

El cuerpo se escribe como un gesto ineluctable

AGUSTINA CRAVIOTTO CORBELLINI *

RESUMEN: Este texto toma como objeto principal al cuerpo, uno que Gabriela Liffschitz construirá entre el recurso fotográfico de autorretratos presentes en *Recursos humanos* (2000) y en *Efectos colaterales* (2003) y la escrita de *Un final feliz* (2009). Nuestra hipótesis de trabajo es que la autora montará un nuevo cuerpo entre la palabra y la imagen, como un trabajo que no puede deslindarse (para esta obra) de otro particular puesto en acto en el diván. Intentaremos ver cómo ante el gesto cartesiano que pregunta “¿Soy estas manos, esta cara, este cuerpo?”, Liffschitz elabora un camino que evoca lo que Foucault llamó el “cuidado de si” (*epimeleia heautou*), donde una nueva imagen se escribe. Con esto buscamos, en el decir de la autora, revisar lo que Lacan pudo elaborar sobre la construcción de un cuerpo.

PALABRAS CLAVE: Cuerpo; Imagen; Palabra; Psicoanálisis.

ABSTRACT: The body is the main object of this essay, the one that Gabriela Liffschitz builds through the photographic resources of self-portraits present in *Recursos Humanos* (2000), *Efectos colaterales* (2003), and the writing of *Un final feliz* (2009). We argue that the author stitches a new body in the intersection of words and images, as a piece of work that cannot be unraveled (in this case) from the one that she sets in motion on the divan. By facing the Cartesian gesture that asks “Am I these hands, this face, this body?” we demonstrate how Liffschitz evokes what Foucault calls as “the care of the self” (*epimeleia heautou*) in which a new image is written. Taking into consideration what has been put into place, we intend to seek out the author’s statement, running through what Lacan was able to elaborate on the construction of the body.

KEYWORDS: Body; Image; Psychoanalysis; Word.

* Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Linguística – Universidade Estadual de Campinas – Unicamp – 13083-859 – Campinas – SP – Brasil. Bolsa CAPES. Professora Adjunta – Universidad de la República – Uruguay. Magister – Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires – Argentina. E-mail: agustinacraviotto@gmail.com

Exordio

Este texto propone tomar como objeto al cuerpo, un cuerpo que Gabriela Liffschitz¹ construirá entre el recurso fotográfico de los autorretratos, presentes en *Recursos humanos* (2000) y *Efectos colaterales* (2003), y la escritura de *Un final feliz (Relato de un análisis)* (2009), no sin haber recurrido a un análisis lacaniano. Nuestra hipótesis de trabajo es que la autora montará un nuevo cuerpo entre el juego de la palabra y la imagen, como un trabajo que no puede deslindarse de otro particular puesto en acto en el diván.

Lo que aquí se presenta es producido, necesariamente, en el cruce entre la literatura y el psicoanálisis, es decir, no podría prescindir ni de una ni de la otra para constituirse. Desde este lugar de encuentro, a medias, difícilmente localizable, exploramos lo que del cuerpo nos enseña: el dominio de la vida y sobre la vida, del cuerpo y sobre el cuerpo, entre la palabra y la imagen toma otros tintes, matices, ni tan blanco ni tan negro. Veremos como la autora se enreda con un saber y un no - saber sobre el cuerpo que, entre la medicina y el arte, entre el organismo y la erótica, podrán en jaque lo dado, la consistencia de lo dicho, la gestión de la propia vida, el dolor inaprensible.

Foucault (2015, 2016a) refirió a la literatura (contemporánea a él) como “la gran extranjera”, sin embargo no dudó en retomar a Shakespeare, Cervantes, Diderot, Sade, Blanchot o Bataille para desarrollar su trabajo arqueológico y genealógico. Como señala Castro (FOUCAULT, 2015), basta con hojear la *Historia de la locura, Raymond Roussel* o *Las palabras y las cosas* para darse cuenta de que la literatura no fue para sus tesis una extranjera. Esta desempeñó una función fundamental en su obra, especialmente en la década del 60; por ejemplo, encontró en literatura la manifestación de la eminente muerte del hombre, la locura, el ser del lenguaje y el deseo. Foucault consigue levantar de la lectura literaria el modo en que estos temas *se ponen en escena*, para luego intentar explicar el presente y lo que somos. En términos amplios, podemos decir que la literatura le permitió ir construyendo ese gesto de desnaturalizar las nociones de saber, poder y sujeto; las demarcaciones de verdad que produce un sujeto y los límites de su discurso; la desnaturalización de lo evidente; el cuestionamiento de los sentires comunes. El gesto de Foucault, aunque diferente, no es tan ajeno a aquel que propondrá el psicoanálisis, veremos porqué (CRAVIOTTO CORBELLINI, 2017).

En principio, anotamos que tanto Freud como Lacan recurrieron a la literatura para sus propósitos, pero ¿de qué forma? Tal relación se ha presentado, por un lado, en el llamado “psicoanálisis aplicado”, que busca comprender porque un autor dijo tal o cual cosa según una supuesta intención a través de categorías conceptuales psicoanalíticas. De ese modo, la posición resulta más psicologista que psicoanalítica, por ejemplo, porque supone una noción de sujeto cara al psicoanálisis o porque aplicar conceptos a una obra para clarificarla la destruiría como forma singular de bordear lo imposible de decir, entre otros. De seguir

¹ Gabriela Liffschitz (1963-2004) fue una escritora, fotógrafa y periodista argentina. Publicó textos poéticos: *Venezia* (1990) y *Elisabetta* (1995). En 1999, luego de un tratamiento por cáncer de mama publica los textos e imágenes que trabajaremos en este artículo: *Recursos humanos* (2000), *Efectos colaterales* (2003) y la publicación póstuma de *Un final feliz (Relato de un análisis)* (2009). Luego de su muerte en 2008 se da a conocer un documental llamado *Bye bye life* dirigido por Enrique Piñeyro.

esta vía, podríamos detenernos en el particular en los detalles biográficos de Liffschitz, en un examen de lo que hizo y dijo en aquellos años donde la autora argentina realiza un tratamiento contra el cáncer que le dará muerte y un análisis que le dará vida, tal como ella lo formulara (LIFFSCHITZ, 2009). Sin embargo, preferimos evitar la referencia a cierta “realidad” que conduce a asociaciones y conclusiones simplistas como intenciones o motivos sostenidos por la vida un autor, con los problemas que conlleva. La mayoría de estas propuestas se amparan en una lectura de Freud que les habilitaría a descubrir un contenido que se supone latente, es decir, deducir cierto sentido como verdad escondida en las obras. Esta opción interpretativa no es inherente a Freud; otra es reconocer que elevó la narración, de sus analizantes y de las obras literarias que leyó, al estatuto de teoría.

Proponemos seguir otro camino posible y complejo: considerar la obra de Liffschitz como ficción para ver qué puede enseñarnos sobre el cuerpo. Es decir, nos interesa no realizar un análisis de contenido o una aplicación de conceptos, sino, tal como hicieron Foucault y Lacan², desleer y orientarla al servicio de nuestro problema. Si la literatura interesó a este último, opositor explícito de la aplicación conceptual (LACAN, 2012), fue porque encontró algún sustrato universal de la constitución subjetiva, que difícilmente podrían hallarse en lo cotidiano por su condición de opaca y escurridiza. En sus palabras:

la única ventaja que un psicoanalista tiene derecho de sacar de su posición, aun cuando esta le fuera reconocida como tal, es la de recordar con Freud que en su materia, el artista siempre lo precede, y que no tiene por qué hacerse el psicólogo allí donde el artista le abre el camino (2012, p. 211).

Trazaremos un análisis de la constitución del cuerpo por la vereda de la ficción, para ver hasta dónde nos permite avanzar en la teoría, puesto que “la obra y el artista interpretados hacen percibir lo que la teoría desconocía” (REGNAULT, 1995, p. 20). Esta imposición metodológica nos presenta de entrada una dificultad: si se trata de un relato de fin y las fotografías son autorretratos, ¿por qué hablaríamos de ficción? ¿No se trata de la vida misma de Gabriela Liffschitz “serigrafiada” en imágenes y en palabras? El psicoanálisis bien enseña que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, en todo caso dice Saer (1997) a propósito de los géneros: la dependencia jerárquica entre verdad y ficción es una mera fantasía moral. No se trata de poner en duda la honestidad o la capacidad memorística de la autora, a la que, por cierto, ella le adjudica dudosa credibilidad (LIFFSCHITZ, 2009), sino de soportar que el concepto de realidad y de verdad, que estaría fielmente (auto) representada, a partir de Lacan nos aleja de la lectura fenomenológica y empirista. Es necesario decir, entonces, que tampoco supone una posición idealista, sino una material del significante.

Al indagar sobre la producción de Liffschitz se accede a ciertos efectos de su obra, en este caso, comentarios y notas periodísticas que solo evidenciaron el escaso valor del

² Para revisar la relación de Foucault con el psicoanálisis puede leerse: CRAVIOTTO - CORBELLINI, A.; VENTURINI - CORBELLINI, J. (Coord). *Saber, placer, verdad. Michel Foucault y el psicoanálisis*. Montevideo: Biblioteca Plural, 2017. Para este trabajo no atenderemos a esto.

innecesario comentario póstumo, específicamente el de quien habría sido su analista³. La primera pregunta es: ¿Quién responde a las preguntas de la entrevistadora del Diario argentino, página 12, el 11 de septiembre de 2009? ¿Su analista? Realizado un fin de análisis (o no), ella viva o muerta, en definitiva ella fuera de análisis, fuera del diván, es comentada por alguien que se autoriza a corroborar, confirmar o ajustar el relato de Liffschitz, bajo un supuesto saber, evidencia máxima de que no se trata de un psicoanalista. El 23 de abril de 1974, Lacan dirá: “el analista es el fuego fatuo. [...] El fuego fatuo no ilumina nada, incluso surge usualmente de una pestilencia. Esa es su fuerza” (1974, p. 61). Si bien esto no es el *quid* de este trabajo, nos muestra la pretensión de esclarecer el funcionamiento psíquico de la autora, negando que la escrita se produce como práctica de un decir, dando lugar a una obra de arte que no lo dice todo. Lo que este gesto *infeliz* nos desvuelve es que ni el libro, ni el conjunto de escritos, fotografías y versión del analista fuera de su posición, permiten felizmente dar un cierre a la vida de la autora. Este gesto confirma sin saberlo lo que Liffschitz habría enunciado: que al escribir no hizo más que sumergirse nuevamente en lo imaginario de la narrativa, en una ficción reconstituyente que “no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción” (SAER, 1997, p. 12). Esta es la condición primera de su existencia.

Crear implica renunciar a decir “yo” (BLANCHOT, 1987). Escribe Liffschitz a propósito de *Un final feliz*: es la narración de una escritora. Dice “solo en segunda instancia... se ubica en la serie de los testimonios de un análisis” (LIFFSCHITZ, 2009, p. 21), a lo que agrega que realmente duda en ponerlo en serie con otros que ha leído. Nos importa señalar apenas lo que la autora nos muestra con su obra: la vida es una experiencia de lenguaje y por esto un relato de ficción, con más o menos palabras. Leite se pregunta, “o que vem a ser a literatura, se sabemos que a verdade não pode ser senão semidita?” (LEITE DE ARAUJO, 2007, p. 6). Sin negar su condición y, al contrario, al tomarla como potencia, buscaremos producir significaciones a los enigmas que nos propone. Si no hay inconsciente a descubrir o a representar, es decir, si no es una metáfora de estructura, ella escenifica la estructura. Qué podremos encontrar sobre el cuerpo es su enigma.

“¿Qué importa una teta?” o el destino de la anatomía

De modo general contamos con, al menos, dos campos de investigación que elaboraron un saber sobre el cuerpo: la biología moderna en el siglo XIX y la clínica que dio lugar a la medicina moderna. Estos, teoría y clínica, han encontrado diálogos variados con el psicoanálisis, lo más claro parece ser la referencia a los estudios llamados prepsicoanalíticos de Freud. También es posible de reconocerse en la metapsicología freudiana y sus interacciones con la neurología; de esta (no) relación se ha llegado a distinguir la clínica médica de la psicoanalítica en la problematización de la noción de cura, de enfermedad, de sufrimiento, básicamente la distinción de otro cuerpo y otro sujeto. Ubicar al psicoanálisis en tal relación no es siempre fácil o claro.

³ Puede verse en: “El anti-final”. *Diario argentino*, p. 12, el 11 DE SEPTIEMBRE DE 2009. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5167-2009-09-11.html>>. Consultado: 15 de jun. 2020.

John Forrester (1996) señaló que en el siglo XX el psicoanálisis creó una nueva manera de relatar una vida y Foucault, que había pronunciado, en 1976, en *La voluntad de saber*, el primer volumen de la serie *Historia de la sexualidad*, una escandalosa asimilación del psicoanálisis al poder psiquiátrico, al final de su trabajo reubica al psicoanálisis. Con *Tecnologías del yo* y *La hermenéutica del sujeto*, en 1982, Foucault cuestiona la ética del *cuidado de sí* [ἐπιμέλεια εαυτού, *epimeleia heautou o cura sui*], y la del *conocimiento de sí* [conócete a ti mismo, *gnothi seauton*]; la primera como característica en el mundo griego que con el advenimiento del cristianismo en la antigüedad tardía se desplazó hacia el conocimiento de sí, con sus formas particulares de subjetivación. Si introducimos estas referencias es porque encontramos en la obra en Liffschitz una mujer que, mediante la fotografía y la escritura, crea lo que podríamos llamar una *tecnología de sí* (ASSANDRI, 2020). Foucault la definía como técnicas que:

permiten a los individuos efectuar, por sí solos o con la ayuda de otro, una serie de operaciones sobre sus propios cuerpos, sus propias almas, sus propios pensamientos, su propia conducta, y hacerlo de manera tal de transformarse, modificarse y alcanzar cierto estado de perfección, de felicidad, de pureza, de poder sobrenatural, etc. Llamemos a esta clase de técnicas «técnicas» o «tecnologías» de sí. (FOUCAULT, 2016b, p. 44-45).

Es preciso leer con muchos recaudos la idea de pureza y perfección, y sobre todo este “sí” que nada tiene que ver con el *sí mismo* moderno que conocemos. Dice Foucault: “hay que ir hacia el sí como si se va hacia una meta. [...] es al mismo tiempo un retorno a sí: como se vuelve a un puerto o como un ejército reconquista la ciudad y la fortaleza que la protege” y en seguida se pregunta “¿el sí es el punto al cual se vuelve a través de un extenso circuito de la ascesis y práctica filosófica? ¿Es un objeto que siempre conservamos ante nuestros ojos y que alcanzamos mediante un movimiento que solo la sabiduría podrá finalmente dar?” (FOUCAULT, 2016b, p. 180). El “sí” es lo que se produce de una tecnología, por lo cual pueden ser múltiples y variadas, verá el atento lector que no tiene lugar la ontología. Foucault evita el término sujeto y se sirve del pronombre reflexivo *sí mismo* (*soimême*) para poner el acento en esa dimensión refleja de la relación de uno mismo con uno mismo y no significa que el otro esté excluido del *sí mismo*. *Autós* es, en griego, el pronombre reflexivo y el de la tercera persona. Podríamos decir que uno nunca es un sí mismo sin un otro, pero un otro que no es un tú, sino una tercera persona (CRAVIOTTO-CORBELLINI; VENTURINI CORBELLINI, 2017).

Veremos, a lo largo de este trabajo, como la escritora y la fotógrafa va elaborando un modo de escenificar prácticas de otra relación a la verdad del cuerpo, no (sólo) enfermo sino mutante. Prácticas que evocan aquellas de la espiritualidad entendida, en el mundo griego, como experiencias por las cuales el sujeto efectúa en sí mismo las transformaciones para tener acceso a la verdad: Liffschitz subvierte en su obra toda referencia anticipada de la noción de salud a la verdad del cuerpo orgánico y la razón en el control de lo vivo.

En 2000 y 2003, Liffschitz publicó *Recursos humanos* y luego *Efectos colaterales*, constituido por autorretratos realizados luego de la mastectomía. Siendo fotógrafa y modelo, es interpelada por la prensa a propósito del cáncer; la prensa mira la teta que falta y el dolor

dado por hecho que supondría su pérdida. Si bien habría afirmado innumerables veces que su obra no se trataba de células cancerígenas, en una entrevista respondió que el cáncer fue una experiencia de “un antes y un después en tu vida, es obvio” (MORENO, 2005, p. 315). Lo obvio es lo que se espera. Sin embargo, dice “*travolgere*”. Jugando con la libre asociación, fuera del diván, Liffschitz explica su ocurrencia como un movimiento que “te da vuelta la historia y, al mismo tiempo, te deja igual” (MORENO, 2005, p. 315). Dirá que el diagnóstico, al contrario de una clasificación determinante, es “una línea que abre [...] un tajo en el cuerpo” (MORENO, 2005, p. 315). Liffschitz no está hablando de la cicatriz, no está hablando de la carne arrancada, sino de otra marca en el cuerpo.

Las fotografías nos muestran lo siguiente: ahí donde las marcas quirúrgicas nos revelarían el cuerpo como manipulación de la vida entendida como puro orgánico, uno ve arte, uno ve la creación de algo nuevo. La anatomía es redefinida y apagada, no sin sufrimiento, en una creación estética y erótica. *Travolgere*: la vida se le dio vuelta, como vuelta a una anatomía que poco y nada dice sobre su cuerpo. “¿Qué importa una teta?” (LIFFSCHITZ, 2000, s/n), se pregunta y pregunta al público. Si hubo un cambio también significa continuidad, no estaba definida por este más que parcialmente. En una entrevista responde:

Creo que la existencia de la falta agrega al concepto de mí. Creo que la falta es en sí algo en actividad, algo que produce, algo sobre lo que se piensa, algo desde lo que se construye. Por eso llamé a este ondulado barranco en el costado de mi pecho, la faltante (2003, s/n).

“La faltante” (LIFFSCHITZ, 2009) será el nombre que enuncia el espacio de lo que no está, vivir no se trata de la manipulación de células sino de hacer con lo que falta. Es preciso hacer algo con una imagen corporal que es afectada con “precisión extrema”, hacer con un corte, una cicatriz y una falta. Liffschitz ofrece a la mirada un cuerpo de mujer con falta, erótica y provocadora.



Imagen 1. ¿Qué importa una teta?⁴.

⁴ Los pies de foto son de mi autoría.

Las partes de la anatomía que no están y las que quedaron se transforman en texto e imagen. No hay un todo confuso y homogéneo, integrado en una masa uniforme dolorosa, sino partes ya no anatómicas de una obra. Assandri⁵ (2020) llama la atención al hecho de que “Recursos Humanos” carezca de números de página y que cuatro fotografías simulen la indicación, de corte, de cuatro partes. Se trata de un performance, y diremos constituida con la falta como eje: falta de pecho izquierdo, falta de numeración. Una nueva anatomía de una mujer “que hace” con la falta. Pero no se trata de una victimización, sino de un “libro-proceso [...] que es] un recorrido por el cuerpo en mutación” (MORENO, 2005, p. 322). Si en un cáncer la anatomía es el nombre que anuncia la muerte, la erótica presente en la imagen del cuerpo colocará la vida en primer plano. Al contrario de fotografiar un cuerpo que muere, los autorretratos son monumentos del cuerpo que se elevan desde el suelo y que van tomando color a medida que son tomadas.

De la pura gestión de cuerpo, vida reducida a situaciones médicas, diagnósticos, medicamentos, tratamientos, consultas periodísticas y familiares sobre el proceso de la enfermedad, Liffschitz se entrega a un proceso estético marcado por la intervención de la medicina, pero no determinado por esta. Sin embargo, ante este nuevo tejido corporal que va construyendo, surge la pregunta: ¿hasta dónde es posible despojarse de esos tejidos de lo orgánico, de la medicina, del control y la maximización de la vida? Las marcas no se encuentran solo en su pecho, la “intervención de la medicina” aparece en los nombres de medicamentos que abren cada una de las cuatro series fotográficas: “ciclofosfamida-metotrexato-fluoruracilo”; “jarabe de morfina-radiaciones gamma-ciclofenac”; “doxorubicina-docetaxel-metadona” y “furosemida”. Assandri hace un pregunta inevitable: ¿Por qué la medicina como una clave de un libro de fotos y textos poéticos? (2020, p. 17). Entendemos que trata justamente de hacer entrar la dimensión inevitable e indecible de esa manipulación sobre cuerpo en otro registro, de integrarlo como otro modo de nombrarlo.

Lo que nos enseña es que un cuerpo es una escena y un lugar donde se escribe. Un dato interesante es que Liffschitz escribe fotografías y esto no es una metáfora: narra fotografías. Esta práctica comenzó antes de la operación y continuó después, lo que nos lleva a pensar que no necesitó del dato positivo del corte en la carne para comenzar a construirse escenas. Estas fotos escritas se publicaron con exactitud (salvo una) en *Recursos humanos*, por ejemplo:

El cuerpo en el piso boca arriba, la cámara, a un costado del cuerpo, toma una perspectiva de las costillas, como un camino acanalado o una vía de ferrocarril. El foco está en las primeras costillas, sin profundidad de campo, dejando a la cicatriz al fondo, como un horizonte borroso y extenso, tal vez infranqueable, tal vez no. (2000, s/n)

⁵ A quien le debo el conocimiento de esta obra en 2017 y el modo particular de acercamiento.



Imagen 2. Escrita fotográfica.

Si en su primer libro *Recursos humanos* habría señalado que el cáncer era una experiencia (no una enfermedad) que la había movido pero a su vez dejado en el mismo lugar, en el “Prólogo” de *Efectos colaterales* dirá que lo que procuró fue cambiar de posición. En todo caso buscó jugar con las posiciones de lo femenino: “(desde lo estándar de la imagen femenina hasta el andrógino, pasando por chistes, estereotipos eróticos, y más chistes) con la esperanza de trascender justamente la cuestión de las poses” (2003, s/n). La fotografía escenifica la búsqueda de otros lugares, la experiencia “todas las poses posibles” (2003, s/n). Si se trata de escribir es necesario un otro. En este caso, escritora, fotógrafa y modelo tuvo que ser otra para realizar su trabajo. Se coloca como objeto para la cámara y ante el espectador, pero también hace presente un Otro que dice sobre la mujer, presente en las “poses” en las que indagó en lo femenino, lo andrógino y los estereotipos de la cultura occidental y porteña. Otro fundamental es el discurso médico que, como vimos, es tomado como material de creación.

El conjunto de su obra no dice de la superación o de la resiliencia, tan de moda en nuestros días, o un canto a la vida, sino apenas lo que una mujer hace con un cuerpo. La operación política en las fotografías es la imposibilidad del control absoluto sobre lo vivo y el límite en donde aún se puede diseñar una topografía hecha de otro material. Este límite Foucault lo había anunciado en *Las palabras y las cosas* (1979) con la metáfora del rostro en la arena. Eso que muestra es otra invención también distinta de la del hombre de las ciencias humanas. Liffschitz nos enseña que el cuerpo universal de la “naturaleza humana” se puede borrar. Ni la religión como analizó Kant con el “sueño dogmático” ni la ciencia con su “sueño antropológico” tienen todas las respuestas. Moreno le pregunta en una entrevista si su exposición fotográfica se trataba de una observación “antropológica”, a lo que respondió: “algo así. Pero sobre todo [...] cambié mutilación por observación de la mutación. Observaba desde un lugar que me permitía, más que internarme en la cicatriz, estar en otra posición. Que

no es la que uno adopta o te cae del cielo, sino la que uno tiene toda la vida” (MORENO, 2005, p. 316). Liffschitz retrata una mujer bien despierta, eso que es la vida de un cuerpo ya no se trata únicamente de un objeto de conocimiento. El discurso analítico podría, en el mejor de los casos, mostrarlo. Lo que hay es el rostro arrasado por las olas, hay disolución. A propósito de esta idea, Jean Allouch (2011) inventó el neologismo *Anthropotropisme*, compuesta por *antropos*, hombre, y por *tropismo*, inclinación, movimiento. Formas, posiciones, planos, a esto apunta un análisis, lejos de dar garantías de lo que es ser hombre o mujer.

Es importante ser prudente para no caer en la figura de la artista como héroe, típica asociación, además, con alguien que pasa por un tratamiento oncológico, al contrario, entendemos que la fortaleza es un gran impedimento para interrogarse sobre la práctica artística y también la analítica. Liffschitz elige la fotografía para mostrar otra relación entre el saber y la verdad, que dista de aquella que la medicina le dice sobre sí o sobre su cuerpo (aunque veremos más adelante la fuerza del discurso médico). Las fotografías dejan ver no tanto una elucubración sobre una enfermedad sino una performance como una forma distinta de vérselas con lo real del cuerpo, que no es lo puro orgánico, que no son las células y las medidas, sino aquello que es irreductiblemente incapaz de nombrarse. El hecho de que esté en todas las fotos desnuda o apenas cubierta lo muestra, los ropajes del hombre son el mismo cuerpo.

Veremos enseguida una serie de doce fotografías que produce en nosotros, los espectadores, un salto en las imágenes de un cuerpo donde se precisa del desplazamiento. Modelo y espectador “giran la cabeza”, trazan un recorrido de la mirada, ¿hacia dónde y para qué? Intentaremos responder en el apartado siguiente.

Y yo lo sé, no hay nada que pueda hacer más que ser una espectadora atenta, llevar un registro de ese otro registro que hace el cuerpo. Pero no por controlar el paisaje, la inscripción, sino con la esperanza de encontrar en ese registro una historia, cualquiera, algo que entretenga mi mirada, algo que se construya. Un lugar donde seguir escribiendo. [...]

Uno es siempre una unidad, dice mi niña. Me miro, eso lo puedo ver, aunque haya partes de mí que ya no están; de hecho es entonces que veo la unidad, lo indestructible, lo inseparable del concepto de mí. Lo que se escribe, lo que logra inscribirse siempre, donde sea. Es ahí donde estoy.

En el transcurso del día, lejos del espejo, llevo las manos a la cara a tientas. Como siempre, como ciega. Un tacto irreconocible cada vez la experiencia de saberse, aún, continuarse a pesar de todo, a pesar de nada. Poder decir soy por ejemplo estas manos, esta cara, el cuerpo, esto que palpo. A tientas. Eso es asombroso. ¿Soy estas manos, esta cara, este cuerpo? Indescifrable, irrelevante. De todos modos es lo que se ve. ¿Pero qué se ve? (LIFFSCHITZ, 2003, p. 38-39).



Imagen 3. Un cuerpo ¿quién ve?

El cuerpo se ve y se escribe

Uno es siempre una unidad, dice mi niña. Me miro, eso lo puedo ver, aunque haya partes de mí que ya no están; de hecho es entonces que veo la unidad, lo indestructible, lo inseparable del concepto de mí. (LIFFSCHITZ, 2003, p. 38).

Espectadora atenta, escribe, debe llevar un registro (¿observación?) de ese otro registro que hace el cuerpo y prosigue destacando su necesidad de construir una historia, “cualquiera, algo que entretenga mi mirada, algo que se construya. Un lugar donde seguir escribiendo” (2003, p. 38). Este “cualquiera” es fundamental, pues no se trata de La Historia, sino de una versión, por cierto necesaria. Aquí, esta historia es la imagen escrita del cuerpo y para contarla se necesita de alguien que diga Yo.

Esto nos remite a lo que entendemos ser el núcleo duro, que puede constituir un rasgo singular que permita un desarrollo teórico, en este caso a partir de una revisión de lo que fue expuesto en “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” (LACAN, 2008a), escrito en 1936 y reescrito en 1949 y 1960 (Lacan 2008b), y que retoma con el modelo óptico en 1953 (Lacan, 1966) y luego en 1961), con las tres dimensiones: imaginario, simbólico y real (Lacan, 1961-1962).

La rápida lectura que se encuentra sobre este recorrido teórico podría ser: hay un momento donde el niño, el bebé, puede reconocer su imagen en el espejo que le da el control sobre su cuerpo, hasta entonces fragmentado, de sus movimientos, de la coordinación motriz, reconociéndose así como uno. Como resultado se da forma al yo y, por lo tanto, se instituye como paradigma del orden imaginario y de la identificación. Esta sería la base de futuras identificaciones, es decir, cuando se asumen otras imágenes. Planteado así, parece darse por cerrado el asunto, la forma de su presentación nos lleva de alguna manera a tomarla como un dato natural de una experiencia descriptible y no como un artificio teórico y conceptual, que permitiría revisiones. Sin embargo, ¿no nos muestra la obra de Liffschitz que algo se pone en movimiento? ¿No hay un despedazamiento que luego encuentra unidad? ¿Pero no se trataba de un momento en el desarrollo evolutivo, específicamente a los seis meses de edad? E, incluso, ¿queda vetado pensar psicoanalíticamente en la constitución del cuerpo más allá de la infancia?

Liffschitz le confirma a su hija que sí tiene un cuerpo y que lo reconoce ahora que no está completo. Esa imagen donde “la faltante” es parte, entra en el conjunto que nombra como “concepto de mí”. Claro que antes también había un cuerpo y un yo, distancia con la descripción del estadio lacaniano, pero algo sucede con el corte por lo cual necesita volver a armarse “una historia”, un cuerpo para poder seguir escribiendo. Escribe:

En el transcurso del día, lejos del espejo, llevo las manos a la cara a tientas. Como siempre, como ciega. Un tacto irreconocible cada vez la experiencia de saberse, aún, continuarse a pesar de todo, a pesar de nada. (LIFFSCHITZ, 2003, p. 38-39).

Lejos del espejo, lejos de una imagen unificadora, “como ciega”, no se ve, apenas logra tocar partes de un rostro aun indefinido. Es importante pensar el relato no en una

temporalidad cronológica lineal, sino lógica, que nos permita pensar este asunto como un instante fundamental. Y prosigue:

Poder decir soy por ejemplo estas manos, esta cara, el cuerpo, esto que palpo. A tientas. Eso es asombroso. ¿Soy estas manos, esta cara, este cuerpo? Indescifrable, irrelevante. De todos modos es lo que se ve. ¿Pero qué se ve? (2003, p. 38-39).

Envuelta en una duda cartesiana “Yo soy este cuerpo”, ese dato de propiedad inmediata y aparente no está confirmado. Si unimos las tres citas anteriores podemos identificar que algo se ve y algo no se ve. Hay una unidad y no la hay; la primera parece ser ese cuerpo como uno contable, el que ocupa un lugar en el espacio en la playa donde hacía topless (2009), lo segundo ¿qué es? Lacan habría respondido que la imagen tiene la tarea de introducir en lo visible lo invisible, al tiempo en que se asegura como uno: lo indivisible.

En el conjunto de la obra no encontramos un origen, de nada y en ningún lado, sino un pasaje de la mutilación a la mutación. En este sentido, es interesante ver como el cuerpo despedazado no es un dato anterior a la unidad, por esto la referencia a una cinestesia caótica e infantil tiene poco peso, sino un efecto retroactivo de la unidad que es anticipada.

Un episodio fundamental es el *asentimiento* de su médico. Cuenta como al mostrar las primeras fotos a su médico “literalmente la cara se le iluminó”. Esto es más que un simple detalle, porque supone revisar qué es ese giro que traza el recorrido de una mirada y quién o qué lo realiza. Si volvemos a responder con la lectura repetida de la experiencia de 1936 lo que gira es una cabeza y quien gira es un niño, sin embargo otra más audaz que nos acerca Guy Le Gaufey (1998) lo pone en duda y sugiere: ese niño es una imagen. Si se trata de un asentimiento, algo así como “doctor mire mi nuevo cuerpo, ¿esa soy yo?” ¿De quién (qué) fue entonces la iluminación (el júbilo)? Cuando en *Efectos Colaterales* lanza la pregunta “¿Soy estas manos, esta cara, este cuerpo?” (LIFFSCHITZ, 2003, p. 39), ¿no es el público espectador ese gran Otro en el cual busca un punto de apoyo desde donde levantarse? Dice Lacan “la mirada que está afuera me determina intrínsecamente [...]” (1999, p. 113).

Como al pasar, y a propósito de contar cómo se hizo cargo de una nueva imagen, escribe que encontró una nueva identificación: “ser impar”. Como mujer adulta se puede decir que el efecto de la mastectomía produjo un cambio en su unidad corporal. No sin dolor, como en un ejercicio griego que pone su cuerpo y lo entrega en un trabajo sobre sí, uno “Anthropotropista” (ALLOUCH, 2011), busca redefinir su cuerpo de mujer. De un ¿soy yo? a ¿Qué soy? La respuesta no será definitiva pero podrá formularla indagando entre las posiciones que va descubriendo y las palabras que la identificaban, una vez que pudo escuchar su ambigüedad y su levedad.

Para mudar la piel hace falta un cuerpo

Podríamos decir que el gesto de Liffschitz es dejar ver y leer “entre líneas” el gesto que Foucault enunciara de su trabajo:

el movimiento por medio del cual (no sin esfuerzos y obstáculos, sueños e ilusiones) uno se distancia de lo que está adquirido como verdadero y busca otras reglas de juego. [...] el desplazamiento y la transformación de los cuadros de pensamiento, la modificación de los valores recibidos y todo el trabajo que se hace para pensar de otra manera, para hacer otra cosa, para devenir distinto de lo que se es. (CASTRO, 2004, p. 215).

Este gesto alcanzó también al psicoanálisis. Tanto Foucault como Liffschitz tomaron, a su modo, al psicoanálisis freudiano para hacer con este una crítica. Desde una experiencia de lectura para Foucault y una de análisis para Liffschitz, ambos abandonaron un dispositivo teórico y clínico entendido como absolutamente solidario a la biopolítica. O podríamos decir que, con un gesto foucaultiano, la autora nos muestra la revisión de sus prácticas y su relación con el poder al negarse (no fácilmente) diez veces a exponerse a los técnicos de la subjetivación (ALLOUCH, 2015). En dos momentos relata que “allí pasaba una cantidad de tiempo estipulado, acordado al igual que los honorarios, y obtenía la atención total del analista, sus comentarios, observaciones, indicaciones y consejos” (Liffschitz, 2009, p. 25) y que

las salidas del consultorio [...] intentaban constituirse en una tomada de conciencia, una comprensión de la responsabilidad individual en la historia de cada uno y en sus actos [...] de modo que esencialmente yo había salido de aquellos consultorios [...] de la mano segura y firme [...] de la razón (Liffschitz, 2009, p. 25).

Con esto no proponemos refutar si fue una buena o mala lectura, mucho menos ubicar el relato como exponente universal de una práctica freudiana, sino reconocer en ese gesto el rechazo a un cuerpo manejable y dominable por la razón (que en todo caso reconocerá en su propia resistencia al análisis). Se trata de “la razón en su versión supuestamente iluminadora, porque hay que decirlo, uno descubre que la razón puede ser muy, pero muy oscura” (LIFFSCHITZ, 2009, p. 25). Liffschitz no hace una oda a lo irracional, sino al exceso de transparencia que lleva a la negación de un dolor que no se deja aprehender y comprender por deducción, sino que corre por el cuerpo como una serpiente que no se sabe cuándo atacará. A los intentos de control, la apuesta de la angustia era redoblada “como en una cita eterna [...]” (LIFFSCHITZ, 2009, p. 61).

“Harta de entender, harta de tener la razón” (2009, p. 25) se deja hablar. Entre su relato y la fotografía, nos muestra que ya no se trata del animal racional de Aristóteles (2010), domador de apetitos y emociones. El animal, fuera del logos, que mueve a Adán a “gritar libremente los nombres” de los que llegaron al mundo antes que él. Ya el Antiguo Testamento nos lo presentó así: el mal, el deseo, la tentación.

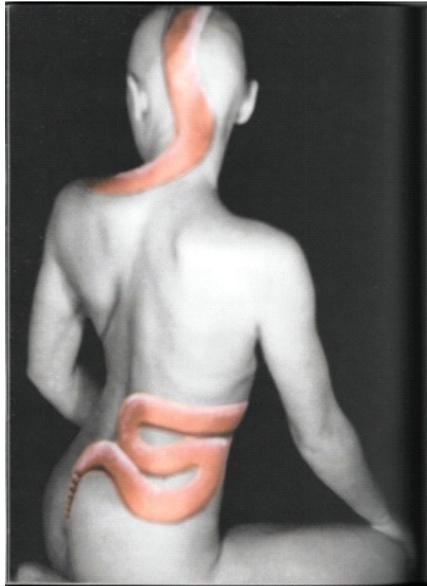


Figura 4. Al principio fue el deseo.

Lo primero que surge al mirar la fotografía es una mujer que no teme. Esta negación o esta posibilidad de pensar que podría temer ante la presencia de una serpiente en su cuerpo es la asociación más común para nosotros los occidentales. En seguida lo erótico. La serpiente es la culpable de la caída. Un cuerpo desnudo y una mirada provocadora, mujer y serpiente de cuerpo alargado que sugiere ondulados, superficie destinada al tacto y al deseo. Muy debajo del escalafón de seres vivos, rastrera, en contacto permanente con el suelo, pura sensación: placer, dolor y apetito.



Imagen 5. Como en un sueño y a oscuras, un cuerpo con serpiente.

No podemos dejar de referir a *La interpretación de los sueños* [*Die Traumdeutung*], donde Freud tomo el simbolismo de la serpiente⁶ para elaborar la estructura del sueño. Dirá que “el fantaseo acerca del cuerpo propio en modo alguno es exclusivo del sueño ni característico de él [...] [también] cuanto para el fantasear inconsciente de la neurosis.” (1992, p. 352). Entendemos que es lo interesante de retomar la serpiente como figura, que nos lleve a una materialidad de palabras. Si bien Freud ensayó con el simbolismo, no dudará en decir que finalmente se trata de asociaciones que remiten a la sexualidad, a posiciones respecto a lo femenino y a lo masculino.

Hay una fuerza de lo femenino emparentado a la serpiente, presente en el mito de origen *tenochca*⁷. *Cihuacóatl*, en náhuatl “cihuatl” mujer y “coatl” serpiente, es la primera mujer y la madre de todos los hombres. Esta habría surgido de la boca de una serpiente, diosa de la fertilidad, del nacimiento, patrona de la salud, de la vida y la muerte. *Cihuacóatl* tiene dos caras, como una cinta de moebius: la madre y el monstruo (GODÍNEZ RIVAS, 2014). Esta mujer – serpiente de dupla condición cambia de nombres, como cambia de piel. Allí, la transformación.

Estos mitos, sistemas de creencias, teorías, nos acercan a la muerte y al deseo. Para la fotografía y lo que se da a ver, es imposible de ser pensado fuera de significados que nos habitan como espectadores. A su vez, evoca la escritura que narra en *Un final feliz*: “hace llorar a las mujeres” (LIFFSCHITZ, 2009, p. 48). Según cuenta, esa secuencia de palabras serían claves en su análisis una vez que, puntuadas por el analista, pudo con ello elaborar otra cosa respecto a su posición de mujer. Este será un mojón clave para un cambio de ropaje, de piel, hecho de palabras.

Cierre imprevisto

La obra no es posible de ser reducida a un hallazgo de un “si mismo” revisado, examinado y vuelto a armarse fortalecido, así tampoco su contrario polarizado, como uno puede ver en relatos metafísicos o idealistas. Liffscitz nos enseña la experiencia de un cuerpo de una *unvermutete Einheit*, una “unidad imprevista” (LE GAUFÉY, 1998) pero necesaria, de un lazo que lo envuelve pero que también lo sumerge en lo extraño y lo discordante. Cómo puede ser que una “mujer hecha y derecha” (¿ideal?)⁸, como se dice, pueda alcanzar una nueva imagen y una nueva identificación. Esto no fue siguiendo necesariamente la dirección de los conocimientos dados y sus recetarios disciplinares, rechazando en lo posible el llamado de la autogestión moderna, sino en una entrega de ese “si mismo” flaco y débil, del cuerpo de la imagen y de la palabra, en un “cuidado de si” contemplativo, expectante y a la vez activo.

⁶ Nombra varias veces a la tesis de Wilhelm Stekel, que identificaba la serpiente como representante inconsciente del pene en los adultos (1992, p. 363). El simbolismo será descartado en posteriores desarrollos de la metapsicología.

⁷ Tenochtitlán, capital del imperio azteca o mexicana, región que hoy comprende el valle de México, Texcoco y Azcapotzalco.

⁸ En español se dice “es una mujer hecha y derecha”, como imagen ideal de mujer adulta, madura, responsable, autónoma.

Apenas vibrar en una experiencia cercana ya es mucho para nuestro tiempo, quizás por esto su obra no sea cualquiera. En todo caso, si esto “no fue así” poco importa, si como ficción dio movimiento a una obra (quizás a una vida) y a la vez permite retomar lo que nos interesa de una estructura y su funcionamiento: el cuerpo, como imagen, que goza de la aparente fortaleza, puede cambiar cuando el “sí” recibe un golpe y viceversa. Si creemos en esto, “estadio” puede ser apenas una fase o, por su carácter de encuentro, hasta un instante.

Este texto deja abierto una gran cantidad de asuntos sin abordar y resolver, uno en particular que dejaremos pendiente es el atenernos a una premisa fundamental “una estructura no se comenta, se muestra” (LACAN, 2008c, p. 19). Liffschitz da nuevos nombres a una nueva ¿geometría?, ¿no se trata en definitiva de figuras, de superficies, de posiciones en el espacio? Sin introducirnos en más problemas de los que ya hay, al menos por ahora, podemos decir que no se trata apenas de puntos de vista, donde se sustituye lo que se ve por lo que se sabe; el decir de la autora está también en lo que no se ve ni puede enunciar, el encuentro con lo real. Lo que la obra finalmente nos enseña es lo real del cuerpo que necesita de ropajes de ficción: el hecho de que la orden simbólica es determinante para el sujeto, fundamental para sostenerse con vida y a lo largo de una vida. Es el cuerpo un *recurso humano*, efecto de lo real, habitado por la castración y la muerte, es tal vez ese guiño ético ineluctable: decidir cada vez si se sigue o no.

CRAVIOTTO - CORBELLINI, A. The body is written as an ineluctable gesture. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 12, n. 2, p. 14-31, 2020. ISSN 2177-3807.

Referencias

ALLOUCH, J. Anthropotropisme. *JeanAllouch.com*, octubre / novembre 2011, p. 12. Disponible en: <<http://www.jeanallouch.com/document/232/2011-anthropotropisme.html>>. Consultado: 4 jul. 2020.

_____. El psicoanálisis será foucaultiano o no será. *Revista Nãcate*. Montevideo, 2015. Disponible en: <<http://www.revistanacate.com/articulos/el-psicoanalisis-sera-foucaultiano-o-nosera-jean-allouch/>>. Consultado: 3 mar. 2016.

ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Madrid: Gredos, 2010.

ASSANDRI, J. Autorretratos con la muerte. In: BARRIOS, F; MALDONADO, H; SERRATO, M. *Figuras de lo unheimliche*. Psicoanálisis con las artes. Mexico DF: E-diciones Justine de la École lacanienne de psychanalyse, 2020.

- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CASTRO, E. *El vocabulario de Michel Foucault*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- CRAVIOTTO - CORBELLINI, A. Foucault: un punto de exterioridad. In: ____; VENTURINI - CORBELLINI, J. (Coord). *Saber, placer, verdad*. Michel Foucault y el psicoanálisis. Montevideo: Biblioteca Plural, 2017, p. 189-198.
- FOUCAULT, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo veintiuno editores, 1979.
- _____. *La gran extranjera: Para pensar la literatura*. 1. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.
- _____. *A grande estrangeira. Sobre literatura*. 1. ed. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autentica, 2016a.
- _____. (1982). *El origen de la hermenéutica de sí*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016b.
- FORRESTER, J. If p, then what? Thinking in cases. *History of the Human Sciences*, v. 9, n. 3, 1996, p. 1-25. Disponible en: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/095269519600900301>>. Consultado: 15 jun. 2020.
- FREUD, S. La interpretación de los sueños. In: _____. *Obras completas*. v. V. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- GODÍNEZ RIVAS, G. L. Mujer-serpiente en México. De Cihuacóatl a Lukas Avendaño. *Amerika*, n. 11, 2014. Disponible en: <<http://journals.openedition.org/amerika/5314>>. Consultado: 06 ago. 2020.
- LACAN, J. El estadio del espejo como formador del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica, *Escritos 1*. Traducción Tomás Segovia. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008a.
- _____. Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache..., *Escritos 2*. Traducción Tomás Segovia. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008b.
- _____. Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein. *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2012, p. 209- 216.
- _____. (1961 - 1962). *El Seminario 9. La Identificación*. Versión Crítica y traducción de Ricardo

E. Rodríguez Ponte. Buenos Aires. Disponible en: <<https://www.lacanerafreudiana.com.ar/lacanerafreudianajaqueslacanseminario9.html>>. Consultado: 20 fev. 2020.

_____. (1964). *Seminario XI*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1999.

_____. (1953 [1985]). Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis. *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1966, p. 227-310.

_____. (1966 - 1967). *El Seminario 14 de Jaques Lacan. La lógica del fantasma*. Versión Crítica y traducción de Ricardo E. Rodríguez Ponte, 2008c. Disponible en: <<https://www.lacanerafreudiana.com.ar/lacanerafreudianajaqueslacan.html>>. Consultado: 10 mar. 2020.

_____. *Los incautos no yerran (Los nombres del padre)*, 1974. Inédito. Disponible en: <<http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/26%20Seminario%2021.pdf>>. Consultado: 10 ago. 2020.

LE GAUFEY, G. *El lazo especular*. Un estudio transversal de la unidad imaginaria. Buenos Aires: Edelp, 1998.

LEITE DE ARAUJO, N. Psicanálise e literatura. *Revista de linguagem, cultura e discurso*. Ano 4 N. 7, Julho a Dezembro de 2007. Disponible en: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2078>>. Consultado: 10 mai. 2020.

LIFFSCHITZ, G. *Venezia*. Buenos Aires: Ultimo Reino, 1990.

_____. *Elisabetta*. Rosario: Bajo la Luna Nueva, 1995.

_____. *Recursos humanos*. Buenos Aires: Filòlibri, 2000.

_____. *Efectos colaterales*. Buenos Aires: Norma, 2003.

_____. (2004) *Un final feliz (relato sobre un análisis)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

MORENO, M. *Vida de vivos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005.

REGNAULT, F. *El arte según Lacan y otras conferencias*. Barcelona: Atuel-Eolia. 1995.

SAER, J. J. (1973). Freud o la glorificación del poeta. In: _____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

Recebido em: 15 ago. 2020

Aceito em: 19 out. 2020