

***Un final feliz: la crítica, entre el fin del análisis y el fin de la literatura***

Rodrigo Lopez\*

**Resumen:**

El presente trabajo comienza por exponer un relevamiento de distintas aproximaciones críticas a la obra de Gabriela Liffschitz –precisamente, artículos de Paola Cortés Rocca y Alberto Giordano–, así como de los marcos teóricos con que éstas dialogan, para luego remarcar las insuficiencias explicativas con que acaban por encontrarse. Posteriormente, se propone un cruce interdisciplinar con la teoría psicoanalítica, el cual habilita consideraciones críticas capaces no solo de abordar pertinentemente las producciones en cuestión, sino además de dar cuenta de sus propios presupuestos epistemológicos y así delimitar la especificidad literaria de su objeto de estudio. En torno del concepto de sublimación, según lo entienden Leo Bersani y Carlos Kuri, primero, y de las consideraciones estético-lacanianas de Massimo Recalcati, después, se traza un recorrido crítico que encuentra, en la singularidad de cada texto y serie fotográfica, un modo propiamente literario de interrogar una práctica artística intermedial como la de Liffschitz. Finalmente, la noción de “iconografía de autor”, de Jean-Luc Nancy, habilita una síntesis concluyente de las reflexiones conceptuales esbozadas a lo largo del trabajo.

**Palabras clave:** crítica, giro autobiográfico, posautonomía, psicoanálisis, Un final feliz

***Un final feliz: literary criticism, between the end of analysis and the end of literature*****Abstract:**

The present study introduces a survey of two different critical approaches to the work of Gabriela Liffschitz –precisely, articles by Paola Cortés Rocca and Alberto Giordano–, as well as the theoretical frames with which they dialogue, in order to highlight their explanatory inadequacies. Then, an interdisciplinary intersection with psychoanalytic theory is proposed, which enables critical considerations able to approach the productions in question, as well as to give an approach of its own epistemological presuppositions and to delimitate the literary specificity of its object of study. Around the concept of sublimation, according to Leo Bersani

---

\* Fac. de Filosofía y Letras – UBA Mail: [rodrigo\\_lopez@hotmail.es](mailto:rodrigo_lopez@hotmail.es)

Recibido: 06/06/2018. Aceptado: 2/10/2018

and Carlos Kuri, first, and to the aesthetic-lacanian considerations of Massimo Recalcati, then, a critical path is drawn, which finds, in the singularity of each text and photographic series, a properly literary way of questioning an intermedial artistic practice like Liffschitz's. Finally, the notion of author iconography, by Jean-Luc Nancy, allows a conclusive synthesis of the conceptual reflections traced during the study.

**Keywords:** criticism, autobiographical turn, postautonomy, psychoanalysis, *Un final feliz*

## I

Dice Roberto Bolaño, en “Literatura + enfermedad = enfermedad”:  
Cuenta Canetti en su libro sobre Kafka que el más grande escritor del siglo XX comprendió que los dados estaban tirados y que ya nada le separaba de la escritura el día en que por primera vez escupió sangre. ¿Qué quiero decir cuando digo que ya nada le separaba de su escritura? Sinceramente, no lo sé muy bien. Supongo que quiero decir que Kafka comprendía que los viajes, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo nuevo, lo que siempre ha estado allí (2003).

Con “Literatura + enfermedad = literatura”, parafraseando a Bolaño, podría encabezarse una introducción a *Un final feliz (relato sobre un análisis)*, de Gabriela Liffschitz. Publicado en 2004, meses después de su muerte, este libro se escribe, se inscribe, en la inminencia de un doble final. Por un lado, su título remite al fin de un análisis, a un proceso de terapia lacaniana cuyo punto de llegada, dice ella, se consume en un “homicidio, el de mi víctima sujeta al fantasma” (2017: 29); por otro, sus condiciones de producción sugieren, diría Blanchot –también respecto de Kafka–, una “muerte contenta”: la escritura no solo permea y se entreteje con la certeza de un cáncer terminal, sino que además ofrece, en su mismo ejercicio, una vía ética de reapropiación del propio desenlace vital, de asumir la indefectible situación de la enfermedad y “buscar en esa situación una posibilidad hasta entonces inadvertida” (Badiou, 2006: 43). Explica la misma Liffschitz, al recordar y escribir su periplo analítico: “quisiera poder transmitir, con este relato, el entusiasmo que me provocó saber del fin del análisis, el enterarme de que era posible vivir sin angustia, [...] hacer ese fin de análisis y tener ahora la vida que tengo” (2017: 63).

Durante el lapso cronológico comprendido en el relato, Liffschitz contrae cáncer de mama y publica dos series fotográficas de autorretratos, *Recursos humanos* (2000) y *Efectos colaterales* (2003). En ellas expone su cuerpo desnudo, las marcas que la operación de mastectomía ha dejado en él: en *Un final feliz...*, evoca las circunstancias creativas detrás de sus fotografías: “volviendo a la enfermedad, la posición lograda con el trabajo de análisis me permitió hacer algo con todo eso. Primero, hacer algo con el cáncer: no dejarme llevar por el ‘se

acabó todo'. [...] Estaba en mí defender mi vida para que no todo se convirtiera en cáncer” (2017: 96). Enfrentada a la enfermedad, Liffschitz la encara, en sus propios términos, desde una “buena posición”: “ahora tenía un cuerpo sobre el que reflexionar y escribir y fotografiar y crear” (2017: 94). Dice además, en el prólogo de *Efectos colaterales*: “antes [de la mastectomía] jamás me hubiese desnudado ante una cámara, o sí, pero no para hacerlo público. No hubiese tenido sentido. [...] Iluminar esta nueva instancia del cuerpo, sus excursiones exóticas, creo, es poner en juego otra mirada –poniendo a jugar la mía. Lo cierto es que ahora mi cuerpo tiene algo para decir” (2003: 11). Uno de los textos que acompañan las fotografías de *Recursos humanos*, en esta línea, provee un resumen conclusivo de su proceso creativo, de un recorrido que comienza en la enfermedad y culmina en los efectos transformadores de sus producciones artísticas, en el encuentro, como dice Bolaño, con lo nuevo, con lo que siempre ha estado ahí:

Que esta mutación (su observación) haya sustituido a la mutilación, es decir, que en esa explanada yo haya podido ver el movimiento y no la ausencia (de femineidad, de sensualidad) fue el factor que me permitió tener una posición también activa –y creativa– con relación a este nuevo momento de mi vida, a mi sensualidad (2000: 6).

De este modo, *Un final feliz...*, *Recursos humanos* y *Efectos colaterales* presentan ciertos interrogantes metodológicos a un abordaje crítico que pretenda abarcarlos en su conjunto. ¿Con qué recursos teórico-conceptuales sostener una perspectiva crítica abarcadora, pero a su vez atenta a la particularidad artística de cada producción, cuando vida y obra, psicoanálisis, enfermedad, texto e imagen, parecen entrelazarse de forma indisociable? A fin de postular un estudio que problematice estos desafíos, el presente trabajo comienza por exponer un relevamiento de distintas aproximaciones críticas a la obra de Liffschitz –precisamente, artículos de Paola Cortés Rocca y Alberto Giordano–, así como de los marcos teóricos con que éstas dialogan, para luego remarcar las insuficiencias explicativas con que acaban por encontrarse. Posteriormente, se propone un cruce interdisciplinar con la teoría psicoanalítica, el cual habilita consideraciones críticas capaces no solo de abordar pertinentemente las producciones en cuestión, sino además de dar cuenta de sus propios presupuestos epistemológicos y así delimitar la especificidad literaria de su objeto de estudio. En torno del concepto de sublimación, según lo entienden Leo Bersani y Carlos Kuri, primero, y de las consideraciones estético-lacanianas de Massimo Recalcati, después, se traza un recorrido crítico que encuentra, en la singularidad de cada texto y serie fotográfica, un modo propiamente literario de interrogar una práctica artística intermedial como la de Liffschitz. Finalmente, la noción de “iconografía de autor”, de Jean-Luc Nancy, habilita una síntesis concluyente de las reflexiones conceptuales esbozadas a lo largo del trabajo.

## II

En “Esto no es una pipa”, su prólogo a *Un final feliz...*, Paola Cortés Rocca engloba tanto el texto de Liffschitz como sus series fotográficas en el llamado giro autobiográfico de la literatura argentina actual. En su perspectiva, “tal vez el giro autobiográfico sea legible solo en el marco de otro fenómeno: la aparición de ciertos objetos o de ciertas prácticas que erosionan esa zona más o menos autónoma de producción cultural que llamamos Arte” (2017: 14). De este modo, Cortés Rocca califica al giro autobiográfico, y por ende a la escritura de Liffschitz, como exponentes del fenómeno de las literaturas posautónomas –fenómeno catalogado por Josefina Ludmer en *Aquí América latina. Una especulación*.

Al fundamentar su concepto de posautonomía, Ludmer cita explícitamente *Después del fin del arte*, de Arthur Danto, para afirmar: “si el arte puede sufrir presiones o constricciones, ya no pueden provenir de su propia historia. El fin del arte no significa el fin de la creación artística [...] El fin de la literatura podría ser el fin del relato de la autonomía de la literatura” (2010: 91). El punto de partida de Ludmer lo constituye el diagnóstico con respecto a un estado de mundo actual, una nueva configuración del capitalismo propia del tercer milenio: “para poder entender este nuevo mundo [...] necesitamos un aparato diferente del que usábamos antes” (2010: 9). Es así que las escrituras posautónomas no admitirían lecturas literarias, propiamente dichas, dado que “atravesan las fronteras de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica” (2010: 150). Se trataría de escrituras que aparecen como literatura (es decir, en formato libro, con nombre de autor y cierto género literario) pero resistentes a ser leídas con criterios o categorías literarias, propias de la modernidad, como “autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido”. Para Ludmer, una literatura posautónoma atraviesa las fronteras de “la literatura” y de “la ficción” para participar de la “imaginación pública”, del régimen de la “realidadficción”: “todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y real [...] un tipo de trabajo social donde no hay índice de realidad o de ficción” (2010: 155).

Cortés Rocca recurre al subtítulo en la portada de *Un final feliz...-(relato sobre un análisis)-*, y con él arguye la indeterminación genérica del texto, el cual se ubicaría “en la entrada de ese género que se llama testimonio del pase o de ese otro que se llama novela, pero sin cruzar el umbral” (2017: 8). Liffschitz, en su coqueteo con el testimonio del pase, participaría del giro autobiográfico y, a través de éste, se ubicaría en el marco de la realidadficción: “es un relato sobre un análisis [...] que no aspira a ser una novela, que no se ofrece para ser leído como ficción. Es uno de esos textos en los que se da una máxima proximidad entre el dicho y el decir y que, como el relato autobiográfico o testimonial, participa de [...] las escrituras de la subjetividad” (2017: 10). Aún más, al sumar al recuento sus series fotográficas, Cortés Rocca reclama para “no ya la ‘obra’ sino las intervenciones de Gabriela Liffschitz” un carácter de posautonomía que cuestionaría “el límite entre escritura y experiencia, entre géneros discursivos y visuales, pero también entre el arte y la vida, entre la ficción y el núcleo de lo real” (2017: 15). Ahora bien, al ratificar la pertenencia de *Un final feliz...* al régimen de la realidadficción, Cortés Rocca introduce y aúna dos términos, ajenos al aparato conceptual de Ludmer, que, cuanto menos, imponen vaguedad teórica a su delimitación como literatura posautónoma. Por un lado, liga la escritura de Liffschitz a una idea de experiencia que parece sugerir, en su intervención, cierta especificidad literaria: “hay allí un vínculo fuerte entre sujeto y experiencia, entre sujeto y acto, emulsionado por el lenguaje” (2017: 13); por otro, la frase cúlmine del prólogo remite al concepto de lo real –con sus evidentes connotaciones lacanianas–, el cual, en rigor, conduciría el argumento más hacia el colapso de la ficción (simbólica) –en el encuentro traumático con el goce– que hacia la indistinción entre registros previamente insinuada: “[*Un final feliz...*] nos inquieta como nos inquieta lo absolutamente inesperado: el carácter ficcional de lo real o el momento en que la ficción, por un instante, parece dar en el corazón de lo real” (2017: 18).

### III

En respuesta a Cortés Rocca, Alberto Giordano desliga su idea de giro autobiográfico de toda noción de (pos)autonomía. En “Por una ética de la supervivencia”, destaca la dimensión espiritual y específicamente literaria, propia de las escrituras del sí mismo, de *Un final feliz...*:

“un ejercicio espiritual puede convertirse en literatura si al leerlo entramos en intimidad con la intimidad del poeta que lo ejecuta, con el núcleo desconocido, y refractario al conocimiento, de su experiencia transformadora

<sup>1</sup>” (2010: 75). Giordano, así, desestima la caracterización de Cortés Rocca de *Un final feliz...* como literatura posautónoma<sup>2</sup> y explota, como argumento a su favor, el equívoco concepto de experiencia insinuado por ella misma: “puedo deslizarme cómodamente en el interior de este argumento para asociar, en una misma interrogación, la potencia de lo inquietante y la fuerza con que el testimonio de Liffschitz transmite la intimidad de su experiencia analítica” (2010: 77). En esta línea, la “potencia literaria” del texto de Liffschitz, más allá de su pretendidamente indeterminado estatuto genérico, se ubicaría en el “anudamiento de ética y estética que supone la experiencia de lo íntimo” (2010: 75).

En sus conceptualizaciones más programáticas del giro autobiográfico, Giordano también sostiene una perspectiva específicamente literaria de las escrituras del sí mismo: “la literatura es, tanto para quien escribe como para quien lee, una experiencia de algo íntimamente desconocido (la secreta extrañeza de lo familiar) que se realiza en las palabras” (2008: 10). A su vez, reconoce el interés que la proliferación de escrituras autobiográficas despierta en los entusiastas de la posautonomía: “ese fenómeno los confirma en la creencia de que el futuro de la literatura (futuro paradójico de disolución) habría quedado en manos de un conjunto de prácticas textuales que minan los fundamentos imaginarios de la diferencia ficción/realidad” (2008: 38). Ante el acecho de una consabida y coyuntural indistinción entre ficción y realidad, Giordano resguarda la escritura del sí mismo, su carácter ético y literario, con un anclaje fuerte y teórico en la noción de experiencia: “ejercicio ético de autotransformación que en lugar de negar la fuerza de las particularidades subjetivas la afirma, menos para fortalecer la representación de lo privado que para tentar la experiencia singular de su descomposición” (2008: 39).

El giro autobiográfico, así, se acerca más al régimen estético de la modernidad que a la posautonomía –oposición esbozada por el mismo Giordano en “¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica”. Vía Blanchot (*El libro por venir*), Giordano recupera “la afirmación romántica de la literatura como proceso incesante de interrogación y cuestionamiento de sí misma, [...] de tensión irresoluble entre experiencia e institución literaria<sup>3</sup>” (2017: 133-135). Sucintamente, la esencia de la literatura sería “la búsqueda obstinada y metódica de las condiciones –a las que sólo se accede a través de una experiencia literaria– en las que lenguaje y vida pudiesen articularse más allá de la representación, y transformarse a partir de ese encuentro” (2017: 135). En este sentido, los rasgos característicos de las literaturas posautónomas de Ludmer –como la indistinción entre realidad y ficción, entre géneros literarios, la capacidad, en suma, de volverse extraña para sí misma– no serían más que aspectos presentes en la literatura desde sus orígenes: “posautónoma ha sido cualquier literatura, de Flaubert a Puig, en la que una experiencia desbordó las condiciones institucionales de su efectuación y abrió un espacio de incertidumbre en el interior del concepto de literatura” (2017: 141). Mediante una cita de Rancière (*El reparto de lo sensible. Estética y política*), Giordano resiste la declaración del supuesto fin de la literatura, el cual, en definitiva, desconocería la contradicción inherente al régimen estético de las artes, “que hace del arte una forma autónoma de vida y plantea así, al mismo tiempo, la autonomía del arte y su identificación con un momento en un proceso de autoformación de la vida” (2009: 29).

Resulta evidente, ahora, el modo en que *Un final feliz...* conforma, para Giordano, una escritura del sí mismo que no demanda límites institucionales para definirse como literatura propiamente dicha: una “performance de autor en la que la subjetividad se construye tanto como

se descompone” (2010: 74). Con una cita textual a Jacques Lacan –“la poesía es creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo” (1984: 114)– Giordano establece el vínculo estructural que *Un final feliz...* mantiene con el psicoanálisis: el análisis ya no habilita, como afirma Cortés Rocca, una indistinción genérica enmarcada en un régimen de realidadficción, sino que motiva “un devenir impersonal del yo que el relato autobiográfico sólo puede evocar si se abandona a lo incierto” (2010: 77). Dado que, “contra lo que cree el sentido común, el análisis no tiene que ver con el conocimiento y el control de sí mismo [...] [sino con] una ascesis paradójica, porque la depuración se pone al servicio de lo indeterminado”, el testimonio del análisis deviene condición de posibilidad de una experiencia literaria: impulsa a “renunciar a lo evidente y recrearse a partir de lo desconocido” (2010: 85). Liffschitz, entonces, a través de una experiencia de escritura marcadamente literaria, anudaría ética y estética y revelaría que, “en la inminencia del fin, [...] hay posibilidades. [...] Hasta un cáncer de mama brinda condiciones irrepetibles para la investigación y la recreación de sí mismo” (2010: 83).

#### IV

En definitiva, como afirma Ludmer, “todo depende de cómo se lea la literatura hoy o desde dónde se la lea” (2008: 155). El recuento de los abordajes críticos a *Un final feliz...*, en esta línea, revela el verdadero objeto de disputa entre las posiciones de Cortés Rocca –por ende, de Ludmer– y Giordano: un modo de entender la práctica crítica, atento, o no, a la especificidad disciplinar de los estudios literarios. El fin de la literatura, para Ludmer, implicaría el fin, a su vez, de la crítica literaria tal como se la habría entendido en tiempos de autonomía: abolido su estatuto disciplinar diferencial, la crítica participaría de la imaginación pública en un plano de igualdad respecto de cualquier otra práctica discursiva: bajo el régimen de la realidadficción, se integraría al “trabajo colectivo de fabricación de realidad” (2008: 13). Giordano, por el contrario, resalta el carácter diferencialmente literario de la disciplina, en tanto ensayo de “formas críticas en las que se afirmen la singularidad y la fuerza de la literatura, que no es pero adviene, habrá advenido, como la certidumbre de un encuentro sin mediaciones entre vida y escritura” (2010: 73). En este sentido, su concepción de la crítica participa de un “viraje ético” cuya fuerza reside en la afirmación de una experiencia propiamente literaria: “la exploración de lo singular, [que] pone a prueba la consistencia y el poder de lo colectivo” (2010: 74).

Ahora bien, en “El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada”, Marcelo Topuzian plantea pertinentes objeciones a una y otra postura con respecto al estado contemporáneo de la crítica literaria. Por un lado, comparte con Giordano el cuestionamiento a perspectivas socio-histórico-discursivas, como la de Ludmer, que, al adoptar axiomáticamente presupuestos disciplinares de áreas como la historia o la sociología, demuestran “muy escaso interés por cualquier reflexión teórica o metodológica que permita siquiera atisbar una módica revolución de sus presuposiciones epistemológicas” (2013: 306). Sin embargo, también llama la atención sobre “el riesgo de fetichizar una noción de experiencia literaria” (2013: 301), así como sobre “la crisis de los modelos especificadores de lo literario basados en un único criterio maestro, sobre todo el relativo a la concentración sobre un medio considerado absolutamente propio, privilegiadamente el lenguaje” (2013: 346). De este modo, entonces, la crítica literaria debería contemplar una reflexión intrínsecamente teórica<sup>4</sup>, atenta a sus presupuestos epistemológicos, así como dar cuenta del carácter intermedial (escrito, visual, performático, etc) de las literaturas contemporáneas y de sus efectos sobre la especificidad propia de los estudios

literarios. En este marco, ¿de qué modo el recurso al psicoanálisis, por parte de Liffschitz tanto en *Un final feliz...* como en sus series fotográficas, motiva consideraciones críticas atentas a la especificidad de un abordaje literario? ¿Provee el psicoanálisis un horizonte teórico con el cual ensayar una crítica específicamente literaria, capaz de acoger y superar, al mismo tiempo, el giro ético-blanchotiano de Giordano y el carácter intermedial de una escritura del yo, indisociable entre texto e imagen, como la de Liffschitz?

## V

El mismo Topuzian, en su reseña de *Otros escritos* de Lacan, reconoce en el psicoanálisis el potencial de “un cuestionamiento radical de la posición misma del crítico y de su propio trabajo, al punto de dejarlo ante un posible vaciamiento radical del ‘supuesto saber’” (2012: 435). Por lo tanto, el recurso al psicoanálisis restituiría la inflexión teórica en unos estudios literarios que, en favor de presupuestos metodológicos provenientes de la ciencias sociales, “parecen haber renunciado a su derecho inalienable a interrogar específicamente su propia práctica” (2012: 434). A partir de “Lituratierra”<sup>5</sup>, se plantea que “es en tanto la crítica literaria se mida con el psicoanálisis –pero no haciendo de él un saber auxiliar capaz de esclarecer lo de otro modo oscuro, sino poniendo el agujero del lado de ese saber– que podrá efectivamente abrirse a lo que hoy supone impensado, o impensable” (2012: 436). Leo Bersani y Carlos Kuri, en sus aproximaciones psicoanalíticas al arte, ofrecen una respuesta posible al desafío que el psicoanálisis representa para la crítica literaria: ambos formulan, con el concepto de sublimación como elemento definitorio, una perspectiva específicamente estética con la cual la crítica podría abordar el fenómeno artístico, sin dejar de interrogar sus propios presupuestos epistemológicos. De este modo, en diálogo con Bersani y Kuri, se propondrá un abordaje crítico de la obra de Liffschitz, tanto *Un final feliz...* como sus series fotográficas, capaz de resolver la polémica advertida en los planteos de Cortés Rocca y Giordano.

En *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y arte*, Leo Bersani remite a las teorizaciones freudianas y encuentra en ellas “un procedimiento crítico relevante a las vías por las que podríamos hablar del arte” (2011: 146). Para Bersani, la “verdad psicoanalítica” reside en los momentos de colapso teórico de las propias conceptualizaciones de Freud: “el psicoanálisis es un intento sin precedentes de brindar, precisamente, un relato teórico de esas fuerzas que obstruyen, socavan y hacen estragos en los relatos teóricos mismos” (2011: 13). Específicamente, “el signo de la adherencia del texto freudiano al tema de la sexualidad es el colapso de sus propios intentos de narrar y así estructurar lo sexual” (2011: 133). La especificidad del pensamiento freudiano se ubica en la imposibilidad de establecerse definitivamente como “teoría acerca de los efectos subversivos y desestabilizadores de la sexualidad humana sobre el impulso de producir formas. [...] Sus replicas formales de lo sexual [son] ya un movimiento que reflexiona sobre el colapso de las relaciones formales, sobre la precariedad del discurso representacional mismo” (2011: 145). En este esquema de colapso teórico, Bersani reconoce “un hecho constitutivo tanto de la teoría freudiana como de la práctica estética” (2011: 17); halla, en “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, una paradigmática realización teórica de este movimiento de auto-impugnación reflexiva: reconoce allí “una perspectiva de la sublimación como coextensiva de la sexualidad en el sentido de una apropiación y una elaboración de los impulsos sexuales más que como una forma especial de renuncia a tales impulsos<sup>6</sup>” (2011: 64). De esta manera, establece la sublimación como el concepto freudiano alrededor del cual articular una aproximación crítica al fenómeno artístico: “lo estético no sería un logro formal, sino la actividad continuamente

amenazada por la cual una conciencia erotizada se estructura provisionalmente por una percepción de las relaciones entre sus términos” (2011: 143).

En *Estética de lo pulsional. Lazo y exclusión entre psicoanálisis y arte*, Carlos Kuri desarrolla, en línea con las tentativas de Bersani y atento al corpus freudiano, una aproximación rigurosa al concepto de sublimación. En vistas a un abordaje psicoanalítico del arte, propone desplazar “la idea de que es fundamentalmente por el lenguaje (y sus inflexiones conceptuales, el significante, la significación, los valores), por donde el psicoanálisis interviene y ofrece sus beneficios con respecto al arte, para dirigirnos al único sitio donde entendemos uno y otro se rozan sin amalgamarse, esto es, al cuerpo y lo pulsional<sup>7</sup>” (2015: 155). Así, el cruce entre psicoanálisis y arte debe estudiarse en torno de la sublimación, la cual no implicaría, como parecen indicar Laplanche y Pontalis, “un complemento de distintas funciones del aparato psíquico (la creatividad, el arte o un sucedáneo no-sexual), [...] [sino] un intervalo en el dominio de lo representacional” (2015: 10). En “El poeta y la fantasía”, señala Kuri, Freud sugiere un doble destino de la sexualidad: en el arte y en la fantasía: “no es que Freud, al constatar otra racionalidad a través del arte anule la presión de lo sexual, sino que también constata otra sexualidad, otro destino de lo sexual” (2015: 281). La sublimación, entonces, implica este doble destino de la pulsión, y allí, precisamente, se localiza el punto donde Freud detiene su interpretación analítica, donde detiene la dilucidación del síntoma y lo reprimido del poeta: respecto del “ars poética”, dice: “cómo lo consigue el poeta es su más íntimo secreto” (2015: 268). Al arribar a un límite negativo, en que la interpretación se desvanece, el psicoanálisis sería entonces capaz de delimitar conceptualmente la especificidad estética de la obra artística: “lo estético es el punto de insuficiencia del lenguaje, rugosidad que sobresale y que deja de responder al régimen del lenguaje” (2015: 234).

De esta manera, Kuri reivindica el aparentemente incompleto desarrollo del concepto de sublimación<sup>8</sup>; llama a considerar la eficacia negativa del concepto, más que constatar lo que Freud no hizo o debiera haber desarrollado: “si el psicoanálisis hace avanzar el arte o las consideraciones sobre el arte, no ha de ser en el transporte de la maquinaria conceptual propia de las formaciones del inconsciente, sino a partir de esos puntos que en el psicoanálisis mismo han quedado en suspenso, [...] puntos de insuficiencia explicativa” (2015: 321). “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, entonces, habilita consideraciones “sobre la posibilidad de una estética a partir de la satisfacción pulsional, o sobre la impotencia para interpretar psicoanalíticamente una obra” (2015: 257). En su análisis de Leonardo, Freud extrae “aspectos de la obra y los pone en conexión con relatos biográficos, [...] fragmentos ajenos a lo estético: no explora la obra en tanto que obra, sino que la circunscribe a un trozo significativo enlazado a otros significantes” (2015: 321). En este sentido, el aporte teórico de Freud respecto de Leonardo no equivale a una interpretación: “lo propio de la obra se establece como obstrucción a la lectura analítica, con advertir que el producto sublimado le quita jurisdicción a la pregunta por la significación” (2015: 266). Kuri remarca que Freud no aspira a demostrar cómo Leonardo pintó la *Mona Lisa* o la *Virgen con el niño Jesús y Santa Ana*; se limita a afirmar, por el contrario, que solo un hombre con un vida infantil como la suya pudo haberlo hecho: “Freud no habla de la capacidad del trazo pictórico sino del tema del trazo pictórico” (2015: 267). No obstante no explicar el acto de creación como tal, su abstinencia explicativa se revela capaz, al menos, de delimitarlo: “el psicoanálisis bosqueja de ese modo una inteligibilidad del límite [...] La sublimación es el nombre de un límite, del encuentro con la *epojé* interpretativa; esta puesta entre paréntesis funda un pensamiento acerca de la creación en psicoanálisis” (2015: 267). Para Kuri, la sublimación “es por donde la significación (y los efectos de significancia) se pone en

suspense, ingresa en una *epojé* que la estética muestra brutalmente: [...] no hay interpretación de la obra, no hay sujeto de la obra” (2015: 265).

Kuri completa su estudio sobre la sublimación en Freud con “El Moisés de Miguel Angel”: encuentra allí “las condiciones para intervenciones en donde lo estético se emancipa de la interpretación. [...] El análisis se conduce a partir de esos detalles ínfimos e inimitables que revelan la mano del artista” (2015: 283). Oscar Masotta, respecto de este mismo texto, destaca la metodología freudiana de abordar la obra como un compuesto de fragmentos, con una atención al detalle que resiste la inercia de la significación: “en el análisis freudiano [...] el complejo mano/dedo/barba/tablillas [trozos de la escultura] se revela como una incrustación estética en el soma de la piedra” (2015: 58) De este modo, Masotta, afín a la *epojé* interpretativa descrita por Kuri, “ve en el detalle in-significante ya no la huella que permite remontar un proceso, sino la acuñación directa de una verdad inarticulable, que se imprime sobre la superficie de la obra desbaratando toda lógica de historia bien arreglada, de composición racional de los elementos” (2015: 284). Kuri encuentra en el detalle de la obra, entonces, una condensación de intensidad que remite al carácter propiamente estético de la sublimación: el detalle “obedece a la economía de la pulsión parcial, que no solo compone sino que astilla la unidad de la obra” (2015: 151). Concluye, así, que “la sublimación, si hay en ella un tratamiento de la pulsión que [...] constituye al orden estético, [...] convierte y consagra como estética las insuficiencias del lenguaje, pone en juego el problema del cuerpo, hace algo con el cuerpo” (2015: 301). Aún más, Kuri proyecta una perspectiva crítica atenta a la especificidad estética de la sublimación: “el lenguaje es, no hay otra cosa, lo único que tenemos para encarar el problema estético, lo que no significa decir que es en el lenguaje donde se consigue la especificidad [...] Hay que proceder con una *epojé*, con una puesta entre paréntesis del dominio significativo” (2015: 233).

Según Bersani, la pertinencia del psicoanálisis para la crítica literaria responde a una relación, compartida por ambas disciplinas, “entre el significado y el movimiento del discurso”: “la escritura puede empezar a funcionar como la actividad que nosotros llamamos literatura cuando [...] erosiona sus propias afirmaciones de tal modo que bloquea la interpretación” (2011: 22). Para Bersani, “la no-referencialidad del lenguaje [indica] una función de la inaccesibilidad de lo real respecto de lo que puede ser significado. Un texto literario quizá llama nuestra atención hacia los movimientos del referente en los intersticios de la expresión verbal” (2011: 90). La literatura, así, subvierte cualquier proyecto de significación en el lenguaje y Freud, pertinentemente, “proporciona a la vez un discurso que interpreta estas fuerzas erosivas y una ejemplificación, en el discurso mismo, del proceso de erosión” (2011: 22). Corresponde a la crítica literaria, entonces, “cartografiar los movimientos de la forma, [...] un esfuerzo (quizás imposible pero no menos necesario) de fijar un cierto conocimiento acerca de los fracasos del conocimiento, y una demostración ineludible de la propia tolerancia de los cartógrafos a tal fracaso” (2011: 116). En definitiva, una crítica modelada en el psicoanálisis se constituiría como “un movimiento auto-reflexivo que detecte en la visibilidad realzada de las formas el inminente (aunque permanentemente diferido) colapso de la forma, o la naturaleza irrepresentable de la *Trieb* [pulsión] freudiana” (2011: 146). Las consideraciones de Bersani y Kuri conducen los estudios literarios hacia una reflexión respecto de su propia práctica crítica, ligada a los postulados paradigmáticos de la teoría, definida ésta como “el discurso de la crisis del concepto de representación” (Topuzian, 2015: 200). De esta manera, el diálogo teórico con el psicoanálisis, con el pensamiento freudiano alrededor de la sublimación, por un lado, restituye la especificidad literaria de la crítica, relegada y desdibujada, como se ha descrito previamente, en el régimen de realidad-ficción de Ludmer. Por otro, habilita operaciones de lectura capaces de

delimitar esta misma especificidad, en precisos términos formales, al interior de su propio objeto de estudio, en su basamento textual propiamente dicho.

## VI

Expuestos los desafíos metodológicos ante los que la crítica debería responder, en vistas de su propia especificidad disciplinar, vuelve a plantearse la pertinencia y productividad de un cruce teórico entre psicoanálisis y literatura, particularmente al abordar *Un final feliz...* En primer lugar, se impone la necesidad de desprender la atención crítica de cualquier lazo meramente temático entre el texto de Liffschitz y la práctica analítica. En este sentido, resulta llamativa la insistencia de Cortés Rocca en situar *Un final feliz...* en un umbral genérico entre testimonio del pase y novela, cuando la misma Liffschitz afirma, en la “Nota de autor” que antecede el relato: “primero yo soy escritora y entonces esto es una narración. [...] Leí por primera vez el testimonio de un pase y no podría encontrar nada más alejado, [...] acá hay personajes, una historia o varias, una tensión, una intención de hacer la escritura y la lectura entretenidas” (2017: 21). La indeterminación genérica, entonces, no puede sostenerse en un mero plano de contenido representacional: en el relato, las referencias al análisis como tal, tanto a sesiones particulares como al proceso en su totalidad, lejos de la rigurosidad institucional del pase<sup>9</sup>, no exceden lugares comunes de la vulgata lacaniana, puestos al servicio de la trama narrativa –el dictamen de un fin de análisis, por ejemplo: “la caída estrepitosa que finalmente destrona al Otro” (2017: 28). Aún más, Liffschitz impregna la narración de ciertas escenas analíticas con un tono marcadamente paródico, afín a su declarada intención de construir un relato entretenido: “de los lacanianos, sabía poco: que no hablaban, que las sesiones duraban treinta minutos, que daban la mano y que cobraban mucho, y que, lejos de ser afectuosos, eran duros, fríos, estáticos” (2017: 33). Como dice Giordano, “la construcción del analista lacaniano como personaje misterioso y desconcertante es la apuesta narrativa más fuerte y exitosa a favor del entretenimiento. La existencia de una contrafigura risible, las psicólogas freudianas que Liffschitz tuvo que frecuentar desde la infancia, refuerza el efecto” (2010: 80). Por ejemplo, narra escenas de análisis llanamente burlescas: “había jugado al despedazamiento de muñecas ya despedazadas, que uno no quería despedazar, pero que [...] vista luego la sonrisa de satisfacción de la psicóloga, [...] uno, aún con seis o siete años, accedía” (2017: 24). En consecuencia, la pertinencia crítica de la tensión, instaurada por Liffschitz, entre psicoanálisis y literatura no debe limitarse a una reductora y ambigua referencia temática a un régimen de realidadficción: en ningún caso se trata de dilucidar si el contenido narrado responde genéricamente, o no, a la novela o al testimonio del pase; en cambio, se debe atender a la especificidad literaria resultante de la confrontación productiva y formal entre uno y otra, es decir, en términos de Bersani y Kuri, al intervalo en el dominio representacional implicado por la sublimación.

Resulta cercano a esta perspectiva el abordaje crítico de Giordano, quien reconoce en *Un final feliz...* la estructuración de una narrativa atenta a las paradojas del inconsciente. En este sentido, el relato sobre un análisis de Liffschitz –como se ha señalado anteriormente, mediante una experiencia propiamente literaria de escritura– constituiría un progresivo “desprendimiento de lo que hasta entonces pasaba por evidente, [...] [que] culmina en la más radical de las experiencias, la de la impersonalidad” (2010: 79). Si bien la idea de Giordano de un devenir impersonal de la escritura, en principio, se muestra acertada, resta ahora dar cuenta de los procedimientos formales con que Liffschitz la lleva adelante. Aún más, deben resaltarse los aportes teórico-metodológicos propios del psicoanálisis en tal empresa: siguiendo a Bersani y

Kuri, se trata de trazar el recorrido de las formas, a fin de tocar el límite negativo, específicamente literario, en que la significación se detiene, el punto en que un movimiento crítico auto-reflexivo se muestra capaz de delimitar las insuficiencias del lenguaje. Si Liffschitz expone una experiencia de la impersonalidad, entonces, lo hace como prolegómeno, como preconditione necesaria de una manifestación propiamente literaria de la escritura: “finalmente mi mundo, ese vasto espacio discursivo con el que había empezado el análisis, y que durante todo ese tiempo había ido cayendo, reduciéndose, achichándose, encogiéndose, ahora estaba completamente desnaturalizado [...] me encontraba de repente sobre un nuevo espacio, viendo por primera vez” (2017: 117-119). Ya liberado el lastre de la historia personal, dice Giordano, resulta posible “renunciar a lo evidente y recrearse a partir de lo desconocido” (2010: 85).

Paradójicamente, Cortés Rocca intuye, en *Un final feliz...*, un principio constructivo y formal contradictorio respecto de su propia catalogación de posautonomía: al remitir a un modernista por excelencia como James Joyce, allana el camino hacia la *epojé* –puesta entre paréntesis del dominio significante, como dice Kuri– que implica una estética basada en la sublimación: “el texto no está especialmente dedicado a narrar el proceso de pasaje de una escena a la otra, sino a identificar un conjunto de episodios que, recortados del continuo temporal al que pertenecen, [...] se alejan de la temporalidad y secuencialidad de la narración para acercarse a lo que Joyce definió con el nombre de epifanía” (2017: 10). Resultan particularmente significativos, en este sentido, los momentos en que Liffschitz escenifica su propio acto de escritura: condensa en estos episodios fragmentarios una temporalidad inherente a su presente escriturario, una temporalidad que se retrotrae, que comienza y termina en un mismo capítulo, cuando no tras unos pocos párrafos: “cuando algunos amigos insistían en que hiciera este relato yo les decía que no recordaba nada del análisis. [...] Tal vez no tenía presentes sesiones importantes, momentos cruciales, hallazgos inaugurales, pero sí recordaba con claridad detalles nimios, gestos, palabras, sesiones aparentemente intrascendentes, comentarios, etc.” (2017: 63). El relato se trama, entonces, como una yuxtaposición de episodios breves, resistentes a una lógica narrativa totalizante: desligados de la responsabilidad que supone enhebrar una historia personal, habilitan un espacio disponible para la creación literaria, sustraído del alcance de la significación y del dominio representacional. En *Un final feliz...*, ciertas descripciones de impronta fenomenológica<sup>10</sup> permiten señalar la irrupción del cuerpo en la superficie de las formas, la irrupción de la materialidad del gesto en el régimen del lenguaje: en definitiva, la singularidad de los detalles es puesta en primer plano, y he allí el límite negativo de la significación donde la crítica, atravesada por la teoría psicoanalítica, apunta a delimitar la especificidad literaria de su objeto. De este modo continúa el fragmento citado anteriormente:

Por eso, aún sentada al escritorio con la computadora encendida delante de mí, más que nada, miro por la ventana, o más bien miro la ventana mientras fumo.

Y es que mi ventana produce y me ofrece un espectáculo del que soy espectadora privilegiada porque además participo de él. Las ranuras de la persiana, por cómo están dispuestas, dejan entrar los rayos del sol en sesgo, formando como láminas. Láminas delgadas. Cuando exhalo, el humo de mi cigarrillo las atraviesa. Paso largos ratos observando este fenómeno por el cual, al pasar el humo por entre las láminas, la luz ejecuta sobre él un corte transversal. El resultado es un sinfín de arabescos blancos dispuestos en amplias planchas horizontales, flotando en el aire, por sobre mi cabeza. Luego se diluyen y otra vez solo los haces de luz como cortes en la penumbra.

Ese corte transversal es particularmente interesante, me permite ver el humo, lo que exhalo, desde una perspectiva totalmente diversa. Antes solo me había detenido a observar del cigarrillo –solo por breves instantes– esa prolongación que emerge como un suspiro, que es el humo en espiral. Y diría que hasta tener esta ventana, hasta poder hacerla mía con sus ranuras y opacidades, yo había visto del humo solo el espiral, y tal vez la densidad. Ahora veo lo volátil (2017: 64).

La escena expone paradigmáticamente la presentificación del devenir impersonal del análisis en acto de escritura, donde la rememoración culmina por amalgamarse al presente escriturario y, en la temporalidad cercada del fragmento, suspende la lógica narrativa del texto. Se constata, de este modo, el pasaje desde el aparente relato representacional de un análisis, a través de una experiencia de escritura –“recrearse a partir de lo desconocido”, como dice Giordano–, hacia la manifestación decididamente literaria de un intervalo que suspende el dominio de la significación. Este pasaje, como dice Kuri, evidencia un “desplazamiento que va del lenguaje al cuerpo, [...] y es recién allí cuando algo específicamente psicoanalítico ha de comenzar a trabajar el problema” (2015: 7). La lectura del fragmento, en el recorrido de su extensión y su cadencia sintáctica, traza y visualiza un tiempo y una figura propios, interrumpiendo la representación y la trama: la voluta de humo, en su aletargado desplazamiento desde el cigarrillo hacia la ventana, expone el paréntesis, habilita la percepción de la materialidad e intensidad del detalle sin remisión a su significado respecto de la unidad y totalidad del texto: en términos de Kuri, expone “la estética como construcción artificial de un espacio y un cuerpo donde se establece la sensación” (2015: 86). La escritura, la sintaxis, entonces, instauran un cuerpo, una construcción artificial y estilística<sup>11</sup>, un excedente del dominio significante que impone una percepción al lector: “el cuerpo del lector debe condescender al estilo de la obra” (2015: 224). He allí la sublimación, el encuentro liminar con la insuficiencia del lenguaje, es decir, en línea con los postulados de Bersani y Kuri, el momento específicamente estético de la obra de arte: para Kuri, este momento equivale al estilo de la obra, término propiamente modernista ahora redefinido como “coeficiente de fricción”: “si el cuerpo sufre alguna alteración no es por ‘receptor’, sino por condescender al estilo. El estilo es a la vez plural y singular, es lo que parece conjugar la tensión de algo del lenguaje, que ya no es significación, y algo del cuerpo (no del cuerpo del receptor, sino del cuerpo que instaura la obra)” (2015: 230).

En su Seminario XXIV, Lacan propone una conceptualización del arte –al igual que Freud, delimitadora del alcance explicativo de la interpretación analítica– que sintetiza los argumentos delineados hasta el momento: “el arte está más allá de lo simbólico. El arte es un saber-hacer, lo simbólico está en el principio del hacer. Creo que hay más verdad en el decir qué es el arte que en cualquier bla-bla-bla. Esto no es decir que eso se haga por cualquier vía. Y no es preverbal –es un verbal a la segunda potencia” (2018). Al ubicar el arte por fuera de lo simbólico, Lacan sugiere una saturación, una extenuación a la segunda potencia de lo verbal, que condensa ejemplarmente los recursos analizados en *Un final feliz...*. Una perspectiva crítica, entonces, confrontada con el psicoanálisis y atenta a la sublimación, habilita el reconocimiento, en el texto de Liffschitz, de un procedimiento específicamente literario: “una auto-supresión [del lenguaje] en el punto en que no puede plegarse sobre sí mismo (en el punto del bla-bla-bla), [...] el estado en el que el lenguaje entra en suspenso por las determinaciones del lenguaje mismo, [...] el sitio del cuerpo que la pulsión cede a la estética” (Kuri, 2015: 237).

## VII

Massimo Recalcati reconoce, en “Las tres estéticas de Lacan”, un intento por “definir psicoanalíticamente la esencia de la obra de arte”; advierte, en distintos momentos del seminario de Lacan, tres modos diversos –no excluyentes sino en simultánea convivencia– de interrogar “una práctica simbólica –como es la práctica artística– [donde] se puede aislar y encontrar la dimensión irreductible al simbólico, de lo real. [...] Las tres estéticas implican [...] tres modos distintos de implicar lo real pulsional” (2006: 10). La primera estética, “la estética del vacío”, equivale a las teorizaciones de Bersani y Kuri respecto de la sublimación: focalizada en el *Seminario VII. La ética del psicoanálisis*, esta estética se caracteriza por “suspender la definición del arte en una dimensión –el vacío– no reductible integralmente a la dimensión semántica del lenguaje” (2006: 12). La obra de arte, planteada en estos términos, se emparenta con los procedimientos estudiados hasta el momento: la extenuación del lenguaje, resultante en una suspensión de la significación y en un intervalo respecto del dominio representacional, se constituye como la “organización significativa de una alteridad radical, extrasignificante” (2006: 12). La condición de posibilidad del arte, así, radica en una distancia irreductible entre la obra y el vacío –*das Ding*– que ésta circunscribe; una distancia equivalente, tal como se ha ejemplificado a partir de la *epojé* literaria de *Un final feliz...*, a la sublimación: “sustraer el objeto a la factibilidad del mundo, [...] por la vía de una renovación de la percepción”, implica, dice Lacan, “elevar el objeto a la dignidad de la Cosa” (2006: 19). Llegado este punto, si una crítica estrictamente literaria de la obra de Liffschitz –en cruce epistemológico con la teoría psicoanalítica– ha encontrado, en la sublimación, un recurso con el cual delimitar un propio y específico objeto de estudio, se impone ahora la tarea de dar cuenta del resto de su producción, de sus series fotográficas *Recursos humanos* y *Efectos Colaterales*, en su carácter intermedial, indisociable entre texto e imagen. Las observaciones correspondientes al dominio significativo, a su límite explicativo respecto de la manifestación estética, deben ahora aunarse a la consideración de medios y procedimientos que exceden la propia materialidad del lenguaje.

La segunda estética propuesta por Recalcati, “la estética anamórfica”, ofrece un horizonte conceptual con el cual encarar esta tarea: centrada en el *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Recalcati encuentra, en la “función cuadro”, un “criterio estético para discriminar aquello que es arte de aquello que no lo es [...] Hay una obra de arte solo donde está en acto la función cuadro” (2006: 21). Cabe destacar, la función cuadro no se reduce al arte pictórico; más bien, “se emancipa de cualquier sistema clasificatorio de las artes fundado sobre las características consideradas materiales, para indicar por el contrario un criterio diferencial interno al arte como tal” (2006: 22). En primer lugar, la función cuadro se define en referencia al *tyche*: “no es el sujeto que contempla la obra, sino es la exterioridad de la obra que aferra al sujeto. [...] Lacan hace referencia a un placer del ojo, al ser atrapado por el cuadro como una experiencia estética de [...] deposición de la mirada” (2006: 23). La función cuadro, así, resulta únicamente abordable a partir de la escisión entre ver y mirar: “en oposición a la voluntad ordenadora del mundo, presente en toda atención visual un poco sostenida, puede aparecer la mirada. Esta surge desde el momento en que hay un imposible de ver” (Vinciguerra, 2006: 155). La esquizia del ojo y la mirada deriva explícitamente de los postulados fenomenológicos de Merleau-Ponty: en *Lo visible y lo invisible*, éste sostiene una invisibilidad de principio, una invisibilidad de la percepción misma: “nunca consigo del todo [...] verme viendo, la experiencia que tengo de mí mismo percibiendo no va más allá de una especie de inminencia, concluye en lo invisible” (Kuri, 2015: 42). Ver, entonces, para el sujeto, equivale a buscar “la

unidad de la representación, persuadido de ser el punto desde donde se origina toda construcción ordenada de ésta” (Vinciguerra, 2006: 154). Sin embargo, en esta postura de dominio de la representación, hay algo que escapa a la visión del sujeto: “la propia imagen, despojada por una mirada anónima, virtual, presente en todo punto del espacio hacia donde llevo mis ojos. [...] Somos seres mirados en el espectáculo del mundo” (2006: 157).

Como explica Kuri, Lacan conduce la pintura desde la mirada hacia el ojo: el pintor inscribe su propia mirada en el cuadro y ésta se establece, ante el espectador, como “mancha”, como “preexistencia a lo visto de un dado-a-ver” (2015: 135). A su vez, el espectador se inserta en el cuadro por vía de la pulsión escópica: “el dar-a-ver es pulsional, ‘sosiega el apetito del ojo’, la función del ojo como órgano” (2015: 47). La función cuadro, así, se orienta más a lo que nos mira que a lo que vemos: guiada hacia la mancha por el apetito del ojo, la mirada del espectador “cae, lo deposita en ese intervalo buscado por el pintor, para estar completamente bajo la mirada del artista que supo calmar su ardor [...] El cuadro esconde y revela al mismo tiempo. Esconde lo que el sujeto quiere ver y le revela aquello a lo que no se esperaba” (Vinciguerra, 2006: 159). De este modo, se opera un “desplazamiento del sujeto hacia el ojo (con el colapso de lo subjetivo)” (Kuri, 2015: 39) y la función cuadro, a través de la mancha, se revela como límite representacional: “la convención familiar de ser sujeto de la representación, que mira contemplativamente al objeto, aparece trastocada: ahora es el objeto que lo mira y el sujeto se siente caer. [...] La mancha es, por ende, una función de aniquilación del sujeto de la representación” (Recalcati, 2006: 24). Significativa y paradójicamente, la función mancha se realiza por vía de una operación específicamente estética, de deconstrucción y reconstrucción formal del dominio representacional de la obra: “la disgregación formal apunta a una recomposición inusitada. [...] Aquello que descompagina el cuadro es la función cuadro interna al cuadro” (2006: 26). En conclusión, la esquizia del ojo y la mirada, la pulsión escópica llevada hacia la mancha por artificio del artista, culminan por revelar la inherente pertinencia de la función cuadro respecto de la obra: “hay obra de arte cuando hay encuentro con la mancha, con aquello que agujerea el marco puramente representativo de la organización semántica de la obra” (2006: 24). Como dice Lacan, “el cuadro no espera una lectura, se da a ver, se ofrece al ojo” (Kuri, 2015: 138): el cuadro conduce la pulsión escópica hacia un paréntesis del dominio significante, en que se expone la intermitencia entre cuerpo y lenguaje, donde la sublimación instala un tratamiento específicamente artístico de la obra.

Cortés Rocca, al referirse a *Recursos humanos y Efectos colaterales*, comienza por alinearse, atinadamente, con el tratamiento lacaniano del cuadro y la mirada: “las imágenes dicen algo sobre aquello que nos muestran, pero dicen mucho más sobre la mirada y el acto de mirar [...] Las imágenes muestran lo que vemos, pero sobre todo muestran una mirada –la de la fotógrafa– y posibilitan otra: la nuestra” (2017: 12). Empero, al inscribir su perspectiva crítica en consideraciones de posautonomía, en su empeño por desdibujar las delimitaciones estéticas entre géneros discursivos y visuales –entre *Un final feliz...* y las series fotográficas–, así como entre la ficción y el “núcleo de lo real”, incurre en una imprecisión conceptual que culmina por desdibujar, a su vez, la rigurosidad de su propio abordaje: “una mujer se desnuda frente a la cámara. [...] Se trata de un ojo que percibe –y por eso nos deja percibir– aquello que está frente a la cámara sin sublimar el cuerpo ni espiritualizar su atractivo, sino exhibiendo desafiante sus tramas infinitas” (2017: 12). El empleo del término sublimación –más cercano a sinónimo de ornamentación que de estetización, si por ésta entendemos los desarrollos de Kuri– conduce a Cortés Rocca a una apreciación desatinada de los procedimientos específicamente fotográficos expuestos por Liffschitz: ¿Cómo argumentar una ausencia de sublimación del cuerpo, dada la

cuidada iluminación de la escena, el suave delineamiento de la silueta, por no mencionar la dirección de la mirada, tenuemente desplazada hacia un fuera de campo, además del sutil gesto de cruzar el brazo, posarlo en el hombro opuesto y así ocultar la marca del seno ausente? En otro ejemplo, aún en la desnudez del pecho y la cicatriz, persiste el juego entre luz y sombra, entre presencia y ausencia, ahora focalizado en el rostro, así como la delicadeza de la pose y el sugerente reposo de las manos en los muslos:



Giordano, por su parte, demuestra mayor atención a la especificidad estética de las fotografías, en consonancia con su noción de experiencia literaria: la despersonalización implicada en el relato de análisis de Liffschitz, así, encuentra su continuidad en la reconstrucción de sí misma expuesta en las series fotográficas: “en *Un final feliz...* Liffschitz discurre sobre esto, pero es en la composición de los autorretratos donde se deciden las verdades que atañen a su experiencia” (2010: 86). Las imágenes, en este sentido, operan como índice del anudamiento singular entre ética y estética que Giordano entiende bajo la categoría de experiencia: “hay que resistirse a encarnar la herida para poder hacer cosas con ella [...] [la cicatriz] representa lo sustraído, pero también anuncia con trazos vacilantes la posibilidad de quién sabe qué metamorfosis” (2010: 85). En la percepción de las fotografías, según constataba Cortés Rocca, la mirada de la fotógrafa le impone una mirada al espectador; Giordano lleva esta constatación hacia el recorrido trazado por el ojo, y así reconoce el dominio específicamente artístico instaurado por la imagen:

La mirada que se desvía inmediatamente de la cicatriz y la que persigue el recorrido de las mutaciones, cada una a su modo afirma el poder magnético de lo imaginario y la fuerza con que las imágenes preservan el distanciamiento. La ausencia del pecho sólo funciona “como límite inicial que determina el momento en que el ojo comienza a leer” (Vaggione, 2009: 123). Si la tensión de la mirada no decae, pronto ocurre el descentramiento. Entonces lo que se ve es, al mismo tiempo, un cuerpo mutilado, un cuerpo bello, un cuerpo de mujer, un cuerpo andrógino, un cuerpo de niña (2010: 85).



Ahora bien, cómo conjugar esta descripción decididamente estética de Giordano, sugerente del recorrido impuesto por la imagen a la mirada, con su propia definición de especificidad literaria ya expuesta previamente: “la literatura es, tanto para quien escribe como para quien lee, una experiencia de algo íntimamente desconocido (la secreta extrañeza de lo familiar) que se realiza en las palabras” (2008: 10). En este marco, ¿pueden los estudios literarios sostener su especificidad disciplinar, cuando el medio material de realización de su objeto rebasa el dominio del lenguaje? La sublimación y la función cuadro, tal como la entiende Lacan, resultan recursos conceptuales con los cuales ratificar un abordaje crítico –específicamente literario– de la obra de Liffschitz, un abordaje capaz de dar cuenta, al mismo tiempo, tanto de *Un final feliz...* como de sus series fotográficas. Aún más, una perspectiva crítica atenta a la pulsión escópica, según los parámetros esbozados por Kuri, contempla *Recursos humanos* y *Efectos colaterales* en su particularidad material, sin ceder al allanamiento y homogeneización de prácticas artísticas disímiles, ni por ello perder la especificidad teórico-disciplinar que la impulsa. En *Efectos colaterales*, los textos que acompañan los autorretratos exponen de manera paradigmática la articulación irreductible entre cuerpo y lenguaje instaurada por la sublimación: la mutua remisión entre estos párrafos –más cercanos a ejercicios de prosa poética que a meros epígrafes– y las fotografías a su lado revela la suspensión del dominio signifiante, la delimitación del intervalo donde emerge la construcción marcadamente artística de un cuerpo.

Un ejemplo particularmente significativo lo conforma el siguiente texto, junto con el mosaico de fotografías que lo acompaña a un costado:

Cada mañana paso por una iniciación. Miro mi cara en el espejo lentamente, sabiendo de antemano que seré sorprendida. Una inspección no necesariamente minuciosa lanzará un resultado inequívoco de mutación. 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.

No hay extrañeza en la mirada que mira lo extraño, hay expectativa, indagación, asombro. Miro esa mirada, la mía, expectante, indagante, asombrada. Miro la extensión que soy, su gesto. Ese ademán insólito en lo que me he convertido ante otros ojos. Miro la existencia.

[...]

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: 38-39).



En sintonía con el pasaje previamente analizado de *Un final feliz...*, el texto exhibe una atención descriptiva a la singularidades del detalle y el gesto que irrumpen en los márgenes de la significación: más allá de su carácter fragmentario, la sintaxis entrecortada, las enumeraciones, las repeticiones, invitan a suspender el dominio representacional e imponen una percepción renovada, un intervalo propiamente estético, en los intersticios del lenguaje, donde la sublimación involucra y erige al cuerpo. Desde el texto hacia las fotografías a su lado, en continuación, la función cuadro involucra al lector/espectador, lo fuerza a deponer la mirada en un dado-a-ver inherente a la imagen: el ojo, llevado por la pulsión escópica, traza un recorrido propio entre las 12 fotografías. Explora, en su multiplicación, las sutiles variaciones de cada una e imposibilita la conformación de una unidad representacional; en cambio, se ofrece la imagen de un cuerpo resistente a trascender sus detalles mínimos. Las fotografías desisten de entregar la imagen de un cuerpo indivisible, en relación de identidad referencial con el cuerpo de la autora: por el contrario, orientan el ojo del espectador hacia los desplazamientos de la visión, de los brazos, de la posición corporal, para así constituir un cuerpo específicamente estético, el cual, además, instauro un modo de percepción<sup>12</sup>. Un modo, además, emparentado con las intuiciones corporales de la misma Liffschitz, referidas en el texto contiguo: la autora impone, así, su propia

mirada a la mirada del espectador: “¿Soy estas manos, esta cara, este cuerpo? Indescifrable, irrelevante. De todos modos es lo que se ve” (2003: 38). En las fotografías, el desplazamiento de su mirada, el recorrido diferencial de sus ojos, apuntan a la imposibilidad de ver el propio cuerpo por entero: depone la propia mirada, para en cambio reconocerse, a sí misma, mirada “en el espectáculo del mundo” y guiar al espectador a asumir una idéntica postura, es decir, a reconocer la presentación de un cuerpo en su pura y exterior parcialidad. El espectador ya no puede reconocerse como sujeto de la representación, se ha visto despojado de su posición de dominio visual y tropieza con el límite, justamente, de la representación: la función cuadro, entonces, deconstruye, mediante un mecanismo formal inherente a la imagen misma, el “marco puramente representativo de la organización semántica de la obra” (Recalcati, 2006: 24). Se reconfirma, en definitiva, el carácter diferencialmente artístico de las series fotográficas de Liffschitz: más que apuntar a la indeterminación entre ficción y realidad, como sugería Cortés Rocca, las imágenes participan de la reconstrucción de sí misma enarbolada por Giordano. Ahora bien, donde la noción de experiencia de éste último no alcanza a abarcar el medio extralingüístico de la fotografía, la función cuadro recupera, para los estudios literarios, la especificidad teórico-disciplinar que una perspectiva crítica posautónoma aspira a desdibujar.

## VIII

La tercera estética de Lacan es caracterizada por Recalcati como “estética de la letra”: “la tercera estética es una estética de la singularidad. Al centro está la función cuadro como función de la letra” (2006: 27). Articulada por Lacan en “Lituratierra”, esta estética se apoya en el apólogo de la lluvia, la cual, al caer sobre la tierra, produce el trazo de una impronta singular: “el encuentro [de la lluvia y la tierra] nos conduce hacia la dimensión singular del acto como modalidad de separación del sujeto de la sombra simbólica del Otro [...] El encuentro es un efecto del *clinamen* que oficia como rasgo singular de la universalidad del significante” (2006: 28). De este modo, la tercera estética se revela como síntesis conclusiva del recorrido – estructurado a partir de las distintas producciones de Gabriela Liffschitz– propuesto en el presente trabajo: el rasgo singular actúa como punto de articulación entre la experiencia de despersonalización que supone el análisis, la *epojé* significante impuesta por la sublimación y la irrupción de la función cuadro que disuelve el marco representacional de la obra. La progresiva reducción del dominio de la significación, esbozada por Liffschitz en cada una de sus intervenciones, culmina por concentrarse en el espacio visual de la imagen fotográfica: la sobreimpresión de la piel, la mutación epidérmica y superficial bosquejada por el diseño de serpiente, expone el carácter por completo singular de la figura retratada, la reconstrucción artificial de un cuerpo, como dice Kuri, sin remitir más que a su propia inmanencia corporal:



Las consideraciones de Jean-Luc Nancy alrededor de la imagen, el retrato y la desnudez proveen un nexo conceptual entre la estética de la letra, tal como la entiende Recalcati, y los desafíos críticos que los textos y fotografías de Liffschitz suponen para los estudios literarios contemporáneos. Nancy reconoce, en el retrato, “el <develamiento> de un <yo> [que] no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en obra y en acto: [...] ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo expuesto-sujeto. Pro-ducirlo: conducirlo hacia adelante, sacarlo afuera. [...] Un *en sí* y *para sí*, tal es la tarea única y exclusiva del retrato” (2006: 16). El retrato se desliga, entonces, de cualquier identidad referencial por fuera del retrato mismo: el sujeto, más que representado, resulta producido en la pura exposición de una imagen inmanente. La desnudez complementa estas consideraciones, al ofrecer un sentido por entero superficial, en la superficie de la piel expuesta y, por tanto, en el rasgo singular que el retrato instala en la fotografía: “el desnudo revela que no hay nada a ser revelado, o que no hay nada más que la revelación misma. [...] El cuerpo desnudo y la mirada (del desnudo y del espectador) exceden el sistema de significación posible y establecen un espacio con límites inciertos, en el que la singular generalidad de una existencia y el sentido que acarrea en sí misma repentinamente aparecen” (2014: 12). Dice el mismo Nancy: “ver los cuerpos no es develar un misterio, es ver lo que se ofrece a la vista, la imagen [...] De un cuerpo no hay nada que descifrar –salvo esto, que la cifra de un cuerpo es ese mismo cuerpo, no cifrado, extenso” (2003: 35). La estética de la letra, entonces, encuentra su realización fotográfica en el *clinamen*, en el rasgo absolutamente singular y absolutamente inmanente impreso en la superficie de una imagen y un cuerpo.

Nancy, además, implica el rasgo singular en su noción de “iconografía de autor”: ésta habilita un vínculo intermedial entre escritura e imagen, con el cual concluir el abordaje crítico tanto de *Un final feliz...* como de *Recursos humanos* y *Efectos colaterales*. El autor, según Nancy, no equivale a una entidad exterior al texto, sino que se constituye en sus rasgos materiales, empíricos, efectivamente realizados; a partir de ellos, se conforma una imagen de autor como marca de excepcionalidad, como “factor de individualización de la obra sobre el fondo múltiple y proliferante del texto” (Topuzian, 2014: 318). La imagen del autor, entonces, condensa la singularidad que hace de sus producciones, precisamente, una obra: ser condición de posibilidad, sin embargo, no la sitúa por fuera de la obra misma, sino que se establece como *medium*: “es la relación por la cual un texto reenvía el cuerpo de un autor, a su materialidad visible, y un autor se disuelve en la consistencia an-icónica de la escritura” (2014: 322). En la iconografía del autor, “sentido a comprender e imagen a ver se ponen en contacto disyunto”

(2014: 323): la tarea de la crítica radica en dar cuenta de la singularidad de la obra –“aquello que hace precisa y radicalmente al texto ese texto y no otro” (2014: 318)–, instalada ésta en la brecha de sentido entre lenguaje e imagen. Liffschitz ofrece un ejemplo paradigmático del pasaje entre uno y otra, como se ha demostrado al yuxtaponer, en el estudio comparado propuesto por el presente trabajo, *Un final feliz...*, *Recursos humanos* y *Efectos colaterales*: el psicoanálisis habilita, para tal perspectiva crítica, un horizonte teórico con el cual abordar estas producciones y así delimitar la singularidad que, entre las particularidades de cada medio, hace de ellas una obra.

Giordano, a su vez, sostiene que la crítica se consolida, antes que nada, como “crítica de la crítica”: “las búsquedas de la crítica literaria son también –y acaso en primer lugar– búsqueda de sí misma: modos de interrogarse por lo que puede (leer donde ya se ha leído, donde se lee de otras formas)” (1999: 141). Precisamente esta búsqueda resulta relegada, en los parámetros posautónomos de Ludmer, al hacer partícipe a la práctica crítica, en plano de igualdad respecto de cualquier otra práctica discursiva, del régimen de realidad ficción e imaginación pública. La caducidad de la autonomía literaria, entonces, apunta en verdad a la especificidad disciplinar de los estudios literarios: encarna un modo de resistencia a la teoría, si por ésta se entiende “la vía académica de una pretensión de delimitación formal de lo literario a partir de una deformación específica de aquello que se define como su medio más propio, el lenguaje” (Topuzian, 2016). *Un final feliz...*, de Gabriela Liffschitz, ofrece la oportunidad de repensar esta disputa: al entrecruzar literatura y psicoanálisis, habilita un abordaje crítico cuyo punto de partida reside en la productividad conceptual de un diálogo interdisciplinar. Atravesada por el psicoanálisis, la crítica recupera su inflexión teórica y, por ende, se muestra capaz de un movimiento argumentativo auto-reflexivo: cuestiona y da cuenta de sus propios presupuestos epistemológicos, para así demarcar la especificidad literaria de su objeto de estudio.

En primer lugar, entonces, resulta imperioso desligar la obra de Liffschitz de toda homogeneización discursiva aspirante a desdibujar su carácter diferencialmente artístico: la postura crítica de Cortés Rocca, en este sentido, se revela insuficiente al momento de sostener la indeterminación genérica –entre novela y testimonio del pase–, que, en su perspectiva, catalogaría a *Un final feliz...* como literatura posautónoma. La indistinción entre ficción y realidad, sobre la que Cortés Rocca erige su argumentación, no logra exceder, en suma, la definición de literatura en tanto experiencia, tal como, en respuesta, la entiende Giordano. Sin embargo, al localizar la especificidad literaria ya no en parámetros institucionales, sino en “la experiencia de algo íntimamente desconocido que se realiza en las palabras”, Giordano expone su perspectiva a un doble riesgo: por un lado, descuida un análisis preciso de los términos formales donde localizar, justamente, la experiencia literaria; por otro, tal especificidad disciplinar parece atenuarse cuando el medio material de su objeto, por ejemplo, la fotografía, desborda los alcances del lenguaje propiamente dicho. El psicoanálisis, más particularmente la noción de sublimación, en los términos en que Bersani y Kuri entienden la pertinencia de su vínculo con el arte, provee un soporte conceptual donde la crítica ha de principiar un abordaje específicamente literario de *Un final feliz...*: se trata de trazar un recorrido crítico y auto-reflexivo de las formas, a fin de tocar el límite negativo donde la significación y la interpretación se detienen, para así dar lugar a la irrupción de la materialidad, propiamente estética, del cuerpo en el dominio del lenguaje. Luego, al estudiar también las series fotográficas *Recursos humanos* y *Efectos Colaterales*, las tres estéticas de Lacan propuestas por Recalcati, en su complementariedad, ofrecen un modo abarcador de interrogar una práctica artística intermedial como la de Liffschitz: sumadas a la sublimación, la función cuadro, primero, y el *clinamen* de la letra, después, recuperan, sin perder de vista la particularidad material de cada medio, la

especificidad teórica-disciplinar con que los estudios literarios delimitan su objeto de estudio. En definitiva, si el objetivo de la crítica, como postula Nancy, consiste en circunscribir la singularidad de la obra –la irreductible distancia de sentido instalada entre lenguaje, cuerpo e imagen–, solo puede ser alcanzado, paradójicamente, si ésta asume la negatividad inherente a su propia práctica reflexiva: como dice Juan Ritvo, “la crítica, entonces, si merece este nombre que refiere a examen (y antes que nada a examen de las condiciones de posibilidad), discriminación, determinación, debe [...] comunicar a la obra con lo que ella tiene de extrema e indecidiblemente incomunicable” (2017: 209).

## Bibliografía

- Badiou, Alain (2006) “Ética y psiquiatría” en *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Ediciones del Cifrado, Buenos Aires.
- Bersani, Leo (2011) *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y arte*. El cuenco de plata, Buenos Aires.
- Bolaño, Roberto (2014) *Literatura + enfermedad = enfermedad* [on line]. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-750-2003-09-28.html>
- Ferrari, Federico y Jean-Luc Nancy (2014) *Being nude. The skin of images*. Fordham University Press, New York.
- Giordano, Alberto (1999) *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*. Colihue, Buenos Aires.
- \_\_\_\_ (2008) *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Mansalva, Buenos Aires.
- \_\_\_\_ (2010) *Los límites de la literatura*. Centro de Estudios de Literatura Argentina, Rosario.
- \_\_\_\_ (2017) “¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica” en *El taco en la brea*. Año 4, N° 5.
- Kuri, Carlos (2015) *Estética de lo pulsional. Lazo y exclusión entre psicoanálisis y arte*. Letra viva, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (1984) *La Psicosis 1955-1956. El seminario de Jacques Lacan Libro 3*. Paidós, Barcelona.
- \_\_\_\_ (2016) *Otros escritos*. Paidós, Buenos Aires.
- \_\_\_\_ (2018) *Seminario XXIV. L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. Disponible en: <http://www.psicoanalisis.org/lacan/24/5.htm>
- Liffschitz, Gabriela (2000) *Recursos humanos*. Filòlibri, Buenos Aires.
- \_\_\_\_ (2003) *Efectos colaterales*. Norma, Buenos Aires.
- \_\_\_\_ (2017) *Un final feliz (relato sobre un análisis)*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Ludmer, Josefina (2010) *Aquí América latina. Una especulación*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.

- Nancy, Jean-Luc (2003) *Corpus*. Arena Libros, Madrid.
- \_\_\_\_ (2006) *La mirada del retrato*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Rancière, Jacques (2009) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Lom, Santiago de Chile.
- Recalcati, Massimo (2006) *Las tres estéticas de Lacan. Psicoanálisis y arte*. Del cifrado, Buenos Aires.
- Ritvo, Juan Bautista (2017) *La edad de la lectura y otros ensayos*. Nube Negra, Rosario.
- Topuzian, Marcelo (2012) “Reseña sobre Otros escritos” en *Exlibris*. 1, pp. 432-439.
- \_\_\_\_ (2013) “El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada” en *Castilla. Estudios de Literatura*. 4, pp. 298-349.
- \_\_\_\_ (2014) *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Ediciones UNL, Santa Fe.
- \_\_\_\_ (2015) *Creencia y acontecimiento. El sujeto después de la teoría*. Prometeo, Buenos Aires.
- \_\_\_\_ (2016) “Spoilers de final de temporada. Futuro pasado de la teoría” en *Luthor*. 30, VII.
- Vinciguerra, Rose-Paule (2006) “Tú no me ves desde donde yo te miro” en Recalcati, M. *Las tres estéticas de Lacan. Psicoanálisis y arte*. Del cifrado, Buenos Aires.

## Notas

<sup>1</sup> Giordano entiende la experiencia literaria en los siguientes términos: “cuando el lector caiga en la cuenta de que algo pasó a través de las palabras y la comprensión, un estremecimiento, una sacudida, la intensidad de su respuesta probará, sin necesidad de demostrar nada, la existencia sin ser de lo literario” (2010: 73).

<sup>2</sup> De hecho, refuta lapidariamente tal perspectiva disciplinar: “un nuevo conservadurismo les disputa su lugar a los guardianes de la calidad y la distinción; se lo reconoce por la voluntad de suprimir diferencias para reclamar la igualdad de estatuto entre prácticas heterogéneas” (2010: 73).

<sup>3</sup> Frente a la idea de posautonomía de Ludmer, Giordano llama a posar la atención crítica en “las fuerzas que actúan, más acá de cualquier valoración sostenida en criterios institucionales, sobre la subjetividad de quienes son atraídos, como escritores o lectores, por la transformación del lenguaje en un medio de reverberaciones afectivas” (2017: 141).

<sup>4</sup> “Si se puede pensar que la teoría fue una radicalización sostenida y extremada del intento transartístico vanguardista de especificar lo literario a partir de su medio más propio, el lenguaje (Kaufmann, 2011), los desarrollos más recientes de los estudios literarios parecen poder pasar más o menos por alto la cuestión de la especificidad de su objeto” (Topuzian, 2013: 300).

<sup>5</sup> Donde Lacan declara: “si la crítica literaria pudiera renovarse efectivamente, sería porque el psicoanálisis esté allí para que los textos se midan con él, estando el enigma de su lado” (2016: 21).

<sup>6</sup> Bersani se desplaza, así, respecto de la clásica definición de sublimación propuesta por Laplanche y Pontalis en su *Diccionario de psicoanálisis*: “proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallaría su energía en la pulsión sexual. [...] Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin no sexual y apunta hacia objetos socialmente valorados” (Kuri, 2015: 245).

<sup>7</sup> Kuri define la pulsión como el modo en que “un órgano puede encerrar la excitación de todo el cuerpo sin hacer y ni siquiera requerir de una síntesis” (2015: 75). Dice además: “debemos explorar [...] la exterioridad que involucra la pulsión, la exterioridad que impone al yo, a la imagen del cuerpo, a la estesia representativa” (2015: 54).

<sup>8</sup> Dice Laplanche: la sublimación en los escritos de Freud “será más citada que desarrollada y analizada: más que ser un concepto, está allí como el índice de una inquisición que habría que llevar a buen término, tarea por cumplir” (Kuri, 2015: 245).

<sup>9</sup> El pase, según indica la misma Cortés Rocca, “consiste en que alguien que termina su análisis da testimonio de su recorrido frente a otros analistas de la institución. [...] A partir de este procedimiento se verifica el fin del análisis del ‘pasante’ y se le da ingreso como analista de la escuela. [...] Así, [el pase] funciona como mecanismo de legitimación institucional para la incorporación de nuevos miembros” (2017: 9).

---

<sup>10</sup> “La cualidad sensible –dice Merleau-Ponty–, lejos de ser coextensiva a la percepción, es el producto particular de una actitud de curiosidad o de observación; [...] no figura en el comercio natural de mi visión con el mundo, es la respuesta a cierta pregunta de mi mirada, el resultado de una visión segunda o crítica que intenta reconocerse en su particularidad de una atención a lo visual puro” (Kuri, 2015: 66).

<sup>11</sup> Kuri basa su noción de estilo en los desarrollos de Roland Barthes, en *El grado cero de la escritura*: “el estilo no se relaciona con la naturaleza móvil y sin cesar diferida del lenguaje; su secreto es un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor. [...] Un fenómeno de densidad, pues lo que se mantiene derecha y profundamente bajo el estilo [...] son los fragmentos de una realidad absolutamente extraña al lenguaje. [...] Por su origen biológico el estilo se sitúa fuera del arte, es decir, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad” (Kuri, 2015: 210).

<sup>12</sup> Como dice Kuri, en una cita ya referenciada anteriormente: “el cuerpo del lector debe condescender al estilo de la obra” (2015: 224).