

El amo de mañana, desde hoy comanda Jacques Lacan

Lacan Cotidiano



n° 807 – Jueves 13 de Diciembre 2018 – 14 h 51 [GMT + 2] –
lacanquotidien.fr



Una mirada

EN AVANT

Freud mirado. A propósito de la exposición Sigmund Freud en el MahJ por Laura Sokolowsky

SCÈNES ET AUTRE SCÈNE

Jugadores, Mao II, Los Nombres, de Julien Gosselin :
de la imagen a la letra por Dominique Corpelet
Girl, un sexo muy real por Alexandra Lavigne Zins



Freud mirado. A propósito de la
exposición Sigmund Freud en el MahJ
por Laura Sokolowsky

La exposición “Sigmund Freud. De la mirada a la escucha” en el Museo de Arte y de Historia del Judaísmo, es concebida como un trayecto que va de la observación de los síntomas histéricos por Jean-Martin Charcot, a la escucha de la voz del sufriente por Sigmund Freud 1. Se trata de mostrar que el rechazo a la imagen ha precedido a la invención del psicoanálisis, el reto consiste en sugerir este desafío a través de una selección de obras de arte. Los lectores del Seminario de Lacan no serán indiferentes al hecho de que el trayecto se termina en la escultura de Miguel Angel representando a Moisés 2. *Freud mirado* se vuelve un verdadero eje de la exposición ya que el circuito de la pulsión escópica estudia al objeto sin jamás alcanzarlo.

Regresemos brevemente al personaje de Moisés que obsesionó a Freud durante mucho tiempo. Publicado por primera vez en 1914 sin nombre de autor en la revista *Imago*, su estudio sobre el Moisés de Miguel Angel es acompañado de una nota de la redacción mencionando

su carácter excepcional. Freud tomó como punto de partida de su trabajo la impresión que tuvo frente a la figura de mirada iracunda. “Siempre, escribí, traté de aferrarme a la mirada iracunda y despreciativa del héroe. Pero a veces salí cautelosamente de la oscuridad de la nave como si perteneciera a la escoria en la que se dirige esta mirada, escoria incapaz de fidelidad a sus convicciones, y que no sabe ni esperar ni creer, sino que pega gritos de alegría tan pronto cuando un ídolo ilusorio le sea devuelto 3. Esta mirada, que no se atrevió a enfrentar sin temblar, lo convirtió en un enigma.

La demostración de Freud consiste en mostrar que la iconografía representada se aleja de la tradición bíblica, ya que Moisés no rompe la tablas de la Ley, sino que reprime un movimiento de enojo hacia su pueblo que adoraba el perrero de oro. Según Freud, Miguel Angel figuró el instante en el cual el profeta se detuvo, dominado el afecto de manera sobrehumana. La impresionante musculatura de Moisés se relaciona con el esfuerzo físico que implica vencer su propia pasión en nombre de la misión a la que se consagra. De ahí la pregunta poco clara pero insiste, que Freud parece formularse a él mismo: ¿podrá dominar suficientemente su pasión para defender los intereses del psicoanálisis? Jacques-Alain Miller nos da un testimonio muy esclarecedor de la misma estructura respecto a un recuerdo de infancia. Esta vez, se trata de la estatua del escritor Beaumarchais situada en un barrio parisino: “Brazos cruzados, el bastón debajo de la axila, cabeza abajo, el hombre alto parece mirar iracundo a los transeúntes. Alrededor de los diez años, esta figura me aterrorizó. Me negué a pasar debajo de la estatua”, evoca J.-A. Miller a propósito de esta fobia transitoria. “Reconocí la marca, impresa en mi, de un superyó feroz, bajo la forma de un Padre gigantesco, inmóvil y descontento, que podría cobrar vida para castigar. ¿Cómo librarse sin ser impecable? 4 Con Freud, la figura del patriarca de la religión judía, encarna su exigencia inflexible, superyoica, de servir fielmente al psicoanálisis. No se le permitió actuar de otra manera. En mayo de 1933, los libros de Freud fueron quemados en la plaza de la Opera de Berlín. Confrontado a este estallido de persecución, Freud se pregunta como es que el Judío se ha vuelto lo que era y cual fue la causa de ese odio eterno. Su respuesta fue que Moisés había creado al Judío 5. Freud comienza la redacción de *Moisés y la religión monoteísta* en 1934.

Hay muchas razones para compartir la apreciación de Lacan según la cual el escrito de Freud, mostrando a un Moisés egipcio asesinado por su pueblo, es un texto fascinante 6. El cuestionamiento relativo al privilegio acordado al mito del Edipo en la obra freudiana lo hizo considerar que, si *Totem y tabú* ponía en equivalencia el padre muerto y el goce, ya que la muerte del padre está al origen de la prohibición del goce, *Moisés* interroga la figura de excepción en la religión monoteísta. Como Lacan lo precisa en el año de su seminario "*El reverso del psicoanálisis*", la característica de Yahvé es la de ignorar las otras prácticas religiosas contemporáneas fundadas sobre un cierto saber sexual. Esta posición de feroz ignorancia en cuanto al saber sexual corresponde a la función de excepción paterna en tanto que esta no sabe nada de la castración. En consecuencia, *Moisés y la religión monoteísta* es un estudio sobre lo real del padre, es decir, del padre en tanto que real. Comenzado en 1934, pero publicado el mismo año de la desaparición de Freud, esta obra constituye entonces la cumbre última de la teoría freudiana sobre el padre. Entonces, si hay un dios único, hay también un nombre propio, el del gran hombre que hace justamente el título del libro. Como lo subraya J.-A Miller, Freud necesita de Moisés para dar razón a la primacía del significante Uno 7. El culto al Uno traduce el poder absoluto de un significante con propiedades particulares. El significante-amor, designado por la notación S1, manifiesta "eso que hay del amor en lo que es el Uno con una gran U" 8.

A pesar de la riqueza de estos desarrollos, a menudo se consideró que el estudio de Freud no tenía ni pies ni cabeza. La sorprendente idea, tomada del trabajo de Ernst Sellin publicado en 1922, del asesinato de Moisés por su pueblo, junto con la hipótesis de Freud, de su origen egipcio sorprendió. En el momento de terminar la redacción de la obra, en Londres, en el otoño de 1938, tratan de convencerlo de no publicarla ya que ensuciaría la figura del patriarca judío en tiempos de terror. Un sabio inglés le comunica la posición de la iglesia anglicana, indignada por el cuestionamiento radical de la religión. Como de costumbre, Freud no se deja intimidar: "Naturalmente, le responde al historiador de ciencias, no quiero ofender a la gente de mi raza, pero ¿qué puedo hacer? Pasé toda mi larga vida defendiendo eso que considero como verdad científica, aunque fuera molesto o desagradable para mi prójimo. No puedo terminarla por un acto de negación. Pero se nos reprochan a nosotros los judíos que hemos sido cobardes a lo largo de

los siglos (una vez fuimos una nación valiente). No participé en ese cambio. Tengo entonces que tomar riesgos.” 9.

Freud se preocupaba también del tiempo que tomaba Jones en traducir *Moisés* en inglés, ya que estaba ansioso por ver en vida su obra publicada en Estados Unidos. La prisa que lo presionaba no solo era especulativa. Su insistencia subraya que la publicación del libro era para él un asunto de vida o muerte. Con la publicación de su obra, Freud fue acusado de odio en contra de su propio pueblo. Aparecieron artículos, y cartas anónimas de lectores escandalizados que le llegaron a su editor. Una de ellas lamentaba que los barbaros nazis no hayan enviado al autor a un campo de concentración. Sin embargo, el perfume de escándalo no le era extraño, el libro se vendía bien. Desde entonces, estudios en egiptología han hecho de la tesis freudiana de la prefiguración por Moises de la figura de Cristo una construcción que no es absurda.

Confrontado al ascenso del antisemitismo, Freud había reafirmado su identidad judía desde 1926. Se lo había confiado al entrevistador: “Mi lengua materna es el alemán. Mi cultura, los estudios que hice son alemanes. Intelectualmente, me considero como alemán, hasta el día en que me di cuenta de la ola de prejuicios antisemitas en Alemania y en la Austria alemana. Desde ese momento, prefiero decir que soy judío” 10. Cuando Freud comienza a redactar *Moisés*, la operación de *Judenunerwünscht* - los judíos son indeseables - fue lanzada en toda Alemania .

Traducido por Cinthya Estrada-Plançon

Notas:

1. «Sigmund Freud. Du regard à l'écoute », exposición en el [Musée d'art et d'histoire du judaïsme](#), comisionado Jean Clair, 10 oct.-10 fév. 2019.

2. *El Moisés sentado* de Miguel Angel ha sido modelado en 1834 a partir del original de la Basílica de Saint Pierre-aux-Liens por la Escuela de Bellas Artes de Paris.

3. Freud S., « Le Moïse de Michel-Ange » (1914), *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Idées-Gallimard, 1980,

4. Miller J.-A., *Un début dans la vie*, Paris, Le promeneur, 2002, p. III-IV.

5. Jones E., *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud, III Les dernières années, 1919-1939* (1957), Paris, PUF, 2006, p. 220.
6. Lacan J., *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991, p. 133.
7. Miller J.-A., « Religion, psychanalyse », *La Cause freudienne*, n° 55, octobre 2003, p. 9.
8. Lacan J., *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991 p. 107.
9. Sigmund Freud à Charles Singer, cité par Peter Gay, *Freud, une vie*, t. 2, Paris, Hachette, 2002, p. 410.
10. Gay P., *Un Juif sans dieu*, Paris, PUF, 1989, p. 133.

SCÈNES ET AUTRE SCÈNE



Jugadores, Mao II, Los Nombres, de Julien Gosselin : de la imagen a la letra por Dominique Corpelet

Después de haber montado *Las partículas elementales*, pieza adaptada de la novela de Michel Houellebecq en 2013 y tres años después, *2666*, inspirada de la última novela de Roberto Bolaño, desaparecido

prematuramente, Julien Gosselin se ataca ahora a la puesta en escena de tres novelas del americano Don DeLillo, *Jugadores* (1977), *Mao II* (1991) y *Los Nombres* (1982) 1. Presenta una adaptación en el hilo de las precedentes: cerca de diez horas de un maratón teatral, como un develamiento progresivo que hace visible el hueso del lenguaje.

J. Gosselin está familiarizado con las obras que reflejan la modernidad. Adapta formatos largos, propone su desciframiento de una literatura que tiende ella misma a descifrar la violencia, económica, terrorista, política. Aquí, el hilo narrativo lo constituye la sociedad americana, capitalista e imperialista. Estas son las tres piezas, presentadas juntas durante el último festival de Avignon, actualmente son presentadas en el Atelier Berthier.

Entremos en esta obra maestra de puesta en escena.

En la primera pieza, *Jugadores*, una pareja que se aburre entre ellos y que trabaja en *World Trade Center* conocen de manera contingente a un grupo de terroristas, con motivo de un asesinato en el lugar convertido en el emblema del poder financiero triunfante. Perturbador prefiguración de un cataclismo con el que se abre nuestro siglo. En la segunda, *Mao II*, Bill, escritor retirado del mundo al que dan por muerto, plantea la pregunta del fin de la literatura. Su destino literario se entrecruza con las acciones terroristas en Medio Oriente. En fin, en *Los nombres*, Owen, arqueólogo apasionado de la lengua y de la epigrafía, cuanta su amor por la letra: va a Ras Shamra, en Siria, a estudiar una minúscula tabla en barro que contiene las treinta y seis letras del alfabeto del pueblo canaanita que ha vivido ahí más de tres mil años. Owen intenta descubrir una serie de asesinatos salvajes aparentemente cometidos por un secta: termina por descubrir una correspondencia entre las iniciales de la víctima sacrificada y el nombre del lugar donde el asesinato ha sido cometido. Es entonces una pieza sobre el lenguaje. Esto en relación a la historia.

J. Gosselin percibe “una concordancia temática muy neta entre las tres obras” del autor americano: “Las tres evocan, de manera frontal o latente, el terrorismo de los años 1970, en los Estados Unidos principalmente. Pero al final, es la cuestión de la muerte la que surge.” 2 ¿Cómo trata en el escenario la violencia y el lenguaje? Es a partir de un dispositivo formal múltiple que utiliza la imagen, el texto proyectado,

la voz, el teatro y el cinema, con lo que el director intenta aproximarse a la violencia que se propuso como hilo conductor.

En la primera pieza, un dispositivo de paneles de madera separa a los actores de los espectadores. Tres pantallas nos muestran a los actores actuando. Es teatro filmado, en una toma única. En esto, J. Gosselin realiza un verdadero trabajo cinematográfico: los *cameramans* en escena graban lo más cerca posible los cuerpos y las voces. Vociferan a veces hasta lo insoportable, los cuerpos se pierden en un infinito variado de goces (los actores miman el acto sexual, fuman, beben, vomitan, se deshacen de todo lo que consumen en exceso). A pesar de eso, se despierta una cierta sensualidad. Los paneles de madera que nos separan de estos cuerpos nos dejan al principio en la incertidumbre: ¿es lo que vemos en las pantallas, es lo que esta pasando atrás?

Después los paneles ceden el lugar a una pantalla de vidrio, primero opaca y después borrosa, dejando ver al final, sin velo, los cuerpos que habíamos adivinado y de los que sospechábamos su presencia. Detrás del humo que se disipa, los cuerpos se desnudan y se muestran los sexos. Palabras y frases son proyectadas al mismo tiempo que los oídos son solicitados por la música incesante y el juego muy físico de los comediantes. El performance está entonces tanto en la escena como en la sala: el espectador no sabe a donde voltear en ese va y ven de los cuerpos y de las voces, termina por ceder frente al fuera de sentido que se le muestra. Capitula frente a una historia en la que veces es imposible seguir. Solo queda la voz. Solo se escucha los fragmentos del lenguaje. No podemos decir realmente que eso nos arrulla, ya que los gritos despiertan después de haber tenido la tranquilidad de un monologo más calmado.

En la ultima pieza, el desvelamiento llega hasta el lenguaje. Los paneles dan lugar por fin a una escenario casi vacío, sentado en su oficina, Owen, el arqueólogo de *Nombres*, enamorado de la epigrafía y las letras, dice su amor por la voz pura, la glosolalia y el lenguaje privado que no dice nada más que sonidos sin sentido. Como un doble de Owen, Tap, un niño aficionado de los lenguajes codificados, se divierte inventando un idioma intercalando en cada palabra la sílaba "ob". El lenguaje en este cuadro, se desestructura: las palabras proyectadas en

la pantalla se escriben poco a poco casi fonéticamente : el “*cochemar*” se escribe entonces como se escucha 3.

Esta sería una lectura posible de la obra de J. Gosselin: perforar el origen de la lengua, hasta alcanzar su punto de fuera de sentido. ¿Qué busca Owen en su búsqueda de un alfabeto primordial? Su trabajo de arqueólogo busca, más allá de un saber elucubrado sobre la lengua, el agujero en la lengua, del que la letra dibuja el borde - “¿La letra no es ella litoral propiamente, es decir figurando que un dominio entero hace frontera para el otro, de los que son extranjeros, hasta hacerlos recíprocos? El borde del agujero en el saber, ¿no es acaso lo que se dibuja? 4, nos enseña Lacan. Su propia búsqueda sobre el origen del lenguaje se une a la búsqueda de los sujetos que, en escena intentan decir el goce que los anima y terminan por enfrentarse a un imposible de ser dicho, un hueso, el hueso del lenguaje, su *Kern*, el meollo, su piedra, como dice Jacques-Alain Miller en “*El hueso de una cura*”. Inspirándose de un corto poema del brasileño Carlos Drummond de Andrade, “*No mei do caminho tinha uma pedra*” define el hueso como la piedra a mitad del camino, el obstáculo encontrado en el camino del ser hablante: “ la piedra que hay en tu camino de la palabra. En francés, este a, es el hueso”5.

Me parece que es ese hueso lo que intenta delimitar J. Gosselin; su teatro es en efecto verbal, y también está muy impregnado de imágenes. Pero además del verbo y de la imagen, más allá de las palabras y las pantallas, se dirige al agujero, el hueso del lenguaje, es con lo que el ser hablante se tropieza y eso que intenta atrapar, es decir, lo imposible de decir. Owen, por su parte, apunta a encontrar el abecedario original, las letras pequeñas con las que se escribe. Pero no es tanto la cuestión del sentido lo que lo atormenta sino la escritura, la que precede al asesinato y finalmente lo que marca el destino del sujeto. Detrás de la temática de la violencia terrorista hay para J. Gosselin la cuestión del lenguaje: “Este terrorismo es el del surlenguaje, es la era de los slogans, de los manifiestos, de una palabra política fuerte. La violencia por las palabras“ 6.

Dos horas de teatro sin tregua, donde la voz y el cuerpo, maltratados, dicen la violencia inherente al lenguaje. Salimos con la idea de que el ser hablante es habitado y trabajado por la materia poética, que lleva en ello el enigma del lenguaje y que, por poco que quiera prestar atención,

un mundo se abre entonces para él, más allá de los bienes materiales por los que este cortejo de personajes de DeLillo son atrapados. La última escena del espectáculo-río nos confronta a las soledades de esos Unos que se agitan desnudos, en escena, y que son tomados por el autismo de los gritos de su glosolalia.

J. Gosselin articula la puesta en escena alrededor de esta atracción por la letra, por lo que hace escritura y litoral. Su espectáculo es una lenta reconstrucción : desanuda el hilo de la narración hasta dejar entrever el vacío. Las imágenes y el texto dan lugar a las voces que se reducen a un grito sin mensaje. La imagen proyectada en la pantalla desaparece frente a estos cuerpos dispersos y a este núcleo de lenguaje. Las diez horas en escena conducen así a un desanudado de la imagen y del sentido; entonces lo real de la letra se despega. Lo que J. Gosselin quiere se realiza: “No es la forma de teatro (la relación escena/ sala u otra) que quiero desanudar sino la manera en la que el espectador entra en el teatro. El espectáculo propuesto puede ser vivido como un pedazo de vida en el que el final no está determinado, y que puede seguirse en casa” 7.

Traducido por Cinthya Estrada-Plançon

1. Las piezas se presentan en Ateliers Berthier (hasta el 22 de diciembre) por el equipo de teatro de J. Gosselin, el colectivo SPVLMC, *Si vous pouviez lécher mon cœur*. [Informes aquí](#).

2. J. Gosselin, información de Moïra Dalant, 72e édition du Festival d'Avignon, 2018. [Infomación aquí](#).

3. NdT. las palabras en francés no se escriben fonéticamente como en español, aquí el autor escribe la palabra cochemar fonéticamente y no como se escribe correctamente “cauchemar”

4. Lacan J., « Lituraterre », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 14.

5. Miller J.-A., *L'os d'une cure*, Paris, Navarin, 2018, p. 15-16.

6. J. Gosselin, propos recueillis par Moïra Dalant, *op. cit.*

7 Ibid.



Girl, un sexo muy real por Alexandra Lavigne Zins

La cuestión de Lara no es que lo quiere una joven. Es que quiere ser *vista* como una joven. Para ello, le hace falta senos y sobre todo no tener más ese atributo que cuelga entre sus piernas. Y a pesar de que su padre y el médico piensan que ella quiere ser una mujer, Lara, esta muy lejos de pensar en la vagina que le quieren crear.

La cuestión de la mirada esta presente en toda la película. En primer lugar, se mira mucho a si misma , en el espejo, examina la aparición del atributo femenino y elimina su atributo masculino al colocarlo entre las piernas.

Después una serie de develamientos la empujan a lo impensable. El primero en la ducha colectiva. El segundo es más feroz: las otras chicas de su clase de danza la obligan a mostrarles lo que ella tiene entre sus piernas. La tercera, es la mirada de su padre en la puerta mientras ella se prepara. Y finalmente, ese chico que la toca y que podría saber. Su sexo, demasiado real, la avergüenza; ella no puede ni verlo ni mostrarlo.

Entonces está la danza con la relación al cuerpo que esta disciplina conlleva, donde todo debe ser dominado por el dolor. Esto se le aparece como una solución. Por sus restricciones y sus rigor, por el movimiento de su cuerpo, por la presencia de esos pequeños otros en espejo, puede vivirse entre los otros. Con la danza, encontró el pretexto que le faltaba; y para desaparecer ese sexo de más, solo necesita pegarlo entre las piernas. Las otras bailarinas tampoco tienen mucho pecho... Entonces puede creerlo.

Sin embargo, mientras que parece dibujarse lo que se espera como una solución (una operación quirúrgica), al mismo tiempo ella se aleja.

Demasiado cansada, debe descansar. Sin la danza. Entonces, sin eso que la recubre, sin ese semblante que le permite soportar lo insoportable, surge violentamente la angustia. Y mientras que ya en la primera escena se perfora las orejas solo para poner un signo de feminidad en su cuerpo, una solución se le impone: cortar ese atributo demasiado real.

Lukas Dhont no nos muestra nada ni del antes ni del después, hace existir así la cuestión de la mirada del lado del espectador poniéndolo en el instante de ver. Cada uno debe construir su tiempo para entender, antes del momento de concluir.

Traducido por Cinthya Estrada-Estrada-Plançon

Lacan Cotidiano

publicado por navarin editores

INFORMA Y REFLEJA 7 DIAS DE OPINIÓN ILUSTRADA

- Comité de dirección

Lacan Cotidiano, « La parrhesia en acto », es una producción de Navarin éditeur 1, avenue de l'Observatoire, Paris 6e – Siège : 1, rue Huysmans, Paris 6e – navarinediteur@gmail.com

Directora, editora responsable : Eve Miller-Rose
(eve.navarin@gmail.com).

Jefe de Redacción : Virginie Leblanc con Pénélope
Fay. (virginie.leblanc@gmail.com , faypenelope@gmail.com).

Editorialistas : Christiane Alberti, Pierre-Gilles Guéguen, Anaëlle
Lebovits-Quenehen.

Maquetista : Luc Garcia.

Relecturas : Anne-Charlotte Gauthier, Sylvie Goumet, Pascale
Simonet.

Electronico : Nicolas Rose.

Secretariado : Nathalie Marchaison.

Secretariado general : Carole Dewambrechies-La Sagna.

Comité ejecutivo : Jacques-Alain Miller, presidente ; Eve Miller-
Rose ; Virginie Leblanc.

- Maquetación de la edición en español y coordinador de las traducciones:
Mario Elkin Ramírez marioelkin@gmail.com por la Nueva Escuela Lacaniana.

Traducción: Cinthya Estrada-Plançon