

I Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología
XVI Jornadas de Investigación Quinto Encuentro de Investigadores en Psicología
del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos
Aires, 2009.

¿Es el yo cuerpo? una perspectiva en intersección con el arte.

Venere, Emilce.

Cita:

Venere, Emilce (2009). *¿Es el yo cuerpo? una perspectiva en intersección con el arte. I Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVI Jornadas de Investigación Quinto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-020/727>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eYG7/m mz>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

¿ES EL YO CUERPO? UNA PERSPECTIVA EN INTERSECCIÓN CON EL ARTE

Venere, Emilce
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

¿Es el yo cuerpo?, se pregunta Lacan. ¿Es la experiencia del cuerpo la que construye el yo? Si, siguiendo la afirmación de Freud en El Yo y el Ello, el yo es la proyección de la superficie del cuerpo, ¿de qué superficie se trata? ¿Cuál es el estatuto del inconsciente, articulado con la formación del yo, a partir del texto de 1923 en diálogo con el seminario XXI de Lacan?

Palabras clave

Yo Cuerpo Inconsciente Real

ABSTRACT

IS THE EGO BODY? ONE PERSPECTIVE IN INTERSECTION WITH ART

Is the Ego body?, Ask Lacan. Is the experience of the body what built the Ego? If, following the affirmation given by Freud in "The Ego and the Id", the Ego is the projection of the body surface, Which surface are we talking about? What surface is it? Which is the status of the unconscious, articulated with the formation of the Ego, from the 1923 text, in the dialog with the XXI seminar of Lacan?

Key words

Ego Body Unconscious Real

¿Es el yo cuerpo?, se pregunta Lacan. ¿Es la experiencia del cuerpo la que construye el yo? Si, siguiendo la afirmación de Freud en El Yo y el Ello, el yo es la proyección de la superficie del cuerpo, ¿de qué superficie se trata? ¿Cuál es el estatuto del inconsciente, articulado con la formación del yo, a partir del texto de 1923 en diálogo con el seminario XXI de Lacan?

Sabemos que a partir de **El Yo y el Ello** Freud redefine el origen y función del yo. Ya desde 1920 encontramos un interrogante acerca de aquellos acontecimientos y procesos que dan lugar a la constitución del límite entre lo reconocido como propio y lo ajeno, más allá de Principio de Placer.

Es en el texto que lleva este nombre, que introduce la noción de un quantum inasimilable que, impactando en un psiquismo que no está preparado, indefensión sin apronte angustiado, da lugar a que lo inasimilable de lo propio sea tratado como ajeno y a la construcción del límite entre lo propio y lo Otro. Esto bajo una hipótesis de que es a partir de la marca de ese acontecimiento impresionante de escisión subjetiva que se erige y origina el sujeto y el psiquismo, al mismo tiempo que se constituye el Otro. Podemos ubicar aquí la experiencia de un horror fundante, donde eso Otro adquiere el carácter de lo siniestro.

Este interrogante parece retornar en 1923, cuando ubica que es en experiencias intensas, como la experiencia de dolor, como el sujeto adquiere conciencia de su cuerpo. Así, el dolor funda un espacio, distinto del euclidiano, en la paradoja de que a partir de él el cuerpo es al mismo tiempo propio y ajeno. Ubica también que aquello proveniente de la sensibilidad puede no enlazarse a representaciones y derivar en una compulsión de descarga sin que, por esto, el yo sea conciente de ello. Vemos entonces que aquí Freud sienta las bases para formular lo real del yo, en una experiencia inasimilable, por lo tanto in susceptible de ser ligada.

Pero, por otro lado, en interlocución con Freud, Lacan, particularmente en el **Seminario XXI**, declara que Freud es un incauto de lo real. Afirma ahí que aquellos mandatos provenientes de la religión, expulsados por el discurso de la ciencia, retornan desde lo real. Y podemos encontrar a lo largo de este seminario cómo la

pregunta por lo real anuda tanto la cuestión del amor como la pregunta, antes citada, ¿es el yo cuerpo? Ahora bien, ¿qué relación podría establecerse entre mandatos excluidos de discurso, la interrogación por el amor trascendiendo el dominio en el plano de lo imaginario, tal como lo plantea en el **Seminario de la Ética**, y la cuestión del cuerpo?

Si consideramos con Lacan que el sujeto del psicoanálisis es el sujeto de la ciencia, buscaremos en otra dimensión de la cultura, el arte, si es posible rastrear algo que nos permita dar cuenta de ese real en juego en el origen y función del yo.

Una de las imágenes de cuerpo que, desde el Quattrocento, parece haber prendido en la cultura de manera que hoy sigue circulando hasta en avisos publicitarios, es la Venus de Botticelli, también llamada de los Medici. Pasada la primera fascinación que produce el cuadro, si nos interrogamos qué impresión nos produce la contemplación de ese cuerpo desnudo, apenas cubierta la parte genital con el propio cabello de la diosa, la sorpresiva respuesta es "nada". Ni vergüenza ante la desnudez ni erotismo. Se trata de una imagen marmórea, que no trasmite afecto alguno ni lo provoca. Es como si su autor se hubiera esmerado por eliminar todo rastro de la carne y la pasión de la imagen. De esta manera, pareciera que estuviéramos en presencia de una desnudez pudorosamente vestida. Tampoco el rostro, en una imagen que representaría la belleza y el amor erótico parece transmitir algo en este sentido. Llama la atención el extraordinario parecido que guarda con el rostro de la Virgen de Granada, pintado también por Botticelli, en un período cercano al de la Venus. Así, belleza y virginidad parecen homologarse, en exclusión deliberada del erotismo. Vemos surgir a Venus de una concha gigante, flotando sobre un mar llamativamente estático. Su origen también parece aludir a una ausencia de connotación sexual (parecida a nacer de un respollo). Este cuadro fue pintado en base a un poema de Poliziano, sobre **El nacimiento de Venus**, que recrea la obra del griego Hesíodo. En él podemos leer: "escurriéndose los cabellos con la mano derecha(...) y ocultando el pubis con la izquierda", (...) en medio, nacia con actos gráciles alegres, había, sobre una concha, una muchacha cuyo rostro no era humano, arrastrada a la orilla por lascivos zéfiros, parece ser que el cielo se recogijaba por ello". Observando el cuadro uno encuentra todos los elementos descriptos en el poema, salvo que los zéfiros no parecen muy lascivos. Hasta aquí estaríamos ante una imagen que se presenta como algunos sujetos en sesión donde la mostración de su imagen y su relato parece concordar perfectamente... pero no pasa nada. Sólo que en estos casos si consultan generalmente es que hay una angustia que no pueden explicar. Si seguimos la enseñanza de Freud a partir de la **Interpretación de los Sueños**, debemos buscar en los pequeños detalles, la contradicción, lo que no encaja, y no tomarlo como un error en la producción, sino como la punta del ovillo que denuncia la presencia de otra escena. Podemos ver que en contraste con el pudoroso cabello y los trajes de los zéfiros movidos por suave viento, el mar y los árboles tienen una llamativa, casi desesperante, inmovilidad. El cielo se despliega como una superficie plana, como un "llenado de color" sin trazos particularmente sugerentes, lo que no connota beneplácito, ni nada. La lluvia de flores aparece como en el texto de Poliziano, pero es lo menos festiva que hay. ¿Podremos considerar estas contradicciones y omisiones no como un producto de la idoneidad del artista sino a la manera de una formación sintomática, es decir como denunciadora de la existencia de otra escena?

Si buscamos en el texto original de Poliziano, encontramos que la estrofa que representa el cuadro está precedida por otras de las que no es posible ver indicio alguno en la imagen. Se trata de una auténtica visión de horror, a la vez cósmica y orgánica. En ella Poliziano describe un terrible "rodar de planetas" y al "tormentoso mar Egeo", desencadenados por la castración de Urano, a manos de su iracundo hijo, Saturno. Poliziano insiste que "se ve" al "órgano monstruoso"... "errar a través de las olas sobre la blanca espuma". Nada de esto se hace visible en el cuadro, salvo que uno llame la atención sobre la estática imagen del mar, huella que, por exageración, denuncia la marca de una desmentida. A la manera en que Freud se refiere a este término en el **Moisés...**, habría un intento de eliminar todos los símbolos y marcas de una situación, aunque dejando una señal de su existencia en un rasgo secundario de la escena. En su poema, Poliziano hace rimar horror (por la castra-

ción divina) con pudor. En el cuadro sólo vemos aparecer el segundo término mientras las huellas del primero han sido elididas. Expulsión minuciosa de todo rasgo de carne y erotismo en la imagen del cuerpo, desmentida de la castración que se advierte en las inconsistencias de la escena, encontrarán su contrapunto, como no podía ser de otra manera, en otra obra de Boticcelli. Se trata de otro encargo de Medici, como regalo de bodas para la habitación nupcial, destinado a Giannozzo Pucci, y su nueva esposa (la primera había fallecido un año antes). La obra, llamada **La historia de Nastagio degli Onesti**, consta de cuatro imágenes de una curiosa crueldad. Se observa en la primera de ellas una mujer desnuda, con rasgos que repiten la imagen de la Venus (color de cabello, y semblanza de la piel) salvajemente perseguida y cazada por un caballero montado, ante la vista horrorizada de otro caballero acompañado de su doble. En la segunda escena se ve el "carneamiento" de la mujer por la espalda, con una sajadura que asemeja la abertura vaginal, mientras unos perros devoran sus vísceras. Las imágenes siguientes no parecen guardar relación lógica con las anteriores, se repite la cacería, pero en medio de un banquete en el bosque, donde los asistentes están llamativamente inmóviles, y la cuarta muestra otro banquete donde el bosque de fondo está sustituido por un palacio con dos largas mesas que dejan abierto un pasillo central desde donde un caballero está rendido ante su dama. La articulación lógica de estas imágenes se puede recuperar con el relato de la historia de Nastagio. Sintiendo objeto de la frialdad e indiferencia de su amada, acude al bosque de los suicidas dispuesto a terminar con su vida. De pronto ve surgir ante sus ojos una imagen que lo horroriza: un caballero persigue salvajemente con sus perros a una mujer que corre desnuda y desesperada. Tras alcanzarla, corta su cuerpo, para luego arrojar sus vísceras a sus perros. ¿alguna relación con el popular "echar los galgos"? Mientras esto ocurre, el caballero relata a Nastagio que, al igual que él está por hacer en ese momento, se suicidó, desesperado por la cruel frialdad de su amada, por lo que fue condenado a perseguirla, darle caza, matarla y arrojar sus vísceras a los perros, en vez de amarla. Ella, a su vez, debe recibir ese martirio como castigo a su cruel frialdad. Una vez terminado el ciclo todo vuelve a empezar, en una repetición incesante de lo mismo. Hasta aquí vemos que la sexualidad retorna articulada con la crueldad, no ya castradora, sino mortífera. La frialdad marmórea que constituía el ideal en la imagen del cuerpo femenino, retorna aquí como aquello que hace al varón objeto de un padecimiento. Ideal desexualizado que aparece ahora como motivo de un castigo divino, bajo un mandato de repetición del acto de asesinato (nunca absoluto), donde es entonces la mujer objeto de la crueldad del hombre. La diferencia varón-mujer queda entonces adscripta a la alternancia reversible sujeto-objeto, bajo la marca del sadismo masoquismo. Encontramos en ello resonancias de algunos párrafos de Lacan en el **Seminario de la Ética** en relación con el amor cortés, y, más aún, en el de **Los Nombres del Padre**, acerca del amor como mortífero y la dialéctica de la construcción de las posiciones masculina y femenina. Cuestiones de las que Freud habría sido incauto. Las dos imágenes que siguen dan cuenta de la solución que encuentra Nastagio para evitar ese destino. Organiza un banquete en el lugar donde se repetirá la escena de cacería, e invita a su amada. Y ante la horrible escena, relata el destino que les espera a aquellas mujeres frías e indiferentes ante las aspiraciones masculinas. La muchacha, aterrorizada, decide cambiar su actitud y ella misma informa a sus padres su deseo de casarse con Nastagio, con gran beneplácito de todos. Parece que, según cuenta la historia, el terror también surtió efecto en las demás mujeres de la comarca, que en adelante se mostraron más accesibles a las demandas masculinas. Horror y terror se anudan y articulan con la sexualidad, pero no dejan de sostenerse en la desmentida inicial. Excluidas las marcas de la castración, particularmente las del Gran Otro, (bajo la forma de Urano), y con ellas la tempestuosidad de las pasiones, del erotismo y de las catástrofes, parece no haber lugar para el deseo, tampoco para la angustia. Tanto la imagen del cuerpo como la de su entorno reflejan una quietud aplastante, que duerme al más intenso, como es posible ver en otro cuadro de Boticcelli: **Marte y Venus** (escena que parece repetirse en las páginas de un famoso libro contemporáneo de nombre parecido, que pretende enseñar las vicisitudes del hombre y

la mujer), donde sólo el dominio de uno sobre el otro, vuelto su objeto, parece quedar habilitado para hacer reingresar la sexualidad y el movimiento.

Ya desde el Quattrocento cierra el circuito de producción de imagen el cardenal Savonarola, famoso moralista, que, por la vía de censurar la "lascivia" del desnudo de la Venus da consistencia a la suposición de que eso es el erotismo prohibido, asegurando así la exclusión de los elementos rechazados de la posibilidad de representación. Vemos entonces que si el yo es proyección de una superficie, ésta sería una construcción compleja que depende, en gran medida, de la posición del sujeto en ciernes ante la marca de un horror fundante, correlativa a un "desgarro" subjetivo, y ante lo inasimilable de lo pulsional. De esta posición surgirá la imagen del yo, el estatuto del Otro y del inconsciente. En la obra de Boticcelli, como representante de un orden que surgió y se desarrolló bajo la impronta de la religión, es posible encontrar indicios que parecen acercarnos una idea sobre la referencia de Lacan acerca del retorno desde lo real de los mandatos de la religión excluidos por el discurso de la ciencia. Pero no nos alcanza este análisis para hacer una generalización acerca de las condiciones de construcción del yo, del Otro y del estatuto del inconsciente, sobre un recorrido particular, vía desmentida, a partir de un horror fundante. Sólo podríamos encontrar las huellas de lo que retorna en ciertas organizaciones frecuentes. ¿Será posible que a partir de la marca de escisión subjetiva, la distribución yo-Otro encuentre otras formas de organización?

Particularmente en el siglo XX, es posible observar otra posición subjetiva respecto de la experiencia ante el horror que estamos interrogando, como fundante de lo propio y lo ajeno. Siguiendo los desarrollos de Eduardo Grüner, podemos encontrar en la obra de diversos artistas de ese siglo, expresiones de aquello que darían cuenta de la experiencia de barramiento. Esto, ahí donde el arte parece hacerse cargo de la "contaminación de la Belleza por las llagas de aquel Horror fundamental". Si consideramos la obra de un artista que comenzó a producir entre las dos guerras mundiales, y adquirió reconocimiento después de la segunda, Francis Bacon, estas consideraciones parecen particularmente pertinentes. Bacon afirmó respecto de su obra: "no pinto el horror sino el grito". También expresó en otro momento: "de no haber sido asmático jamás hubiera pintado". ¿Podremos encontrar en su obra indicios de otra posición ante el horror, y el impacto pulsional?

Vemos en sus cuadros el motivo recurrente de la figura humana y, en otro período, de la imagen del rostro. En flagrante diferencia con Boticcelli, lo que refleja la imagen genera una inquietante sensación, aún cuando, en términos de acción, no pasa nada. En seguida salta a la vista la diferencia de dinámica entre los cuerpos y el contexto en el que se encuentran. Mientras el ojo del espectador "cierra" la silueta de un cuerpo, un torrente de colores, y la sensación de corrientes entrecruzadas en forma fortuita, parece mostrar "la carne detrás de la carne", rehusándose a los intentos de cierre del ojo que la mira. ¿Reintroduciendo las tempestades expulsadas en otros tiempos? El contexto en el que se encuentran los cuerpos repite o denuncia la extrema frialdad y neutralidad que aparecía en las representaciones del Quattrocento, pero queda produciendo la sensación de algo profundamente ajeno a la figura humana, atrapante, a la vez que continente. El contrapunto entre la superficie del cuerpo y el contexto profundiza la sensación de escisión, al punto que, en algunos cuadros, el cuerpo parece desintegrarse en proporción a la rigidez, consistencia y "otredad" del contexto. En cuanto a la imagen de los rostros, éstos parecen reflejar, en abierta diferencia con la distante inexpresividad de los de la Venus y la Virgen, los efectos de fuerzas golpeando, atravesando, corrompiendo la "buena forma".

La aparición del semejante que se hacía evidente en **La historia de Nastagio...** entre la imagen del joven horrorizado y su idéntico tras él, y entre él y el caballero que le muestra su destino, quedaba representada como imagen simétrica e invertida de sí mismo. En la obra de Bacon es posible ver una inquietante ruptura de la simetría entre el cuerpo y su imagen, entre el sujeto y su semejante, así como la ausencia de alguna pacificadora relación lógica. Carente de referencia a mandatos, en ruptura con la "ley de la buena forma" o con alguna ley o regla lógica apaciguante, el orden expresivo de cada cuadro parece sostenerse en la tensión entre la masa informe y tempestuosa de los cuerpos y eso Otro que

encierra y contiene en la opresiva nitidez de su otredad. La tempestad del contexto expulsada de la imagen en el Quattrocento, parece retornar en este pintor del siglo XX, pero en la imagen de los cuerpos. ¿Y la castración? En el primer tríptico de Bacon, dentro de la serie denominada **Crucifixión**, encontramos algo que referimos a un cuerpo humano, connotado en la sustitución parte a todo del pene y los testículos, con una boca voraz en su extremo en lugar del cuerpo completo. Sería largo aquí desarrollar la relación de la obra con la novela inspirada en Olfernes, **The family Reunion**, de T. S. Elliot, tanto como su relación con las furias, y nos llevaría por otros caminos que los que perseguimos aquí. Pero podemos decir que habría en esta obra una representación de cierta identificación a una imagen de “falo voraz”, bajo la forma peneana, que connota una desmentida de la castración, cuyo efecto se sugiere en una imagen corporal que es caricaturesca y siniestra al mismo tiempo. Imagen que queda anudada al nombre de la Crucifixión. Tortuoso lugar para un yo que parece denunciar en esa imagen de cuerpo su situación y su condena ante la desmentida de la castración de la que sería heredero y víctima. ¿Herencia arcaica que encierra y crucifica en lo real de una situación donde parece no pasar nada, al tiempo que los efectos de lo desmentido recaen sobre el sujeto, su constitución y su destino? Nos parece encontrar en la obra de Bacon intentos de inscripción y expresión de lo indecible, de lo impresentable de lo real, dado un régimen de ley que establecería lo presentable y lo impresentable en una situación. Esto, tanto en relación con aquellas fuerzas expulsadas de la imagen de los cuerpos por el discurso religioso, como de la marca de castración fundante desmentida por cierto discurso perverso adscripto a un discurso de “poder. También, **como efecto** de un intento de rescate de lo singular contra las ilusiones y certezas de un yo sobreadaptado a una realidad construida sobre la universalidad del Ideal y de los modelos hegemónicos o hegemonzantes.

En el contrapunto entre los dos órdenes de producción de imagen de la que el yo sería su proyección, encontramos la posibilidad de pensar que la organización de dicha imagen es más compleja si la interrogamos de cara a lo real, que lo que la dimensión de lo imaginario, como dimensión de anticipación y desconocimiento, su puesta completud, nos permite pensar. Desde lo real de estos órdenes vemos anudarse lo rechazado de lo pulsional inasimilable, tanto como lo desmentido, bajo la égida de un horror fundamental. Pero ya Freud, al interrogarse por ese acontecimiento fundante del límite entre lo propio y lo ajeno ubica también otras experiencias intensas, como el dolor, como disparadoras de esa escisión. En la novela **Metafísica de los tubos**, de reciente publicación, podemos encontrar la narración de otra experiencia en el encuentro con lo extraño. Haciendo homologación entre la omnipotencia autoerótica de un sujeto en ciernes y una omnipotencia divina antropomórfica, la autora escribe: “Dios era la satisfacción absoluta. Nada deseaba, nada esperaba, nada percibía, nada rechazaba y por nada se interesaba. La vida era plenitud hasta tal punto que ni siquiera era vida. Dios no vivía, existía.” Una completud de “huevo duro” que encuentra un punto de exterioridad a partir de algo que irrumpe bajo la experiencia de voluptuosidad. Un plus de goce que en tanto inasimilable a ese cierre autoerótico fuerza a una decisión: imponer el dique del asco o abrir la percepción a aquello que irrumpe bajo la forma de lo extraño. Es también en el plus de goce que irrumpe como voluptuosidad donde la autora ubica el acontecimiento de surgimiento de un yo en contrapunto con lo Otro como ajeno. No es ya la ira productora de una castración mítica, ni la partida de la madre como en el relato freudiano, ni la experiencia de dolor como prototipo de la manera en la que el yo adquiere registro de su cuerpo, sino una barra de chocolate desatando, a partir de un plus de goce, el acontecimiento inaugural de escisión fundante. Podemos entonces ubicar que los elementos comunes en las situaciones descritas están relacionados con la irrupción de una intensidad inasimilable que interrumpe el cierre en un goce autoerótico, la posición del sujeto en ciernes ante esa pérdida de goce y la “traducción” de la experiencia, por ejemplo, como horror, dolor o voluptuosidad. Es ahí donde podríamos buscar las bases de constitución de lo real del yo, en contrapunto con lo Otro como ajeno. Un yo que encuentra su origen lejos del cogito cartesiano, y por ende del sujeto de la ciencia, y del que el arte contemporáneo parece intentar hacerse cargo.

BIBLIOGRAFÍA

- FREUD, S.: (1920) Más allá del Principio de Placer. Ed. Amorrortu
 FREUD, S.: (1923) El yo y el Ello. Ed. Amorrortu
 LACAN, J.: Seminario XXI, Los Nombres del Padre o Los No Incautos Yerran. Inédito
 BADIOU, A.: El Ser y el Acontecimiento. Ed. Bordes Manantial.
 GRÜNER, E.: (2006) El sitio de la Mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte. Editorial Norma, colección Vitral
 DIDY-HUBERMAN, G.: (2005) Venus Rajada. Editorial Losada,
 COSENTINO, J.C.: (2004) Lo Siniestro en la Clínica Psicoanalítica. Ed Imago-mundi
 COSENTINO J.C.: (2005) El icc no todo reprimido. En El Problema económico. Ed Imago-mundi
 PEPIATT, M. (1999) Francis Bacon. Anatomía de un enigma. Editorial Gedisa
 DELEUZE, G.: (2005) Francis Bacon. Lógica de la sensación. Editorial Arena
 NOTHOMB, A.: (2007) Metafísica de los tubos. Editorial Anagrama