



**HAL**  
open science

# Coreografias, cartografias, trazos: el cuerpo en juego en la figuración

Derek Humphreys

► **To cite this version:**

Derek Humphreys. Coreografias, cartografias, trazos: el cuerpo en juego en la figuración. *aesthetika.org*, 2020, 16 (1), pp.25-46. hal-04025351

**HAL Id: hal-04025351**

**<https://hal.science/hal-04025351>**

Submitted on 16 Mar 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Coreografías, cartografías, trazos: el cuerpo en juego en la figuración**

Choreographies, cartographies, strokes: the body at stake in figuration

Derek Humphreys

UTRPP – EA 4403

Unité Transversale de Recherches Psychogénèse et Psychopathologie

Université Sorbonne Paris Nord

### Abstract.

The clinical situation experienced during a therapeutic workshop for children allows us here to problematize the approach to the manifestation of unshaped affects in the psychoanalytical setting. The child psychoanalysis, which confronts us to the violence and the chaos of the drives and to the processes through which they organize around an object, helps us understand the vectorization of the drives in the relationship to the other (maternal, transferential). The role of the phantasm, in the child as in the analyst who lets himself play and be surprised, opens up new forms of representation of ourselves, of the other, of the world. The function of surprise and of the unknown seems, thus, fundamental in this work in which the phantasm is organized in the discontinuity that is usually established between the real and our construction of an imaginary continuity of ourselves. This clinical experience with children allows us to finally establish some necessary elements in the psychoanalysis of adults in which the problem of shapelessness seem to organize the transferential relationship. The work of a choreographer and a minimalist musician allows us to further understand the role of the phantasm in the analyst, in his/her approach to the archaic manifestations of affects that cannot be manifested, except through an act, shapelessly.

Key-words: Figurability – Choreography – Surprise – Child psychoanalysis – Pulsional violence

Hemos querido evitar toda reducción a una categoría psicopatológica precisa en la presente reflexión, en la que las nociones de figurabilidad y de repetición en la práctica clínica ocupan un lugar fundamental. El recurso a la figurabilidad que nos interesa aquí se refiere a situaciones diferentes, pero que nos han llevado a trabajar las posibilidades de representatividad del momento en el que surge un afecto, tanto en el trabajo con la somatización, en el análisis con bebés, o en el acompañamiento de sujetos que viven en la gran precariedad y la exclusión.

Aunque la reflexión clínica que proponemos aquí se basa en una situación de la clínica infantil, sus efectos son paradigmáticos y pueden ser extrapolados a otras situaciones. Es también la razón por la cual, en lugar de una perspectiva psicopatológica, hemos preferido pensar esta elaboración en términos de proceso: se trata de situaciones que se refieren siempre a una forma de encuentro y reconocimiento mutuo que nos remite a lo que no pudo ser ligado en las interacciones precoces y que aparece como una manifestación informe. Se trata, así, de

una aproximación posible a aquello que se manifiesta sólo en la pulsión. Por definición, la pulsión se sitúa en la frontera entre lo psíquico y lo somático: es una energía que aumenta, y hace presión, rítmicamente, un afecto que se asocia en esta frontera a una representación. Es la asociación entre afecto y representación lo que nos interesa tratar cuando nos referimos a lo que no ha sido ligado, a lo informe.

Si afirmamos que la percepción es un fenómeno interno al sujeto, que presupone una inscripción en el aparato psíquico, cuando reconocemos un problema de inscripción podemos suponer que estamos ante una clínica de lo *Real* del cuerpo, que debemos situar en el terreno que precede la percepción, que es el de la sensorialidad. Por esta razón, esta reflexión propone un retorno al entorno en el que se desarrolla el encuentro para poder comprender y analizar los elementos que permiten la inscripción. Podemos suponer que cuando esto no ocurre, cuando no hay inscripción posible de la intensidad sensorial con la que el sujeto es solicitado, es el cuerpo el que se ve “afectado”, respondiendo con una violencia desorganizada, no-ligada, que afecta al otro. Esta aproximación, fundamento de la problematización de las fallas en la subversión libidinal en el actuar expresivo, ha llevado a Christophe Déjours a proponer una tercera tópica<sup>1</sup>. Por nuestra parte, la atención que prestamos aquí a la sensorialidad nos permite pensar la inscripción simbólica de este actuar pulsional y violento del cuerpo. Estas situaciones no pueden ser anticipadas ni provocadas, sino que se instalan gracias al contexto de atención flotante que caracteriza la relación analítica. En nuestra experiencia, es nuestra búsqueda personal de un objeto capaz de metaforizar el instante lo que permite capturar y desplazar al sujeto de este movimiento puramente corporal. Volveremos sobre este punto un poco más tarde.

Este encuentro en lo informe entre dos sujetos es siempre, por lo tanto, una sorpresa: el evento inesperado tiene lugar fuera de los campos establecidos y conocidos, porque se produce del lado de la sensorialidad (de los materiales, de una tonalidad de color, de un timbre). La condición que hace terapéutico este encuentro inesperado es el contexto en el que se produce y que hace posible su “significación”, su inscripción simbólica. Este contexto es habitualmente el respaldo técnico sobre el que se apoya la psicoterapia: la condición de repetición que hace posible la atención flotante en la que se inscribe la sorpresa, y que Lacan ha llamado, refiriéndose a Aristóteles, como el *Automaton* en el que el azar o la suerte [*Tuchê*]

---

<sup>1</sup> Déjours, Ch. (2008). Psychosomatique et troisième topique. *Le Carnet PSY*, 126, (4), p.38-40.

viene a hacer interrupción de manera sorpresiva<sup>2</sup>. Las condiciones de repetición y de contingencia y azar de la sesión han sido extensamente tratadas por Monique David-Ménard<sup>3</sup>. Hemos elegido aquí apoyarnos en otras formas de experiencia susceptibles de dar acceso a una forma, considerando que en nuestra reflexión clínica nos parece necesario a menudo pensar la forma en la que el dispositivo analítico opera también fuera del marco de la sesión. Así, podemos afirmar, por ejemplo, que el afecto toma forma y da lugar a un pensamiento en el contexto de la repetición cuando Paul Valéry se impone, en la escritura de sus cuadernos, una rigurosa rutina, obligándose cada día, entre las 4 y las 8 de la mañana, a volver la mirada sobre sí mismo y escribir. Valéry afirma así la necesidad de repetir y esperar el momento en el que las circunstancias serán favorables a la eclosión de una iluminación insospechada que hace surgir la inspiración sin que nada pueda forzarla<sup>4</sup>. Es en este contexto que Valéry señala la diferencia entre ver algo sin el lápiz en la mano y verlo trazando, jugando con las líneas que produce el lápiz sobre el papel, asociando el lápiz (como *medium* de figuración) al establecimiento de un diálogo entre un texto legible y un gesto corporal. Esta asociación entre gesto y forma lleva a Valéry a escribir “*Degas, Danse, Dessin*”.

[FIGURA 1]

Este movimiento sin objeto (de la mano que hace garabatos, del cuerpo en la danza), cuya única finalidad es la disipación y que ningún acto preciso puede absorber, se convierte en percepción en la actualización (*darstellung*) y apropiación de la sensación cuando el objeto es fijado dentro de una relación precisa a la temporalidad, que deviene entonces ritmo en la repetición. Por su parte, la creación de intervalos de tiempo específicos al proceso coreográfico nos permite detener, suspender el objeto que significa estos intercambios. En nuestra experiencia clínica, estos momentos son siempre una sorpresa y son igualmente importantes en el trabajo con niños como en el que efectuamos con adultos.

---

<sup>2</sup> Lacan, J. (1964). *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris, Le Seuil, 1973.

<sup>3</sup> David-Ménard, M. (2011). *Eloge des hasards dans la vie sexuelle*. Paris, Hermann.

<sup>4</sup> Sierro, M. (2004). « L'esprit et la création dans les Cahiers de Paul Valéry », *A contrario*, 1 (Vol. 2), p. 119-127.

En el encuentro clínico con el niño en el contexto de un taller de expresión o del trabajo terapéutico con grupos de niños en torno a un tema (cuento, títeres, dibujo), y a partir de los intercambios que se establecen al interior del grupo, de inmediato percibimos la medida en la que la introducción de un nuevo elemento transforma el montaje pulsional y la representación de los intercambios con otros en el niño. Para elaborar estas preguntas respecto del montaje pulsional y sus modificaciones debemos, frente a cada situación clínica, reflexionar sobre los elementos constitutivos, más o menos explícitamente, del “contexto”. Esto último a menudo no puede ser identificado ni definido de inmediato y su importancia solo puede reconocerse *a posteriori*, cuando el análisis toma en cuenta los movimientos inconscientes y nos permiten precisar aquello que ha hecho “evento”.

Es el caso de un niño de 3 años, que llamaremos Yanis, en el que fluyen grandes lágrimas sin aparente afecto cuando se presenta por primera vez a un taller de expresión para niños de 3 a 5 años<sup>5</sup>. Esta situación pone en juego tanto la imagen unitaria del cuerpo en el movimiento pulsional en la infancia, como la importancia del encuentro con otro que lo significa en su subjetividad individual, en los intercambios organizados en torno a este cuerpo-objeto imaginario.

Los niños que participan del taller son recibidos cada semana con sus padres. Después de un rápido intercambio, los padres ven a sus hijos empujar la puerta del taller y partir. Yanis no deja ir a su madre hasta que esta le dice que el taller es importante y que tiene que aprovecharlo bien. Los niños expresan espontáneamente la difícil separación de los padres durante las primeras sesiones del año, justo después de las vacaciones de verano. Yanis, en cambio, se sentó sin decir palabra una vez que vio a su madre partir. Se instaló en una gran mesa, imitando a una niña cuya madre acababa de fallecer, y comenzó a dibujar sobre una hoja en blanco, utilizando los lápices que estaban sobre la mesa. La atención de los adultos del taller es rápidamente retenida por aquellos niños a los que les resulta difícil investir una actividad y optan por la descarga motriz, y resulta simple proponer algunos materiales a aquellos que se ocupan en torno a la mesa y casi olvidarlos. Entre ellos, Yanis se empeña en rellenar metódicamente una hoja blanca con un marcador, primero en marrón, luego en

---

<sup>5</sup> La secuencia clínica que proponemos aquí es analizada en detalle en el estudio de caso publicado en Humphreys, D. (2019). Modes de présence dans l'intrication pulsionnelle. *Le Coq-Héron* No.236 « Cliniques 2 – au cœur des réflexions actuelles », p.53-65.

negro. Reconocemos la facilidad con la que lo olvidamos, retenidos por los otros niños, pero reconocemos también su manera activa de hacerse olvidar, replegándose en torno a una actividad solitaria, junto a una niña deprimida. En las miradas furtivas que nos permitimos de vez en cuando, percibimos las grandes lágrimas que caen de ojos, pero nos parece necesario aceptar un “olvido activo”.

Después de un buen momento de concentración, Yanis pide el baño, el que le indico. Al verlo regresar después de varios minutos, comienzo a inquietarme y decido ir a buscarlo. Veo entonces que se limpia una y otra vez, tomando un poco de papel que luego bota en la cubeta para recomenzar inmediatamente la operación con otro pedazo de papel. Le digo que me parece que debe haber terminado; asiente, se levanta los pantalones y comienza entonces a tomar otros pedazos de papel que utiliza para limpiar el tazón y luego los azulejos. Nuevamente toma un pedazo de papel, limpia, lo bota, tira la cadena y recomienza. Es casi el final del tiempo del taller: le explico que tenemos que ir a reunirnos con los demás para decirnos una palabra de despedida y que su madre vendrá pronto. Al final de esta sesión quedo sorprendido, conmovido y preocupado por la ansiedad difusa en torno a este niño.

La semana siguiente, Yanis toma la plastilina marrón para hacer rollos que corta con tijeras, marcando movimientos de delimitación, de separación. Luego toma una hoja de papel que vuelve a llenar de pintura negra. Frustrado ante los espacios blancos que aparecen aquí y allá, agrega agua para crear una especie de mancha grisácea indiferenciada que lo cubre todo. Como la primera vez, no soltó a su madre cuando llegó, hasta que su madre dijo que debería aprovechar bien el taller, luego de lo cual se aplica tranquilamente a las tareas que se impone, probablemente para mantenerse alejado de la tensión que representa la solicitud de los intercambios pulsionales entre los adultos y los niños de la pieza. Notamos nuevamente, a pesar de la protección que encuentra inclinando su cabeza sobre el papel, que grandes lágrimas corren por sus mejillas sin el más mínimo gesto de tristeza.

Aún habitado por la sensación perturbadora de la semana previa, la pintura que mancha sus manos me permite sacarlo del aislamiento detrás del que se esconden sus lágrimas y le propongo acompañarlo a lavarse las manos. Nos transformamos así, de repente, en los testigos visuales de las lágrimas que corren por su rostro en el gran espejo instalado sobre el lavamanos. Este encuentro en el espejo me permite, o debería tal vez decir que es mi reflejo, que aparece detrás de él y como envolviéndolo es lo que me permite, en una mirada que

envuelve su propio reflejo, afirmar: ¡Estás llorando, Yanis! ¡Estás triste! Me mira sin decir nada y, por primera vez, seca sus lágrimas refregando sus ojos en un gesto que parece destinado a despertarlos y luego nos unimos a un grupo de niños que dibuja en el pizarrón.

Una semana más tarde, Yanis intenta nuevamente aislarse instalándose alrededor de la mesa. Las lágrimas ya no están presentes y lo vemos seguir con la mirada los juegos motores de los otros niños, como si su deseo se articulara allí donde ve brotar y desplegarse tanto la frustración de la separación como el deseo, la excitación o el dolor de la rivalidad y la pérdida. Después de un momento de relativo aislamiento, comienza a seguir las actividades de los demás, siempre con un poco de distancia, para recoger los objetos que estos van dejando atrás. Una vez en el recodo de la pieza en la que se encuentra la pizarra, se vuelve hacia la ventana que da a la calle para ver pasar a la gente. Las lágrimas comienzan entonces a caer nuevamente, pero esta vez su tristeza, muy sensible, me permite evocar la ausencia de su madre y su próximo regreso.

Yanis siempre busca aislarse, limitándose a mirar los juegos de los demás sin hablar o dirigirse a nadie directamente, excepto para hacer algunos gestos destinados a obtener materiales para pintar, dibujar, modelar. En lugar de esconderse detrás de sus dibujos, comienza poco a poco a aventurarse en la habitación para recuperar los pequeños juguetes abandonados por otros niños, transformados en objetos totémicos por la fuerza de la vida pulsional transitoria con la que otros niños los han cargado en sus juegos fantásticos. Yanis parece particularmente interesado por la actividad de un niño del grupo que, en un movimiento regresivo, intercambia solo a través de algunos vagos balbuceos incomprensibles. A diferencia de Yanis, la partida de su madre provoca en él gritos estridentes que nos hacen sentir el desgarramiento con el que vive la separación. Al no encontrar para-excitación ante la ausencia, todo su cuerpo parece agitarse. En el transcurso de las sesiones, pudimos encaminar esta agitación hacia una figuración, y luego hacia una puesta en escena: a través del juego, la desorganización pulsional da curso así a movimientos auto-eróticos acompañados de un zumbido, zumbido que a su vez se cuelga, a través del juego, a la imagen de animales salvajes que atacan, motores de automóviles en movimiento...

A partir de este momento, aparece otro elemento en la relación de Yanis con el espacio y con los demás: introduce la mano en su boca, todo el puño, mientras observa los intercambios entre los demás niños. Es como si, después de reconocer una imagen del cuerpo propio capaz

de inscribir la diferencia entre él y su madre, fuera necesario llenar el espacio vacío de esta amputación para transformarla en ausencia. Este dolor se vuelve sensible por la sobrecarga pulsional manifestada en los movimientos de los otros niños, en su intensidad emocional. La condición es, para Yanis, llenar el fragmento que resiente como perdido a través de la agitación pulsional de la mirada: curar en la boca el signo de un desgarró para encontrar la continuidad de sí mismo. Esta continuidad, vivida dentro de los límites de sus sensaciones corporales, le permite, siempre a distancia, seguir los objetos abandonados: retoma la moto abandonada por otro y su ronroneo, el tigre y su rugido. Cada paso de un juego a otro le permite investir el objeto abandonado por otro niño, convirtiéndose así en organizador de su desbordamiento pulsional. El objeto con el que juega, vectoriza la pulsión, primero por un movimiento que se convierte en un juego de fantasmático en algunas escenas de depredación, luego por la loca carrera de un pequeño automóvil y la posibilidad de repararlo después de su caída. La mano que llena la boca se desplaza así hacia juegos simbólicos capaces de constituir una representación y de organizar un relato: un pequeño camión sobre el que aglutina con plastilina toda una familia de personajes, un gran taxi negro dañado que repara cada semana y en el que intenta hacer entrar toda una familia de pequeños personajes. A partir de este último objeto, un viejo taxi inglés o una furgoneta negra, Yanis comienza a hacer por la primera vez un relato organizado, contando de la furgoneta de su padre, que trabaja en la distribución, en la que no hay lugar para todos, pero donde puede, a veces, partir con su papá. Intermitente con la obstinación de reparar el taxi negro y siguiendo a los demás siempre con una cierta distancia, manteniendo un espacio de soledad, Yanis se dirige a menudo hacia el recodo distante de la agitación y del ruido en el que están la ventana que da a la calle y el pizarrón, para mirar a la gente pasar. Pocos días antes de la interrupción del taller por las vacaciones de verano, lo sigo a este espacio. Lo veo entonces volverse hacia el pizarrón y hacer un primer dibujo organizado, radicalmente diferente de las manchas negras de los primeros días: una línea recta que sale de un círculo bien definido hace aparecer de un renacuajo, la primera representación de una imagen de sí, del mundo percibido y del cuerpo delimitado. Winnicott habría probablemente visto una representación de lo que llama *Self*.

Este trabajo con Yanis me permite dar cuenta de la organización de un “agenciamiento” transferencial: de la preocupación que surgió después de la primera sesión, que no quise interpretar de inmediato (ni el evento ni lo que éste representaba en tanto puesta en escena

narrativa), dejando que el afecto informe se organizara en la continuidad de los intercambios para permitirme después asociarlo con el desgarramiento de una separación que no permitía a Yanis reconocerse a sí mismo como separado-individuo y que requería que otro viniese a reconocerlo y nombrarlo en el espejo. Este otro lo contiene, al mismo tiempo que permite iniciar un movimiento de separación, porque se ve él mismo contenido en su gesto por el contexto que constituyen el dispositivo y el agenciamiento transferencial: los tiempos del taller, los materiales a disposición, la distribución de la sala, la presencia de otros, niños y adultos (y el gran espejo sobre el lavamanos). Todos estos constituyen el material sobre el que se inscribe la expresión de actos inconscientes<sup>6</sup>. Esta primera inscripción de una imagen capaz de contener las experiencias sensoriales, digamos de un narcisismo primario, posteriormente encuentra continuidad en la inscripción de los movimientos pulsionales. A su vez, el acceso a una matriz capaz de dar contención a la inscripción de la experiencia sensorial hace posible una percepción del mundo. Es solo después de la apertura de este registro perceptivo que podemos asignar un lugar al objeto, y para él. Así, la sintonía relacional asociada a la enigmática escena del baño permite a Yanis, en este contexto transferencial, no solo sentir sus emociones, sino también verlas reconocidas por otro al momento de relanzar el movimiento pulsional en torno a su propio cuerpo<sup>7</sup>.

Es esencial poder dejar que el tiempo y el espacio se desarrollen de manera específica para cada niño, lo que requiere poder responder a las solicitudes de cada uno sin dejar por ello de olvidarlos (activamente) de vez en cuando, condición de desorganización necesaria a la infancia<sup>8</sup>. Era necesario, simplemente estar allí para jugar, escuchar, mirar, sin ninguna secundarización inmediata. Esta libertad de no-secundarización permite el acceso a los procesos primarios y es fundamental en la comprensión de la matriz de la vida fantasmática<sup>9</sup>. Para Yanis, este olvido activo le permitía pasar desapercibido hasta que fuese posible para nosotros entrar en sintonía con su ritmo, no ser percibido para poder transformar en creación singular su presencia-ausencia. Por nuestra parte, esta posibilidad de jugar, de recoger al azar los contenidos surgidos en el espacio del taller (juegos, gestos, dibujos, relatos), nos daba

---

<sup>6</sup> Humphreys, D. (2017). Mouvements transférentiels dans l'accueil de l'enfant de moins de 4 ans et de ses parents. La permanente réinvention de la clinique. *Dialogue*, 215 (1), 139-150.

<sup>7</sup> Mazéas, D. (2015). Variations picturales et naissance d'un « regard respirant » dans le transfert avec les enfants. *Cliniques méditerranéennes*, 91(1), p. 81-92.

<sup>8</sup> Winnicott, D.W. (1958). The capacity to be alone, in: *Collected Papers. Through Paediatrics to Psycho-Analysis*. London, Tavistock.

<sup>9</sup> Guignard, F. (1994), L'enfant dans le psychanalyste. *Revue française de psychanalyse* 58(3), p. 649-660.

también la el espacio y la distancia para ver de qué manera Yanis era “afectado” por los juegos de otros, esos que podía seguir a condición de protegerse de la intensidad pulsional. Es gracias a esta distancia y a esta ausencia que Yanis podía recoger y también “amasar” a su manera (en el sentido pulsional de *mischung*, la mezcla de tendencias pulsionales en torno a un objeto) los objetos que otros dejaban caer. La regularidad de nuestros encuentros en este grupo permitió que la ansiedad que me había invadido en la primera sesión se encaminara de manera espontánea y tranquila, sin impedirme jugar, para dejarme sorprender ante el surgimiento de objetos incomprensibles, inútiles, arcaicos.

Cuando la apropiación de un cuerpo individual, bien diferenciado del de la madre, no es posible, la moción pulsional no encuentra ninguna superficie de inscripción<sup>10</sup>. No hay separación entre interior y exterior, la simbolización es imposible, no hay creación de objeto. La relación con el otro se reduce así a un intercambio de superficie que expone un cuerpo desprovisto de envolturas autónomas; es imposible inscribirla dentro de una cadena simbólica. Solamente mediante la restauración de la certeza del retorno después de la separación, la desaparición puede convertirse en un juego: cuando el juguete desechado simbólicamente y encontrado puede ser lo suficientemente tranquilizador como para ser reemplazado por palabras. Es entonces que el juego puede devenir creación poética, una historia susceptible a la transformación metafórica<sup>11</sup>. Esta experiencia de taller permitió así a Yanis el acceso a una imagen delimitada de sí mismo, a la dimensión del objeto, y al juego.

La razón de mi interés primordial por la clínica con niños pequeños radica en su forma de confrontarnos con los problemas de intrincación pulsional debido a la ausencia de oposición entre placer y realidad que encontramos habitualmente en estas situaciones. En la posible identificación entre estas dos posiciones en los niños, entre ver y ser visto, entre pasivo y activo, es probable que los juegos, las sensaciones, los ruidos y los colores se integren en la imagen de sí-mismo<sup>12</sup>. De este modo, la identificación se puede hacer en torno a un movimiento en el que el niño aprende la conflictividad de la relación dual en la intrincación. En ausencia de la apropiación de un cuerpo individual diferenciado del de la madre, sin la

---

<sup>10</sup> Le Poulichet, S. (2015). Compositions corporelles et actes de naissance dans le transfert. *Cliniques méditerranéennes*, 91(1), p. 41-56.

<sup>11</sup> Fédida, P. (1978). « L'objeu ». *Objet, jeu et enfance*. In: *L'Absence*. Paris, Gallimard, p. 97-195.

<sup>12</sup> Lacan, J. (1949). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience analytique. In: *Ecrits*. Paris, Le Seuil, 1966, p. 93-100.

superficie de inscripción para la moción pulsional, ningún esbozo de diferenciación sujeto / objeto, ningún efecto de simbolización es posible.

Como lo recordamos anteriormente, el objeto no es el producto puro de una sensación: la experiencia primero debe convertirse en percepción y, por lo tanto, en rechazo de un entorno exterior. Aunque este objeto perdido existió afuera, es el objeto interior lo que nos interesa. El caso de Yanis en el grupo de niños nos permite afirmar que la sensación simple no es el objeto: la experiencia se convierte en percepción cuando un elemento rechazado es "inscrito" en tanto tal. La ausencia de este objeto alucinado, que necesariamente debe perderse, deja al niño presa de la pura búsqueda de la satisfacción pulsional, que Yanis trataba desesperadamente de yugular a través de su distancia respecto de los otros niños, su soledad, y luego a través de la mano que le llenaba la boca cuando miraba los juegos motores de otros. Algunos trayectos pulsionales rítmicos, de reconocimiento mutuo, se organizan en torno a un objeto a partir del momento en el que Yanis y yo nos encontramos: mi propia ansiedad se organiza en los intercambios y los juegos en aquel momento de sorpresa frente al espejo.

El cuerpo del analista es una fuente de materiales que el niño toma en la construcción de trayectos pulsionales. La alternancia entre la integración de experiencias enigmáticas y la capacidad de asegurar una continuidad y una recomposición de las identificaciones e inversiones imaginarias, es lo que da acceso a la figuración/actualización (*darstellung*), al sueño, y a la narratividad de éste<sup>13</sup>. Es en esta alternancia, y en esta posibilidad de abrir y crear nuevas vías, que se sitúa el campo del fantasma.

Las condiciones del cuadro analítico en el adulto, en el que podemos dejar trabajar la función de un "supuesto saber" en la instalación de una forma de repetición que nos permite interpretar en el momento "justo", no son las mismas. El ir y venir entre el análisis con niños y la cura de adultos no ha dejado de tener consecuencias sobre mi propia escucha de ciertos analizantes adultos y sobre mi reflexión respecto de las modalidades de presencia del analista. La sollicitación del niño, que nos remite a nuestra propia infancia, estimulando nuestra inventiva en la transferencia, nos enseña a ser más libres y también más atentos a la dimensión desconocida del fantasma en el encuentro con otro. Como resultado, mi reflexión se ha extendido a la cuestión de la presencia del analista en el análisis de adultos. Aunque el

---

<sup>13</sup> Pommier, F. (2013). Exhibitionnisme, identification et idéalisation. *Perspectives Psy*, 52(2), p. 140-144.

analista se ve solicitado aquí de manera menos cotidiana en su cuerpo y en su sensorialidad, este llamado surge en momentos discretos, vinculados a ciertas configuraciones precisas en la transferencia. Para ello, el analista debe permanecer disponible, favoreciendo la apertura de estos momentos de emergencia de lo inconsciente – de lo no-conocido (*Unbewusst*). Parece así pertinente responder con una presencia real en ciertas curas, en particular aquellas las relacionadas a una vivencia de ausencia temprana que se repite transferencialmente, como lo que llamamos, en Yanis, una amputación.

Cuando hablamos aquí de la presencia del analista, nos referimos a una función de borde que depende, en gran medida, de la capacidad de no-interpretar<sup>14</sup>, sino de dar al analizante la posibilidad de "crear-encontrar" un objeto a partir de la experiencia (analítica, del inconsciente, de lo *Unbewusst*). El analista debe entonces estar atento no solo a su "función" sino también a los elementos contingentes que a veces determinan sus movimientos: un *analista-objeto-a-utilizar* convocado, como en el análisis con niños, en lugares que son tan inevitables como inesperados, y que tocan a veces al niño en él mismo<sup>15</sup> y lo invitan a jugar. Estos momentos, sobre los cuales el analista no tiene control ni conocimiento, constituyen un espacio de reorganización del síntoma a partir de la fantasmaticación: la posibilidad de cambiar de posición para reconocerse en lo que permanece opaco. Esta relación "apenas hilvanada" entre la presencia real y aquella alucinada de la experiencia, pasa a través de una integración somato-psíquica en el analista, cuando este último puede sorprenderse en momentos clave que no son figurables/figurados por el analizante: somatizaciones, actos... momentos en los que el analizante corre el riesgo de naufragar en el diván, incapaz de arrimarse a otro. Es por esto que hemos intentado ilustrar en Yanis la dificultad para representarnos el exceso de la intensidad desorganizada de los intercambios somáticos, motores o sensoriales. Esta intensidad se aferra a cualquier imagen, como en el modelo del fantasma y es aquí donde el analista entra a jugar con su propia habilidad figurativa. Una de las primeras pistas que me ayudó particularmente en este proceso de teorización de mi propio fantasma frente a estos momentos de sorpresa y desconocimiento ha sido el hallazgo totalmente fortuito del tratamiento que da Steve Reich a la voz humana.

---

<sup>14</sup> Pommier, F. (2016). Intimité et fantasme structurant. *Penser l'intime. Connexions*, 105, 1, 71-80.

<sup>15</sup> Guignard, F. 1994, *op.cit.*

Había conocido solo en parte las composiciones de Reich hasta el día en el que, en una sala filarmónica, fue interpretada la integralidad de una de sus “fases”. Si lo hubiese escuchado en la radio, probablemente habría cambiado rápidamente de estación ante el peso de la insistencia y la repetición, pero la “situación” me obligaba a permanecer en la sala. Después de varios ciclos de fases, la música comenzaba a vibrar y a crear nuevos ritmos, nuevas vibraciones, y la voz distinta que veía aparecer me llevo a interesarme por descubrir mejor al compositor. Descubrí así que Reich había constatado en sus primeros trabajos, en los que trataba de componer a partir de la poesía y la declamación, la imposibilidad de inscribir la palabra musicalmente. La escritura musical hace desaparecer la singularidad melódica que caracteriza el carácter interpretativo de la declamación. En sus exploraciones sobre la voz humana, Reich descubrió el efecto de las fases: grabando la voz humana y produciendo ciclos de repetición de una secuencia por dos transmisores ligeramente desfasados, surge una nueva identidad; la repetición crea una nueva vía rítmico-melódica, una nueva voz. Reich pudo así afirmar el carácter singular, estrechamente ligado a nuestra identidad subjetiva, de la melodía del habla. Al momento de este hallazgo exploraba, por mi parte, la ausencia de prosodia en el autismo y la importancia de la coreografía gestual entre la madre y el recién nacido como parte de una reflexión sobre el ritmo en el trabajo analítico en situaciones que nos confrontan con angustias informes, especialmente en el terreno de la somatización y la toxicomanía: la singularidad rítmica que porta la melodía de la voz me permitía un modo de aproximación a aquello que se manifiesta sólo pulsionalmente, y pensaba en ritmos de voz, de silencios, de intercambios, de gestos en el juego, hasta que otro asar me llevo a encontrarme con el trabajo de Anne Teresa de Keersmaeker, que se inspira también del proceso de apropiación de la voz en una repetición rítmica, extendiéndola al gesto. En sus coreografías, el gesto se descompone y se repite en fases, creando nuevos intercambios corporales a partir de la misma estructura.

[Figura 2]

Su construcción de espacios matemático-geométricos capaces de identificar secuencias de individuación. Esta fragmentación constituye una forma de apropiación de la sensorialidad que puede recordarnos el trabajo de desciframiento y comprensión de los movimientos estructurantes de un niño autista en el descubrimiento de su entorno de Fernand Deligny. En

de Keersmaecker, como en Deligny, estas inscripciones constituyen un deseo de significar una experiencia corporal, de ritmo, encuentro y desencuentro.

[Figura 3]

Estos movimientos se sitúan brillantemente en lo que Deleuze y Guattari reconocen entre el caos de lo informe y la construcción de un ritmo por: "...Un niño camina en la oscuridad, tomado por el miedo, se tranquiliza tarareando. Camina, se detiene siguiendo su canción [...] esta es como el esbozo de un centro estable y tranquilo [...] salta del caos a un comienzo de orden en el caos..."<sup>16</sup>. Estas líneas evocan en nosotros el trabajo realizado en "Violin fase" que de Keersmaecker propone para la música de Steve Reich, y que se han transformado en una manera de figurar el movimiento pulsional que explora el entorno para producir lentamente y de manera progresiva instantes de apropiación, de individuación, en los que el gesto se ve contaminado por algo del orden de lo sexual, del deseo, abriendo una tercera voz en el reencuentro entre dos; haciendo de este terreno un campo propicio a la figuración de las mociones pulsionales que habitan el espacio transferencial en situaciones extremas.

[Figura 4]

Conclusión.

Es a partir de esta imagen de un niño que intenta domesticar lo desconocido-aterrador que hemos avanzando durante algunos años en nuestras propias reflexiones sobre la clínica de lo informe. Una situación clínica nos ha permitido ilustrar la relación de una cierta libertad de la actividad fantasmática a la práctica clínica (sin o con diván) a través de aspectos tan ordinarios como esenciales como el ritmo, el juego, la ronda, y la participación del cuerpo en el descubrimiento del entorno físico, material, sensorial y, finalmente, simbólico.

---

<sup>16</sup> G. Deleuze & F. Guattari. *Mille plateaux*. Editions de minuit, Paris, 1980, p. 382 [trad. DH]

Figura 1. Cahiers de Paul Valéry

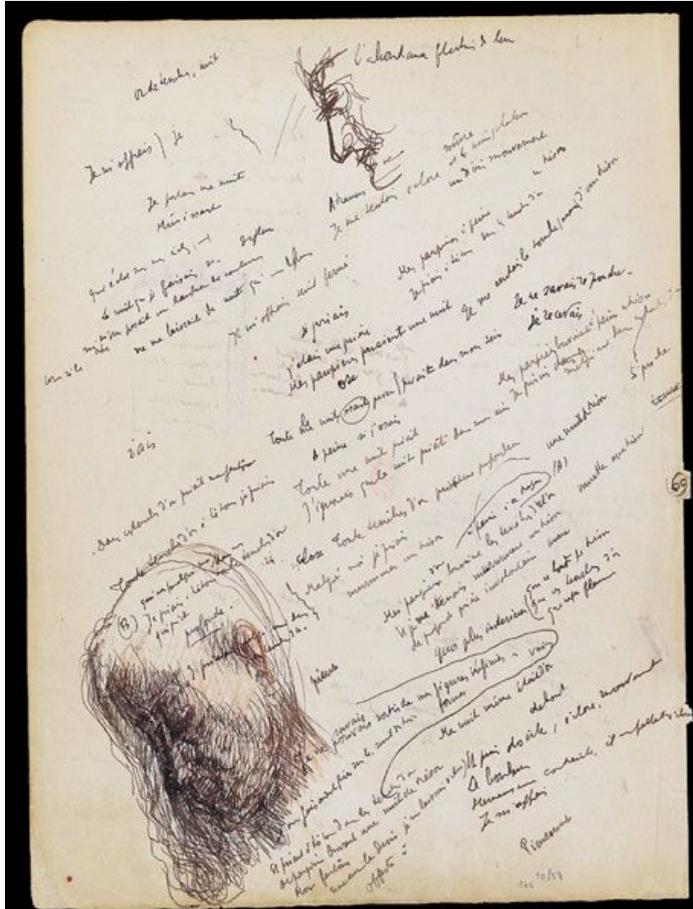


Figura 2. Esquema coreografico, Anne-Teresa de Keersmaeker

