.

(Lacan, 1954-1955)

El analista piensa que el paciente está enfermo de esta resistencia, incluso, que la resistencia se volvió toda la enfermedad [...]. Pero eso no es así. Esa transferencia no es más que una pantalla, y como tal, es una transferencia sufriente, que brinda el cambio. Detrás de la transferencia-pantalla, se encuentra una resistencia previa a toda transferencia analítica.

(Gribinski, 2002)

Puede suceder que una obra de arte cause el efecto de una interpretación. Una visión relámpago ofrece una legibilidad no alcanzada hasta entonces. Algo se revela, una luz que

hace decir: “¡es eso, era eso!” Simultaneidad de temporalidades y de la escritura psíquica en la cual una visión del instante revive una inscripción latente, o más bien aviva, en una percepción sensible, algo insistente y no formulado, una percepción que hace *visible* y hace eco a una búsqueda interior que se sabía más o menos, el encuentro entre una búsqueda de figuración y un pensamiento oscuro.

En eso consiste la escucha del analista en su trabajo de asimilación y de traducción de ese hecho terco que hace tropezar al paciente. Algo que se juega en la terapia, por fuera de la trama de las palabras y de su capacidad de transportar huellas mnémicas. La búsqueda de una forma memorizable por fuera de la memoria de las palabras. Algo que las palabras parecen no saber y que rechazan.

Una experiencia de este tipo me sucedió en febrero de 2013 en Toronto donde, como cada vez que me encuentro en esa ciudad, me ofrezco un peregrinaje privado. Es un ritual que conduce mis pasos a la *Art Gallery of Ontario* y hacia su inmensa colección de las obras de Henry Moore –la más importante del mundo– a la cual está consagrada un ala completa del museo. He visto esta colección numerosas veces, las obras me son familiares, me dan una impresión de conocerlas, de esa familiaridad que deja anticipar el placer de un encuentro con algo que, con los años, se convirtió en una parte de mi bagaje de referencia, una presencia interior.

¿Por qué aquél día, entre las obras expuestas, tres de ellas más particularmente me impactaron de manera inesperada? ¿Qué pude entrever de *no visto*, de *no sentido* hasta entonces? ¿Qué capacidad de resonancia se formó en mí? ¿Qué sensación de traducción tuvieron *precisamente* esas esculturas –a la medida de una palabra o del surgimiento de una asociación– que precipitadamente alumbran un retazo de sueño?

En su efecto de sobrecogimiento, esas esculturas me abrían el camino que iba de la visión al movimiento del lenguaje de aquello que se jugaba en una terapia particular y, recíprocamente, me abrían aquel que llevaba de los enunciados de parte del paciente hacia mi capacidad de legibilidad/representación. La escultura, en su carácter de superficie ofrecida y de condensación significativa, venía de aclararme, retroactivamente, unas pistas perdidas sobre las cuales no operaban las palabras que mi paciente usaba.

¿Cómo no describir como un enigma aquello que había podido convencerme de comenzar un viaje analítico con *aquel* hombre? Las imágenes visuales y la presencia latente de obras pictóricas en el curso de los encuentros preliminares, son lo que mejor traduciría el movimiento de análisis y la primera impulsión contra-transferencial que me había llevado hacia ese paciente: dos atmósferas zanjadas, un desmembramiento entre dos estados antinómicos me habían dado la sensación que este paciente estaba experimentando una disociación del ser.

Por una parte, la quietud de un niño inclinado sobre un libro, la vaga reminiscencia de una pintura no reconocida al instante, y de la que no me había aparecido sino un fragmento deformado, un rostro absorbido en la lectura, como el foco de un recuerdo-pantalla. Se trataba del cuadro de Vuillard que identifiqué posteriormente: *Jacques et Annette Roussel lisant sous la lampe* (1906). Sin embargo, en el resurgimiento memorial de este cuadro, un solo rostro se había grabado en mí, el de un niño había sustituido al de la niña en la obra original. En la re-condensación operada por ese cuadro-recuerdo-pantalla, el rostro del niño ocupaba todo el espacio visual.

Por otra parte, otro estado sensitivo junto al primero, una repercusión, una deflagración, una explosión del cuerpo: los cuerpos-cara, por ejemplo, de un Asger Jorn o de un Édouard

Pignon como auténticos agujeros y sensaciones de pulverización. Una evisceración de sí mismo, y del otro.

El rostro apacible del niño pintado por Vuillard se sobreponía a mi primera imagen interiorizada de un paciente que descubría los ideogramas al fin de su adolescencia; aprendizaje aplicado de una escritura ardua que iba rápidamente a revelarse en él, en la postura estudiosa y en la violencia corporal aceptada, una tentativa de auto-contención de sí mismo; ni más ni menos –yo lo descubriría más tarde– un dispositivo disciplinario que el joven se imponía deliberadamente.

Este hombre me intrigaba. Su ritmo muy lento y su voz ahogada se acompañaban de una gran atención puesta en cada palabra que pronunciaba. Muy pronto, la gravedad de la palabra, su monotonía, el desgranamiento de palabras cortadas de una resonancia sensorial, me parecieron ser mucho más que el síntoma de una simple resistencia a la terapia. La rigidez del lenguaje con la que mi escucha se tropezaba me hacía pensar en una barricada, una obstrucción: una retractación orgánica, protoplásmica, un modo de defensa primitivo contra el peligro de una explosión del ser, a menos que esto no fuera una implosión del ser.

Durante los tres primeros años de la consulta, las sesiones estuvieron marcadas por un doble rasgo manifiesto: una voz sin relieve, monocorde, difícilmente audible, respaldada por la omnipresencia de un relato de castigos corporales. Allá, como una puñalada en el bajo vientre, aquí, como un peso agobiante sobre el plexo solar. O bien esa mordedura intestinal o aquellos cólicos que lo habían retorcido toda la noche, tantos dolores intensos que lo dejaban indefenso y jadeando en su cama.

El paciente presentaba delante de mí la recensión precisa, detallada, minuciosa, de los humores de su cuerpo, del aspecto de sus heces, de sus ataques o de sus intermitencias. Yo

estaba en presencia de un abdomen exorbitado, en el lugar de un mundo interior del cual pocas cosas me eran comunicadas, y que hacían que me preguntara: “¿Este vientre que aquí se desnuda es el vestigio de qué horror? ¿De cuál fiebre, de cuál furor ocupa el lugar de memoria?”

De este hombre, y de la imposición de sus dolores ventrales que tomaron el lugar de auto-narración, Pontalis sin duda habría dicho que, a falta de poder comunicar un *weather* de su ser, él comunicaba el *weather* de su cuerpo y de su tubo digestivo. Ese cuerpo invasivo era el barómetro de un alma a la cual las palabras le faltaban, el principal registro del que parecía disponer el paciente para expresar su sufrimiento interior. Evocaba frecuentemente eso que él llamaba su “enfermedad”, hablaba de su salud perdida como si hablara de una novia lejana y siempre esperada, repetía con voz tierna “desde que yo me enfermé”, aunque supiera que ningún médico había encontrado nunca la menor causa orgánica de sus dolores físicos. De ese *weather* del cuerpo, Jean-François Chiantaretto diría que el paciente expresaba una “mancha de memoria” injertada en el cuerpo. Él atestiguaba una temporalidad psíquica detenida, un muerto *impassé* inscrito en el lugar de una capacidad de representación psíquica, sostendría Dominique Scarfone (2013, p. 147-231) con un neologismo que le es propio.

Progresivamente, estas crispadas declaraciones, en contrapunto con un vientre incontrolable, habían tenido sobre mí, contra-transferencialmente hablando, un efecto de desgaste, una sensación de asfixia de mi escucha, acompañada de un agotamiento de mi capacidad de encuadrar imágenes. A diferencia de las obras pictóricas surgidas de mi memoria asociativa desde las primeras entrevistas, mi “visión” del paciente se había esfumado gradualmente, a pesar de que la visión –ese saber que tenemos de la visión alucinante del sueño–, es el órgano primario de la representación psíquica.

\* \* \*

Durante once años, entre 1540 y 1551 –según lo recuerda Gribinski (2002)–, Jacopo Carucci<sup>1</sup>, llamado El Pontormo, se consagró a su obra maestra: los frescos perdidos de la Capilla de San Lorenzo. En paralelo, el pintor florentino llevaba un diario íntimo que será encontrado por azar en 1902, emparedado en uno de los muros de la capilla axial de la iglesia. Este diario es a la vez la pista preciosa de eso que era para el pintor el curso cotidiano de su creación, el testigo memorial de la obra que fue destruida en el siglo XVIII, y el equivalente de los tormentos del artista dedicado a su tarea.

Es conocido el valor atribuido durante mucho tiempo por los historiadores del arte a los diarios de los artistas. Tanto la teoría del romanticismo como el psicoanálisis aplicado, primera versión, le ha prestado bastante atención. Ambos veían en el contenido de estos diarios una manera de iluminar el mensaje contenido en la obra y una pasarela privilegiada para establecer una concordancia entre la interioridad del autor y su obra. Un enfoque más contemporáneo, tanto en historia del arte como en el diálogo psicoanálisis/artes, tomó distancia respecto de estas lecturas anteriores que establecían una equivalencia entre la obra y su creador, supuestamente el uno reflejándose recíprocamente en la otra. La reorganización epistemológica operada, denuncia la ilusión voyerista de poder saber todo y de poder comprender toda la conflictualidad inconsciente del artista a partir de su obra, así como la esperanza de una clarificación de los significantes psíquicos proyectados en la creación. Por

---

<sup>1</sup> El Pontormo (Emploi, 1494 - Florencia, 1557).

el contrario, actualmente hay acuerdo en señalar la distancia irreducible entre el Yo del artista y su obra y, en particular, entre el Yo que se enuncia en el diario del artista y su obra. Un autor como Sarah M. Lowe (1995), por ejemplo, introduce una distinción interesante entre *lo íntimo* y *lo autobiográfico*. Para S. M. Lowe es el diario del artista aquello que es “completamente íntimo”<sup>2</sup>. Refiriéndose al diario de Frida Kahlo, afirma que es íntimo, al contrario de los autorretratos, porque está muy cerca del cuerpo de mártir de la artista, de los tormentos de la mujer enamorada traicionada y de lo impúdico de su cotidianidad relatada en sus minúsculos fragmentos, sus impulsos o sus penas. En oposición a la escritura del diario, la obra pintada es el resultante de un movimiento de abstracción/sublimación de un desafío del instante, y de trascendencia de un espectro emocional apenas mediatizado en las crónicas de su diario. Es por el compromiso interior y la transfiguración que es capaz de operar en el artista entre una dirección externa proyectada, y una moción más o menos reprimida que, la obra creada “para los otros” (*ibíd.*) es autobiográfica. Por este calificativo, S. M. Lowe quiere señalar en el trabajo de la obra su estatuto de reescritura y de transfiguración de elementos biográficos dispersos, y de aquello que, desde el detalle aparentemente más insignificante al más traumático ha podido suscitar su emergencia.

La obra de creación, sea cual fuere su medio, es *in substantia*, una reorganización narrativa personal (*auto*) cuyo propósito no es el de revelar el yo íntimo de su autor o de poner al desnudo sus partes secretas, sino, al contrario, “disimular” (*ibíd.*) eso que el receptor de la obra no debe ver, no puede ver. La obra formalizada no es la demostración directa de un mundo cualquiera interior del sujeto, ella no se entrega como un corpus transparente y

---

<sup>2</sup> Su afirmación es ampliamente generalizable, aunque esté centrado en el diario de Frida Kahlo y su obra pictórica, ejemplar en lo que se refiere a la producción en serie de autorretratos que la caracteriza.

abierto. Y si nunca pasa con una potencia interpretativa de alcance generalizable, incluso arquetípica, como el trabajo de Moore, es porque ha operado una transcripción de la historia subjetiva personal de su autor, y una des-sensibilización suficiente de la inmediatez de los afectos para poder penetrar en una significación más profunda y más universal.

Así, el precio inestimable del Diario del Pontormo no está en el hecho de que milagrosamente nos haya alcanzado, ni que él sea para todos nosotros el residuo nostálgico de una obra destruida<sup>3</sup>, inaccesible para siempre; ni siquiera incluso que sea testigo del estado del alma de un artista en la cumbre del arte del *Cinquecento*, sino debido mucho más a su carácter extraordinariamente íntimo. Una intimidad que se revela en su sorprendente estructura narrativa, en su propósito achurado, obsesivo, cuasi alucinado, que nos comunica confusamente, a través de los detalles ínfimos de un día, la fragmentación del mundo y su desolación, la corporalidad reventada y la fractura del yo en un niño huérfano replegado sobre sí mismo. Esto es cierto si creemos en la breve biografía del pintor que Vasari nos entrega, y la descripción sin gran condescendencia que hace de una personalidad feroz y casi antisocial.

Yo hallé, en el diario del Pontormo, una similitud perturbadora con el relato que se desplegaba en la terapia de mi paciente: en uno y otro caso, existía la hipérbole de un *diario medico* en el que el psicoanalista podría escuchar la resonancia singular de una melancolía infantil que permanece activa.

---

<sup>3</sup> Sabemos que la revolución del estilo que revelan las poses contorsionadas de la capilla de San Lorenzo fue insoportable a la mirada de los contemporáneos del Pontormo. La lista la encabezan los grandes comentaristas del arte del Renacimiento y contemporáneos del artista, Vasari y Don V. Borghini, quienes fueron los primeros en denunciar las “proporciones inmensamente falsas, [las] actitudes ‘inconvenientes y deshonestas, con solamente algunos músculos buenos’ nada menos que la locura del pintor. Incomprendidos, juzgados odiosos, obscenos, los frescos fueron proscritos hasta tal punto, que los monjes de San Lorenzo acordaron, doscientos años más tarde, hacerlos destruir (cf., Vasari, 1912-1914).

El retrato del Pontormo, bosquejado para nosotros por Gribinski, es aquel de un hombre que “con algunos acontecimientos, y las partes del cuerpo que pinta, [nota] eso que él excreta, la luna y los humores” (Gribinski, 2002). Ninguna puntuación, ninguna suspensión del aliento, salvo los espacios después del punto aparte que marcan el día: “Julio, 20, lunes: ... Hice este pedazo de brazo y un pedazo de pierna de las espaldas de las que hablé martes yo quería que Battista cocinara miércoles yo hice esta cabeza y este poco de hombro yo cenaba con Daniello jueves yo trabajaba en el rincón de la escena terminada por encima del coro viernes yo hice esta pierna. [...] Martes yo hice la cabeza del niño que se inclina y cenaba diez onzas de pan... el 3 de abril yo hice esta pierna por encima de la rodilla hacia abajo con una gran fatiga de la oscuridad y del viento y del mortero y en la noche yo cenaba catorce onzas de pan achicoria y huevos<sup>4</sup>”.

En su diario, el Pontormo escribe como pinta, en la tensión y el furor, de arriba abajo, pasando del muslo de un cuerpo, a la cabeza de otro, encajando los unos en los otros, miembros y cuerpos hipertrofiados “sin otro lugar aparente que aquel de la limitación técnica del fresco”, así como yuxtapone en las frases apenas bocetadas, unos elementos disímiles que son para el lector a la vez “uniones y agujeros”, harapos de cuerpo y fragmentos de vida elemental, en los cuales Gribinski lee los “balbuceos” de un cuerpo en búsqueda de su unidad: “separaciones en el estado de nacimiento de un hombre con sí mismo, de la lengua con la sintaxis, de un pensamiento con la razón”. “El fresco desborda en el cuerpo preocupado del pintor” cuyo diario es su solo reflejo. El *Diario* del Pontormo está fuera del tiempo, la historia se reduce a no ser más que una escena repetitiva e invasiva, un blanqueamiento de las pistas

---

<sup>4</sup> Extractos del diario citados por Michel Gribinski (2002, pp. 54-58).

cuyas palabras no serían más que fragmentos des-significados. Agonía de esta temporalidad detenida que reenvía al sujeto locutor la fractura de su propia imagen, y que refleja para su testigo-lector (o testigo-analista), el encerramiento narcisista de un sujeto espantado por una angustia de muerte.

\* \* \*

Cuando Pontalis cambia de escritor o de referencia estética o filosófica para sostener su escucha analítica en curso, él llama a eso *cambiar de cuerpo*. Tanto como decir cambiar de operador de traducción o cambiar de lengua, como aquella de la potencia fecunda de un diálogo del psicoanalista con unas figuraciones de lenguaje fuera del campo del encuentro analizante/analista en la consulta. En la inversión de estos materiales de distinto orden, obras literarias, pictóricas, musicales, etc., se proyectan para el analista unas voces imaginarias que brindan indicios. Un toque preciso, como el regreso fugitivo o una llamada de una *Gradiva* enigmática, figuración a la vez interior y exterior de un terreno desconocido y familiar.

En su trabajo teórico de largo aliento sobre *el perjuicio del sujeto* por la obra de arte, José Leclerc inscribe su reflexión en la línea de Winnicott sobre la intermediación experiencial que produce la obra sobre su observador, “el ser intrigado, fascinado o desposeído” (Leclerc, 2012, p. 21). La receptividad sensible de la obra en el sujeto es un espacio transicional de experiencia que no sabría ser percibido, recuerda la autora, “exclusivamente como objeto externo, ni concebido únicamente de manera subjetiva, es decir, como interioridad del sujeto, sino más bien, como los dos a la vez”.

Las obras producen imágenes psíquicas en nosotros. Ellas suscitan nuestra capacidad de *imaginarización*, como escribió en alguna parte Jacqueline Lanouzière. “Ellas nos abrazan”, escribió por su parte Didi-Huberman (2007, p. 25-26), “ellas se abren *a* nosotros y se cierran *sobre* nosotros”, abriendo pasajes dotados de un gran espectro de posibilidades interpretativas.

A propósito de esto, evoqué en la introducción el *efecto punctum* que tuvieron para mí ciertas obras de Henry Moore. Esas obras mostraban una fractura de la forma, sus vestigios, como los restos vertebrados de una forma anteriormente viva. Residuos de una totalidad anterior, en los cuales Moore mismo nos advertía: “no hay que ver un vacío entre los fragmentos, sino la parte que falta, la intersticial, la cual deberá ser completada imaginariamente” (Lewinson, 2007, p. 163). Al operar “una desgarradura en el tejido psíquico de [mis] represiones” (Leclerc, 2012), esas esculturas habían tenido fuerza de revelación para el caso de mi paciente.

Cuál sería mi estupefacción cuando descubrí, posteriormente, que estas correspondían a la última fase de la vida del artista, cuando él tomó por objeto de reflexión la potencia del átomo, y fue invadido por una meditación sobre Hiroshima, teniendo como efecto inmediato la revelación de un trauma no resuelto de su propia experiencia en las trincheras. Es ahí cuando se produce en la obra de Moore una descomposición definitiva de la representación formal de sus temas emblemáticos, empezando por las múltiples declinaciones de la pareja madre-niño, de la cuna ofrecida por los brazos de la madre al niño, así como las innumerables figuras hiladas y engendradas de las que se había ocupado durante los cuarenta años precedentes. Yo diría que desde entonces y hasta el fin de su vida, Moore produjo obras no abstractas, sino memoriales, en el sentido que uno puede ver las expresiones de una última

resistencia a una desaparición definitiva. Estatuas sepulcrales, monumentos mnémicos descompuestos, osarios, así como yo podría hablar de un osario de las palabras en la consulta de mi paciente.

La resonancia en mí de esas esculturas me ayuda a entrever en los síntomas corporales de este último, un tejido mnémico endurecido, cicatricial, unas especies de queloides internos, comparables a los queloides de las caras y los cuerpos de los sobrevivientes de la bomba atómica, los mismos que fueron nombrados en Japón los *Hibakusha*. Los irradiados<sup>5</sup>.

El premio Nobel de literatura, Kenzaburô Ôé (1965), escribió que sus encuentros en la década de 1960 con los sobrevivientes de Hiroshima fueron para él “la lima más dura” a la cual se había frotado<sup>6</sup>. Se adivina, en estas palabras, la desestabilización profunda de la que fue presa el escritor, desestabilización que se duplica en su caso del ananké de un *trabajo de la mirada* del cual fue la expresión el texto dolorosamente púdico producto de estos encuentros.

Por esta locución que debemos a Didi-Huberman<sup>7</sup>, este designa la moción de un punto de vista sobre el horror que hay que transmitir a las generaciones futuras, como un legado de memoria y como la resistencia última al *trabajo de la muerte* perpetrado por el asesinato en

---

<sup>5</sup> También son nombrados como los “desenguantados”, o incluso “los hormiga”, calificativos ambiguos que les fueron atribuidos para describir sus cuerpos mutilados y su piel inflada por la explosión “que no tenían de humanos sino la forma evasiva de su cara y de sus ojos [...] buscando desesperadamente abrirse camino a través de los escombros de las ciudades” (Cf. [www.yves-cadot.fr/.../hibakusha](http://www.yves-cadot.fr/.../hibakusha)- 29 de abril de 2013).

<sup>6</sup> Eso que Ôé descubrió en Hiroshima, y que había también ocurrido en Nagasaki, el día del bombardeo y los días que siguieron, atestiguan para él una resistencia de la humanidad a lo humano, un *nebensmensch* en la ayuda mutua y silenciosa que los heridos se hacían los unos a los otros antes de caer ellos mismos. Ayuda mutua también presente, e igualmente silenciosa, entre los sobrevivientes a lo largo de las décadas siguientes, mientras que fueron progresivamente dejados a un lado por la sociedad y abandonados a su suerte de leucémicos.

<sup>7</sup> Didi-Huberman (2011) forjó la expresión el “trabajo de la mirada”, la cual opone al “trabajo de la muerte”: él ve en “el trabajo de la mirada” la expresión del último sobresalto vital del hombre contra la muerte de masa de la Shoah. Ese sobresalto último es ético por naturaleza, es eso que firma en el hombre, la humanidad de lo humano.

masa. Un trabajo de la mirada que para Kenzaburô Ôé, fue el imperativo de testimoniar, en nombre de centenas de miles de víctimas de las dos bombas atómicas, y que se oponía al desvío de la mirada de la consciencia nipona de la posguerra y de aquella de Occidente. Una obligación de la mirada que es la esencia misma de la posición ética en su carácter de resistencia y de oposición a la desaparición de las sombras sacrificadas de la historia.

El viaje de Hiroshima, que fue en el principio un encargo periodístico, tuvo para Kenzaburô Ôé el alcance de una enseñanza que le cambiará, por siempre jamás, su visión de lo humano, de la humanidad de lo humano. En el pudor de la desesperanza y de la impotencia de los Hibakusha, vivos aún quince años después, vio una postura de dignidad que iba “a lo esencial”. Pocos se rebelaron, la mayoría se escondió, avergonzados y espantados de su apariencia. Pero en un adolescente convertido en un rufián, excepción rarísima entre los sobrevivientes, Kenzaburô Ôé descubre con una extraña intuición que su rostro se había convertido en “una suerte de arma mortal, de la cual se servía para intimidar a los otros [... y que] eso que él disimulaba en el fondo de sí, detrás de su piel así desfigurada, eso que había desviado para hacerla una fuente de energía amenazante [no era] más que la angustia bajo su forma más ingenua” (Ôé, 1965, p. 214).

El relevo de figurabilidad en el movimiento de mi escucha, que me procuraban las obras mencionadas y la metáfora de la irradiación nuclear, me ayudaron a entender mejor en los síntomas físicos de mi paciente, la resonancia de una deflagración interna y sus estigmas de calcinación mnémica y de dolor todavía activo. Se podría igualmente detectar, en el recurrente recurso a ciertos actos de violencia, en los que había incurrido el jovencito en su

infancia y adolescencia, la modalidad *actée*<sup>8</sup>, de una defensa reacción de defensa contra una angustia irrepreensible de aniquilación. Una defensa primaria sobre el modo del furor, en lo más próximo de lo pulsional y del registro económico de un funcionamiento psíquico inaccesible a un pensamiento formal.

### **De regreso al caso clínico**

La motivación de este hombre por emprender una consulta analítica había sido causada por ese desajuste del cuerpo, su “enfermedad” como él la nombraba, consecuencia de una ruptura amorosa inesperada y violenta. Los años pasaban, él había tenido otros encuentros, otras relaciones, pero le parecía no haber podido nunca superar el cataclismo interior que esa ruptura le había producido. El relato repetido hasta la saciedad de las condiciones de la ruptura por la enamorada infiel, hacía pensar que el sentimiento de continuidad de ser del paciente había sido roto. Una ruptura interna había intervenido, una ruptura y una caída, un “*break* y un *down*” diría Gribinski.

Winnicott eligió la palabra *breakdown* para describir un estado emotivo-corporal impensable que es subyacente a la organización de una defensa particularmente maciza. Recuerda, en su famoso texto *Fear of Breakdown*, que eso que se produce ya tuvo lugar, ya ha sido vivido, pero no *necesariamente experimentado*<sup>9</sup> por el sujeto. Eso que Winnicott

---

<sup>8</sup> En la línea de Freud y sus desarrollos (*L'esquisse*, 1896), D. Scarfone (2013) hablaría aquí de un *actuel*, en el sentido de una manifestación ante-psíquica, antes del proceso del sistema preconscious de representación.

<sup>9</sup> Énfasis agregado.

señala específicamente es el derrumbamiento de “la institución del *self* unitario” (Gribinski, 2002, p. 207) en el curso del cual la organización del yo ha sido amenazada. El sujeto se enfrenta con una *angustia desecante* cuya fuente le es irrepresentable. Para el autor es el temor de una angustia semejante lo que ha sido “la causa responsable de la organización defensiva que el paciente exhibe como un síndrome patológico” (*ibíd.*, p. 210). La insistencia de Winnicott sobre el hecho de que el sujeto “no puede desarrollarse a partir de una raíz del yo si hay un divorcio entre ese desarrollo, la experiencia psicosomática y el narcisismo primario”, arroja una luz esencial sobre la estructura y la génesis del *self* unitario, así como sobre el arraigamiento en las experiencias del cuerpo, primeros movimientos de emergencia del yo en la psiquis infantil. La afirmación elíptica de que “es en este lugar preciso que las funciones del yo comienzan a volverse psíquicas” toma todo su valor cuando el paciente en análisis expresa, a través la naturaleza de la defensa primordial que él manifiesta, un callejón sin salida en la capacidad de psiquización arraigada en un narcisismo primario, indexada en la experiencia de un cuerpo en indefensión. Esos casos de figuras clínicas, sostendrá Winnicott, ponen al analista en contacto con la temporalidad de un yo demasiado inmaduro para haber podido incluir o reunir ciertas pruebas o ciertas experiencias “en el sentido de la omnipotencia personal” (*ibíd.*), y habiendo producido en la psiquis infantil una experiencia de *agony* en el sentido de una pasividad *desecante*.

La trayectoria del análisis de mi paciente había mostrado uno o dos episodios en la infancia y la primera adolescencia que habían producido/reactivado la experiencia de este tipo de sensación de aniquilamiento del yo. Frente a esta sensación la única defensa del joven contra la catástrofe interna, y como intento de preservar en él la sensación de un cuerpo entero, había sido el refugio en la violencia. Una repetición del mismo orden había sido

consecutiva al episodio de la ruptura amorosa que había tenido lugar en los días que habían seguido a un grave paso al acto delictuoso. Si desde entonces no se había producido ningún *acting* de una amplitud comparable, el sentimiento interno de furor y las impulsiones de violencia física, difícilmente controlables, permanecían constantes en este hombre.

Desde el punto de vista de una clasificación nosográfica más descriptiva, se sabe que cuando los desórdenes del cuerpo tienen lugar de palabra en la consulta, y que correlativamente el lenguaje verbal del paciente no está atravesado por el movimiento de represión que habita el lenguaje del neurótico, pero que, al contrario, causa la impresión al analista de un decir estancado, sin verdadera profundidad semántica<sup>10</sup>, hacemos frente a una patología de los límites de una naturaleza particular. En esos casos, para el analista, la partida no se juega en el registro del juego del fantasma y de la interpretación, sino en el de un funcionamiento psíquico primitivo en el cual predomina un yo narcisista en emergencia que está puesto en peligro. De esta realidad psíquica no constituida aún como tal, Pontalis (1977, p. 219-220) diría que ella funciona como equivalente “de habitus corporales” que prolongan o retoman “por su cuenta las funciones de un organismo completamente absorbido por sus tareas de asimilación y de rechazo. Tomar, vaciar, expulsar, contener, oprimir [...] en los cuales se encuentra apenas modificado el orden vital”.

Para W. Fairbairn unas experiencias corporales insistentes de la naturaleza de aquellas manifestadas en el caso clínico aquí evocado, son la metáfora de un organismo en lucha por preservar eso que lo mantiene en vida. En este sentido, se puede postular que el reflujos sobre lo somático y las contracturas del vientre, resentidas por mi paciente, eran un esfuerzo

---

<sup>10</sup> Sin que se trate sin embargo de una problemática psicósomática con abatimiento sobre unos pensamientos operatorios.

somático-psíquico de sobrevivencia, una resistencia, *anterior incluso a la transferencia*, contra el riesgo de un derrumbamiento. Sus desajustes del cuerpo, así como las huellas mnémicas des-significadas, eran la viva raíz de una escritura psíquica que permanecía trabada. Lo mismo que, como corolario, en la sensación corporal primaria constituían los primeros mensajes arcaicos dirigidos al otro en la relación de objeto.

Pero además del signo de una interrupción precoz en la psiquis del movimiento de la escritura preconsciente y del proceso de representación, merece notarse que Fairbairn (1940/1974) atribuye a esta imposición del cuerpo en el sujeto, un carácter esquizoide que se reflejará en la transferencia. El analista será tratado como un objeto dividido, a la vez “amenazante, tranquilizador; aceptado, rechazado; expulsado, incorporado; reparador, destructor; espejo de integridad, canasta de basura; lugar seguro, es decir morada dónde regresar, y prisión de la cual evadirse”: mejor dicho, un objeto de apuntalamiento paradójico del cual el paciente no puede separarse en su doble necesidad de cuerpo-refugio, cuerpo-contenedor y, al mismo tiempo, de cuerpo-peligro, cuerpo-atacante/y-a-destruir.

\* \* \*

El analista recurre a la escena de la escritura cada vez que el continente de la escritura le es necesario frente a un bloqueo del acto de pensar. Es una manera de decir que la escritura que nace de ese movimiento contra-transferencial no es solamente el síntoma de una dificultad de la escucha en un análisis particular, o aún de un límite de lo analizable. Es sobre todo que el *trabajo de la escritura* en su proceso de elaboración y de perlaboración psíquica le permitirá al analista aproximar al paciente el registro de un pre-psíquico o de un ante-

psíquico del cual el cuerpo es el primer anclaje. El apoyo brindado a su escucha por la literatura o el arte (visual u otro) actuará como un operador anexo de traducción. La potencia figurativa de estos otros lenguajes, otros que aquel que se intercambia más directamente en la consulta, dará acceso al analista a una ampliación de su campo de imaginarización. Al igual que hablar de su transferencia sobre obras de creación y de su poder de vinculación psíquica por su “doble carácter de imagen objeto y de imagen operación del sujeto” (Didi-Huberman, 2007). O, si hablamos por un instante en el lenguaje de Wilfred Bion, de su poder de apuntalamiento de la función maternal primaria del analista, que es aquella de la digestión y transformación interna “de elementos beta” inconscientes que permanecían antes inasimilables por el paciente.

El lenguaje verbal es pérdida, así como todos los registros lingüísticos. Por oposición y, en contrapartida, el cuerpo no es lenguaje, sino escritura, es el punto asintótico de dónde emanan las huellas. Todo a la vez, escritura y memoria, es el primer modo sobre el registro de lo sensitivo y de lo experimentado de algo escritural que escapa ampliamente a la representación de las palabras. Una escritura bruta, impresa en la carne, la cual, en algunos pacientes, es comunicada prácticamente como tal al psicoanalista, en la pulsionalidad de palabras-cosas poco accesibles a los procesos preconcientes. En eso reside el carácter trágico y tan conmovedor del diario del Pontormo, a falta de haber podido ocupar el pintor el lugar del “testigo interno”<sup>11</sup> en su función de soporte representacional. Eso que transcribe y transmite la oralidad jadeante del escrito del Pontormo, como lo es en ciertas consultas, es la angustia de un sujeto que se enfrenta a la temporalidad psíquica de una des-intrincación

---

<sup>11</sup> Esta expresión se debe a Jean-François Chiantaretto y col. (2005).

cuerpo-pensamiento, y el combate efectuado contra la *Hilflosigkeit* de un cuerpo que reduce al ser a un siendo-cuerpo impotente, y sin recurso externo.

De ese saber profundo, del vínculo inalterable cuerpo-sujeto, un cuerpo-memoria-escritural con valencias antinómicas, Moore atestigua a lo largo de toda su obra en los temas privilegiados de su inspiración.

En primer lugar, en las múltiples declinaciones de su tema mayor, la maternidad, un cuerpo materno protector y habitáculo madre-niño. Luego, después de la Primera Guerra Mundial y, de manera más afirmada en los últimos años de su vida, aquél de un cuerpo-trauma, un cuerpo-mutilación, un cuerpo-fragmento. Más *in fine*, los restos de mi cuerpo de muerte.

Piénsese en el ciclo de estatuas *Reclining warriors*, esas figuras de guerreros rotos por la batalla pero aún así erguidos y desafiantes, y aún más en las obras mencionadas del *Art Gallery of Ontario*.

Henry Moore recordaba en las palmas de sus manos, la huella de la espalda reumática de su madre que masajeaba de niño. Moore al esculpir, conserva en sus manos la sensación táctil del dolor físico de su madre, él siente sus heridas, ellas son la memoria del sufrimiento de un cuerpo y de su relación más antigua con su madre, un grabado en el yo del cual se puede pensar que ha decidido su destino de escultor. Conocemos el énfasis puesto por Moore sobre la espalda de sus esculturas, la preeminencia de la espalda sobre la cabeza y a la cara: unas cabezas minúsculas encaramadas sobre una espalda monumental. En Moore, el cuerpo es la primera memorización del ser. Es el testigo del ser.

## Referencias

- Chiantaretto, J.-F., Clancier, A. y Roche, A. (2005). *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*. Paris: Anthropos/Economica.
- Didi-Huberman, G. (2007). *L'image ouverte*. Paris: Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Écorces*. Paris: Éditions de Minuit.
- Fairbairn, W. R. (1974 [1940]). « Les facteurs schizoïdes dans la personnalité », *Nouvelle revue de psychanalyse, 10, Aux limites de l'analysable*, s.p.
- Freud, S. (2010 [1923]). *Le moi et le ça*. Paris: Payot.
- Gribinski, M. (2002). *Les séparations imparfaites*. Paris: Gallimard.
- Lacan, J. (2002 [1954-1955]). *Le Séminaire, Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris: Le Seuil.
- Leclerc, J. (2012). *Quand l'image s'écrit. Figures de l'atteinte dans le témoignage des artistes*. Montréal: Liber.
- Lewison, J. (2007). *Moore*. Köln: Taschen.
- Lowe, S. (1995). *The Diary of Frida Kahlo : An Intimate Self-Portrait*. New York: Harry N. Abrams.
- Ôé, K. (1996 [1965]). *Notes de Hiroshima*. Paris: Gallimard.
- Pontalis, J. B. (1977). *Entre le rêve et la douleur*. Paris: Gallimard.
- Scarfone, D. (2013). « L'impassé, actualité de l'inconscient », *Rapport, 74e congrès des psychanalystes de langue française, Bulletin de la Société psychanalytique de Paris, 2014-(1)*, p. 147-231.

- Vasari, G. (1912-1914 [1568]). *The Lives of the Most Excellent Italian Painters, Sculptors, and Architects, from Cimabue to Our Times*. London: Macmillan and co. Ld. & the Medici Society, Ld.
- Winnicott, D. (1975). « La crainte de l'effondrement », *Nouvelle revue de psychanalyse*, 11, *Figures du vide*, p. 35-44.