

Imágenes del cuerpo: del fantasma al *Sinthoma*

Referencia

Vieira, M. A. "Imágenes del cuerpo: del fantasma al *sinthome*", *Resonancias, Revista de Psicoanálisis*, n. 3, Buenos Aires, Grama, 2017, pp. 131-139.

Índice

Marcus André Vieira

Imaginarizando lo real

Se volvió un lugar común condenar nuestros días en razón de la presencia masiva, en ellos, de las imágenes. La civilización parece haber elegido, situando los poderes de la palabra sometidos a todo aquello que se pueda fijar en imagen.¹

En términos de Lacan, nuestros días parecen vivir en lo imaginario "como si" lo simbólico no existiera. Es el mundo de las imágenes tomadas como lo real en sí, como si eso fuese posible, como si ellas no nos fueran presentadas dentro de un enredo, por mínimo que sea, que oriente su aprehensión. Este mundo de las certezas inmediatas obtenidas por esa cuasi forclusión del enredo, de los contextos y de las ideologías, impera sobre el tiempo lineal de las narrativas y sus certezas conquistadas.

Basta pensar, por ejemplo, en el modo en que lidiamos con los exámenes de imagen cerebral. Hace poco tiempo, una discusión diagnóstica entre pares era necesaria para decidir lo que significaban aquellas manchas. En el contexto de esa narrativa clínica las imágenes ganaban la función de representar un real. Las imágenes podían ser un ícono de lo real, pero siempre en una narrativa que venga a traducirlas como índices de una enfermedad. Hoy son consideradas como lo real en sí, sin discusión. En el acto diagnóstico, se oculta su producción discursiva, pues sus elementos de composición tienden a ser procesados por las computadoras.

En el otro extremo, el psicoanálisis no para de demostrar cómo una imagen (en un sueño por ejemplo) siempre puede ser tomada en un juego de decir, en una estructura significativa. En este caso, como nudo de un análisis, ella podrá venir a decir mucho más de lo que indica. Incluso señalar lo que no dice, abriéndonos a la dimensión del enigma.²

Para eso es necesario, sin embargo, que no todo se pueda saber. Hoy, cuando todos consideran que no hay más imposibles para la ciencia, es difícil llevar a alguien a

*Este texto reproduce un fragmento del primer encuentro del seminario "Lecciones del pase - El cuerpo hablante y el final de un análisis", actividad del Directorio de la EBP-Rio, bajo la coordinación de Marcus André Vieira, que tuvo lugar el 02/03/15 con el título: "Sujeto, objeto y cuerpo: quién habla?".

abrirse a la dimensión del enigma. Y sin enigma ¿cómo contar una historia? El Otro del discurso y de la narrativa exige este punto de agujero. La falencia de las narrativas, por ocaso de la falta, del deseo y del agujero, ¿serían la falencia del psicoanálisis?

El cuerpo hablante

Ahora, el inconsciente nunca fue solo un discurso de lo sexual reprimido. Si nos adentramos en nuestra historia, como hacemos en un análisis, siempre nos topamos con algo que habla sin ser, a pesar de ello, narrativa, discurso articulado. Escenas, fragmentos de escenas de olores e imágenes: el inconsciente no siempre es Otra escena (con estructura encadenada análoga a la de la conciencia), y más una alteridad disparatada no encadenada, pero a la vez lenguajera, que Lacan llamó *lalangue*.

Es lo que traduce la expresión "El cuerpo hablante", destacada por Jacques-Alain Miller en el texto de Lacan, con una ganancia, de peso: dar lugar a esa experiencia de la lengua antes de la lengua.³ Ella no es algo del cielo de las ideas sino una experiencia de cuerpo, o mejor, de un cuerpo "pre-cuerpo", ya que el cuerpo es habitualmente el espacio de una unidad y estamos hablando de algo esencialmente múltiple. Por eso no se experimenta exactamente el cuerpo hablante, ya que una experiencia supone subjetivación por un yo bien armado. Diremos, entonces, con Lacan y Miller, que el cuerpo hablante como lugar de *lalangue* no se experimenta, solo se presenta, es vivido como un evento, un "acontecimiento de cuerpo".⁴

Dicho de otro modo: un análisis implica toda una serie de experiencias corporales (de la Madelaine de Proust al mal-estar causado por un recuerdo desagradable) vividas por un yo, en su cuerpo, como reacción al material inconsciente. Pero implica también eventos corporales que no son del ego y de su cuerpo, sino de algo que lo perturba por no ser la experiencia de un Otro discurso afectando al cuerpo sino al hablante del cuerpo que vibra y produce un acontecimiento. Es el hablante de *lalangue* que hace vibrar algo corporal que, sin embargo, no es ningún órgano del cuerpo, sino mucho más "entre los órganos" para usar la expresión célebre de Freud para localizar su inconsciente.⁵

La escena del fantasma

Ahora, nuestra realidad está estructurada de otro modo. Se estabiliza en la relación con el par sujeto-objeto. "Sujeto-Verbo-Predicado", esa tríada de base de las lenguas flexionadas, ya indica que cuando alguna cosa se dirige a otra cosa, uno es activo y el otro es pasivo; una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa. Es una diferencia fundamental para la base de la realidad. Si una cosa es ella y otra al mismo tiempo, todo se vuelve extraño. Ahora, el psicoanálisis comienza exactamente cuando seres extraños que no son una cosa ni otra, extraños e íntimos al mismo tiempo, son tomados en serio.

La referencia a Merleau-Ponty, según Jacques-Alain Miller- nos ayuda a retomar ese punto en el plano del cuerpo, pues él destaca el cuerpo como un punto de entrecruzamiento de esa diferencia tan comfortable. Nuestro cuerpo puede ser tanto sujeto (pues él mira) como objeto (por ser también mirado). Y es ambos al mismo tiempo -finalmente todo cuerpo al mismo tiempo en que mira, es mirado. ¿Cómo se sitúa en los dos polos al mismo tiempo, lo que es ese cuerpo anterior a la diferencia del mirar y ser mirado? ¿Qué espacio sería anterior a la bifurcación entre sujeto y

objeto, activo y pasivo? *Lalangue* y el cuerpo hablante son conceptos forjados en esa misma dimensión pre-ontológica. Merleau Ponty va a situar aquí lo que llama *carne*.⁶ *Fantasma*, por otro lado, es nuestro nombre para designar aquello que nos permite mantener la distancia entre sujeto y objeto. El concepto puede ser tomado en dos planos. El se refiere a las fantasías conscientes, narrativas variadas, semi heroicas de nosotros mismos, que terminan en un análisis reduciéndose a una estructura mínima. Igualmente se refiere a las fantasías inconscientes, que traen no solo simpáticos montajes del tipo sujeto-verbo-predicado, como también bizarras articulaciones de la misma estructura, solo que con objetos reprimidos y sujetos muy extraños al yo.

Lacan propone con su concepto de *fantasma fundamental*, la idea de un mínimo múltiple común de las fantasías que acaban siendo la estructura básica del modo de articulación entre sujeto y Otro, a partir de los acontecimientos de una vida y sus fijaciones libidinales históricas. Diremos, de manera simplificada, siempre *fantasma*, para designar esa estructura fundamental de sí.

Fantasma es, de este modo, una estructura particular que define el punto en que se hace la pregunta *quién se es*, así como quién se es para el Otro, o sea sujeto y objeto, como en la fórmula propuesta por Lacan.

§◇a

La punción marca de qué modo un análisis está hecho de puntos de inflexión que van diseñando la estructura del fantasma, el modo en que cada uno a veces es sujeto, a veces objeto, pero nunca ambos al mismo tiempo y nunca completamente sin el otro. De hecho, un análisis es la experiencia repetida de que cuando somos más auténticos es cuando somos más objetos. Cuando encuentro algo que me da certeza de que es allí que soy, allí estoy como objeto.

Sabemos cómo Lacan teorizó esas relaciones paradójales y esas inflexiones, como alienación y separación, por ejemplo. No retomaremos aquí esa teorización.

Abordaremos una demostración visual de la estructura del fantasma, el cuadro "Las meninas", de Diego Velázquez.

Es una escena, que es también una estructura muy compleja. Es el palacio, el atelier del artista, la infanta Margarita y las otras damas de compañía, el enano, el perro, monjas, personas y Velázquez (el propio artista). Él, allí, pintando, se detiene un poco, levanta la mirada de la tela y nos encara.

Dejemos de lado todo el contexto y personajes, para simplemente preguntarnos: ¿para quién mira Velázquez? Es una de las cuestiones que el cuadro nos presenta. ¿Quiénes somos? ¿Estamos en el lugar de quién? La respuesta de Michel Foucault en la introducción de su libro *Las palabras y las cosas* es la de que son Felipe IV y la



Clique aqui para inserir texto.

reina, los patrones de Velázquez, *concierge* del palacio. Como sabemos, en el fondo allí aparecen sus figuras en un espejo, frente a nosotros. Es esa mirada del sujeto real que estabiliza toda la escena según Foucault. Lacan acuerda con eso, pero en su Seminario 13, al comentar el comentario de Foucault, diverge en algunos puntos. Foucault se presenta en la clase siguiente del seminario, e intercambian algunas palabras al final, pero al estilo de un diálogo de sordos.⁷ Cortocircuitando ese diálogo, vamos directo al punto que nos interesa: la cuestión de Lacan no es tanto *quién* está allí mirando a Velázquez, o para quién él mira, sino *qué* está pintando.

Si Velázquez está pintando el rey y la reina, ellos son sus objetos. Podemos, sin embargo, imaginar también que Velázquez estuviera pintando otra cosa en el atelier y el rey y la reina llegasen. Ellos están entonces en el espejo, pero en este caso, son el rey y la reina que al llegar hicieron de él y de todos los presentes, objeto de su mirada, como quería Foucault.

Desde el punto de vista de Lacan, lo más importante es esa reversibilidad que la pintura encierra. La pintura es el secreto de la historia, el objeto de reflexión, el quiasma de Merleau Ponty, la carne del cuadro. Es el punto de mutación previo a la definición de la diferencia entre sujeto y objeto.

En un análisis cada vez que nos aproximamos a elementos como esa pintura, todo comienza a confundirse y es eso mismo lo que queremos, para reconfigurar la escena de base a partir de esa perturbación.

Dicho esto, es preciso percibir que -a pesar de que Velázquez nos reveló la estructura del fantasma y del objeto de perturbación- la pintura, todo en su mundo se mantiene organizado. La distancia entre sujeto y objeto está preservada porque la pintura es un enigma, fuera de escena. Puede generar narrativas en varios sentidos, pero no las implosiona.

Mi propuesta es esa. Tomemos el cuadro de Velázquez como el fantasma. En su estructura encierra algo perturbador, pero mantenido a distancia. Hay un objeto perturbador, objeto *a*, la pintura y hay un sujeto que se escabulle, que puede ser el rey, puede ser Velázquez, otras veces la infanta Margarita, pero nunca se confunde con el objeto-pintura. Un análisis recorre los sujetos que somos en varios momentos de la vida, para delinear el objeto, el lugar del objeto y apropiarse de los poderes del objeto. Apunta al punto de inflexión para así desrealizar el fantasma.

Lalangue

El pase nos enseña no solo lo que es un fantasma, sino como éste se vuelve menos importante que el *sinthoma*, el goce singular encarnado por la efervescencia en ese caso. Solo se presenta a partir de las inflexiones que los encuentros con los objetos *a*, como esa pintura, los dispersos descabalados de *lalangue*, de las variadas escenas que componen la selva del fantasma, que atravesar un análisis va produciendo.

En nuestros tiempos de falencia de la narrativa, falencia de escenas estructuradas y estructurantes como el cuadro de Velázquez, cabe la pregunta: ¿habrá una manera de conducir una sin referirse al fantasma? ¿A una escena estructurada? ⁸

Veamos otra imagen, otro recurso visual para traducir el espacio de *lalangue* del *sinthoma* menos anclada en el cuadro del fantasma. Por un lado, puede retratar el modo en que el fantasma se presenta luego de su atravesamiento y, al mismo tiempo, tal vez el modo en que encontramos el fantasma en los análisis de algunos analizantes de hoy.

Picasso hizo 58 dibujos sobre esa pintura, esta es solo uno de ellos, pero indica muy bien cómo estamos en un espacio Velázquez, en una versión sin la misma estructura. En ella, se vuelve posible la convivencia de opuestos, sujeto y objeto al mismo tiempo, todo está allí "al mismo tiempo ahora".



Es lo que se constata con claridad en ese detalle, por ejemplo, de un estudio sobre la infanta Margarita. Para Picasso, sujeto y objeto no se mantienen distantes como antes.

Volviendo al cuadro como un todo, vemos cómo la escena está implosionada, pero incluso así se mantiene y puede ser vivido y visto. Esa pintura entre otras, sitúa bien como hay algo que sostiene, no necesariamente referido a un fantasma previo a la escena original, pero al mismo tiempo tributario de ella. La escena original es aliviada del peso de las significaciones y a partir de allí no es más lo imaginario de esas significaciones lo que da la unidad. Es necesariamente el plural de *lalangue*, hecha, según Lacan, de "dispersos descabalados".⁹

¿Es posible un análisis "Picasso"? ¿Podemos prescindir de Velázquez? ¿Del fantasma? ¿Cómo se presenta eso en la clínica cotidiana? ¿Estamos fuera del inconsciente como Otra escena, fuera del fantasma? ¿Sería la "política de la neurosis"¹⁰ hoy trabajar con la letra, el *sinthoma*, los nudos, sin el fantasma? El hecho es que se presenta la importancia de lo que Lacan intentó mostrar desde el inicio de su enseñanza como el "S1 fuera de la cadena", o "significante en lo real", e incluso "Significante amo", y el otro sentido "Objeto *a*", enseguida Letra e incluso *lalangue*. El cuerpo hablante, como otro nombre para el *parlêtre*, es el cuerpo de *lalangue*.

El pase es nuestra mayor herramienta para lidiar con esa dimensión fuera de la narrativa, exactamente por producir relatos sobre aquello que no se encadena. Son relatos hilvanados por algo de novela, pero atravesados de punta a punta por elementos que fuerzan su cohesión, en el límite de la ruptura. Respecto a la singularidad de esos elementos, la narrativa que se presenta es casi un retroceso, pues ella precisa sostenerse en la lengua común, pero ¿cómo transmitir la singularidad si no es en medio de lo universal de una historia? Es lo que Lacan delimitó con el neologismo: *hystorie*.¹¹ Los relatos de pase enseñan sobre el modo

Clique aquí para insertar texto.

en que diferentes análisis rasgan la Otra escena del fantasma, para lidiar con la dimensión de *lalangue* del síntoma, dimensión necesariamente plural, sin escena estable.

- [Índice](#)

Staff

Director: *Fernando Mó*

Co-directores: *Mabel Rabino y Norma Sierra*

Comité Asesor: *Luis Tudanca, Ernesto Derezensky, Gerardo Maeso, Eduardo Benito*

Comité de Redacción: *Sohar Ruiz, Patricia Gerbaudo, Gastón Cottino, Julieta Tristán, Rita Saposnik, Macarena Scorza, Leonardo Rodríguez*

Equipo de Colaboradores: *Patricia Rojo, Jorge Rodríguez, Marcela Finos, Ignacio Busquets, Pablo Requena, Rebeca Varas, Mariela García, Lorena Figueroa, Cecilia Gómez*

Correctora: *María Elena Carras*

Ilustración de tapa: de la serie "Escrituras múltiples".
Autor *Eric Nobre*, artista visual y orfebre sanjuanino.
Fotos de *Antonella Riboli*.

ISSN 2362-6399

IOM2 - Nuevo Cuyo

Integrado por:

Centros de Investigación y Docencia

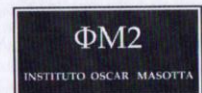
San Juan, San Luis y Mendoza

Delegación La Rioja

Programa Anual de Investigación en Psicoanálisis
de Catamarca

RESONANCIAS

III



¹Así entiendo la idea de un "imperio" hoy, radicalmente diferente al del imperio del padre, mucho más con su exigencia superyoica de subordinación. La referencia aquí es *Imperio*, de Negri, y la *Biopolítica* de Deleuze. CFCf. Hardt, M. Negri, A. Império, São Paulo, Record, 2000, p. 42 e 326, cf. Y Cf. Cottet, S. "Deleuze, pour et contre la psychanalyse", *Des philosophes à l'envers*, Paris, ECF, 2004 y Rego Barros. R. "O anti-Édipo da psicanálise", en *Opção Lacaniana*, n. 43, 2005.

²La referencia aquí es la conferencia "SIR" de Lacan que em 1953 ya definía "solo es material para el análisis aquél elemento que pueda significar outra cosa que no sea él mismo". Lacan, J. (1953) "O simbólico, o imaginário e o real", *Nomes do Pai*, Rio de Janeiro, JZE, 2005, p. 21.

³Miller, J. A. «El inconsciente y el cuerpo hablante»,
<https://www.congressoamp2016.com/pagina.php?id=8#texfra1>.

⁴Jacques-Alain Miller, « Biologie lacanienne et evenement de corps », *La Cause freudienne*, n° 45, p. 28.

⁵Freud, S. "A Interpretação dos Sonhos", *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. V, Parte II, cap. 7, p. 649.

⁶En castellano en el original. Para las referencias sobre Merleau-Ponty respecto a la conferencia cf. Ciscato, M. "Carne en Ponty", *Alto falante, boletim informativo da Seção Rio*, maio 2015.

⁷Lacan, J. O Seminário, livro 13, inédito, lições de 11 e 18/5/1966. Para la divergencia entre Foucault e Lacan respecto al cuadro de Velázquez, cf. Depelseñaire, Y. *Un musée imaginaire lacanien*, *La Lettre volée*, Paris, 2008 e Brockelman, T. "The other side of the canvas: Lacan flips Foucault over Velázquez", *Continental Philosophy Review*, Volume 46, No. 1 (<http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs11007-013-9265-x#page-1>).

⁸La propuesta de Lacan al señalar esa dimensión fuera del fantasma es un cuadro de Balthus que no podemos retomar aquí.

⁹Lacan, J. *Outros Escritos*, op. cit. p. 569.

¹⁰Cf. Laurent, E. *Opção Lacaniana*, vol. 60, 2011, p. 89.

¹¹ Cf. Lacan J. *Outros Escritos*, Rio de Janeiro JZE, 2003, glosario.