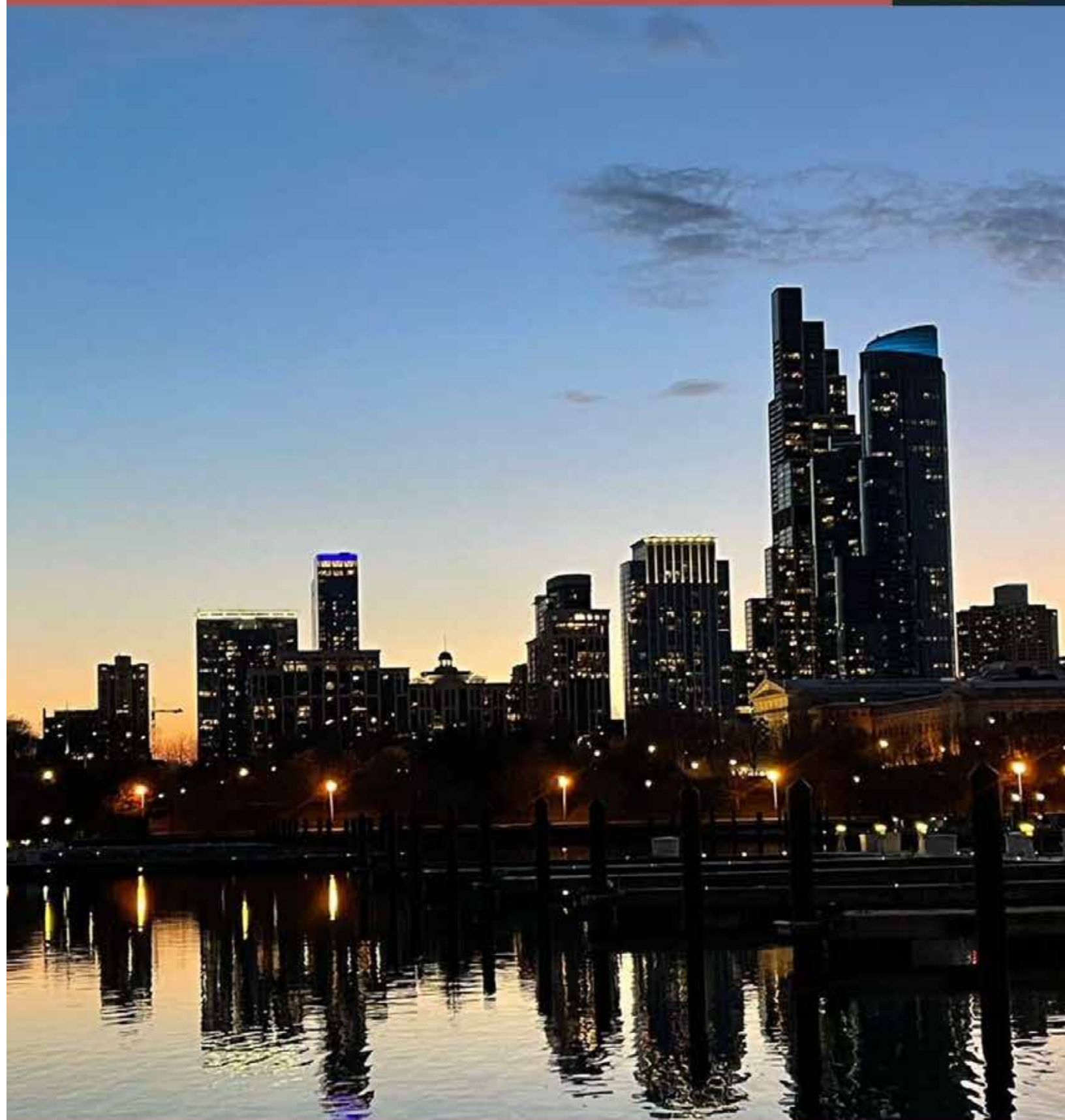


DIOTIMA



Diotima, Revista de Humanidades, Vol.3 No. 5 Año 2025



“La sabiduría es una de las cosas más bellas el mundo, y como el Amor ama lo que es bello, es preciso concluir que el Amor es amante de la sabiduría.”

Diotima de Matinea

Diotima nace como un espacio de transmisión, diálogo y reflexión en torno a las humanidades, con un enfoque que entrelaza el psicoanálisis, la psicología, la neurociencia y disciplinas afines. Su propósito es abrir caminos de cuestionamiento y análisis crítico sobre el sujeto y la sociedad, siempre enmarcados en un contexto que nos desafía a repensar nuestras prácticas, nuestras formas de escucha y nuestros posicionamientos.

Este proyecto es, ante todo, una invitación. Un llamado a todas aquellas voces que, a través de la escritura, el pensamiento y la palabra, dejan huella en quienes se acercan con curiosidad y deseo de ser testigos y cómplices de estas inquietudes. Queremos que Diotima sea un lugar de encuentro donde converjan miradas diversas, donde el diálogo se convierta en la herramienta para construir nuevas formas de comprender el mundo.

Desde el Colegio de Psicología de la Universidad del Claustro de Sor Juana, respaldamos esta iniciativa transdisciplinaria con el compromiso de sostener el deseo de nuestra comunidad académica. Fieles a nuestra filosofía institucional, alzamos la voz con espíritu crítico, con la intención de generar un impacto en quienes nos leen y, más aún, de invitarles a formar parte activa de este proyecto que busca perdurar en el tiempo y en el pensamiento.

Las siguientes páginas son una puerta abierta. Una invitación a sumergirse en el diálogo, a acompañar a quienes aquí expresan sus ideas y a construir, entre todas las voces, un espacio de encuentro que fomente perspectivas críticas y transformadoras.

Diotima es un punto de convergencia entre el conocimiento y la otredad. Un sendero que se abre para quienes buscan pensar y repensarse en comunidad.

¡Bienvenidos a este espacio de pensamiento y reflexión!

“La verdadera opinión ocupa un lugar intermedio entre la ciencia y la ignorancia.”

Diotima de Matinea



COMITÉ EDITORIAL

Directora del Colegio de Psicología:

Dra. Ana Patricia González Rodríguez

Coordinador Académico del Colegio de Psicología:

Mtro. José Antonio Gómez Montelongo

Estudiante de la Licenciatura en Psicología:

Daniela Soler Delgado

Foto de portada por:

Rodrigo Manzo Gil



AGRADECIMIENTOS

De parte del Comité Editorial, agradecemos a los lectores que página tras página se permiten abrir la puerta del asombro, la reflexión, y la introspección, desafiando el miedo a lo incómodo de la otredad.

Agradecemos a la directora de Colegio de Psicología Ana Patricia González y al Coordinador Académico Antonio Gómez, que sin ellos este proyecto no sería posible, por su entrega y disposición para brindar las herramientas necesarias al equipo de Diotima.

ÍNDICE

- **Vulnerabilidad: devenir desde la subjetividad en la hipermodernidad..... p. 5**
 - Fernando Lapuente García
- **Franz Kafka: la tortuosa escritura de la profecía..... p. 18**
 - Lina del Carmen Pulido Orozco
- **Suplencias artísticas y transferencia en un estudio de caso con enfoque psicoanalítico..... p. 31**
 - Alma Rosa Tapia González
- **Lo imposible en Freud..... p. 60**
 - Jorge Zúñiga Sánchez
- **El lugar del encuentro..... p. 66**
 - Víctor Manuel Medina Cervantes

Vulnerabilidad: devenir desde la subjetividad en la hipermodernidad

Por: Fernando Lapuente García

Hay que decirle al alquimista: dale tiempo.

Queda la vida a contrapelo y esta calle lejana

en la que vivo, quedan las frutas maduras

que esperan de madrugada en sus cajas

frente al mercado vacío.

Elisa Díaz Castelo

Resumen.

En la actualidad se viven ritmos de aceleración. En los últimos años persiste la hipermodernidad, tiempos centrados en el consumo, la productividad y la individualidad, condiciones en las que el deseo no encuentra sostén, donde la identidad parte de las figuras expuestas en medios digitales, más que desde una experiencia singular. Las relaciones humanas en este contexto se vuelven síntoma de la sociedad en la que se generan, reducidas a lo inmediato y utilitario, algo que tiene un impacto directo en cómo cada sujeto se constituye. Ante esta experiencia desde un pensamiento crítico, es necesario destacar las dinámicas que impliquen hacer pausa y reconocer el quiebre. Para esto, desde la clínica psicoanalítica, se propone destacar la vulnerabilidad, no solo como condición humana sino como punto de partida en los procesos de subjetivación.

Introducción

Frente a las nuevas maneras de crear vínculos, redes sociales y aplicaciones, como parte esencial de la subjetividad en los tiempos contemporáneos, las relaciones se vuelven efímeras, sin sentido, donde solo se busca sea la ganancia secundaria o la experiencia del goce. Para ello no hay una respuesta concreta o fórmulas, ir a lo vulnerable, siempre será contradictorio en la sociedad de la exposición, ¿qué pasa con las formas de relación humana que requieren más tiempo y sentido?

¿qué partes habría que priorizar frente a lo vertiginoso de la sociedad? ¿qué existe más allá de la productividad y el consumo?

Acercarse a la idea de vulnerabilidad, abordado en su mayoría desde la clínica psicoanalítica, se requiere tomarlo como elemento subversivo de la constitución subjetiva. Esta manera de ser pensado al sujeto requiere incluir la vulnerabilidad desde varias áreas, partiendo de su presencia en el desarrollo y la importancia de las figuras de cuidado; para después incluir las condiciones del entorno en el que se vive, tomando en cuenta las relaciones más íntimas donde se experimenta la vulnerabilidad: la familia, las relaciones de pareja y los amigos.

Para esto se toma el proceso de subjetivación como algo inherente a los vínculos cercanos y también sociales. No se podría proponer una lectura del sujeto sin incluir también la posibilidad, desde el fallo y la imposibilidad, para hacer frente a las condiciones hipermodernas.

Primeros puntos

La vulnerabilidad es necesario abordarla desde varias aristas, la primera de ellas sería como condición en la que un ser humano puede ser herido; la segunda sería como elemento inherente al desarrollo evolutivo, lo que conlleva una visión amplia para entender el cuidado y sostén que conlleva. La tercera, como una característica que es constante en la experiencia del sujeto, que persiste más allá de la infancia, sino que es algo que permanece; la cuarta sería como algo que es esencial en las relaciones interpersonales y también en los sistemas que las atraviesan.

La propuesta a la que se hace referencia va en torno al riesgo y también al cuidado, esta condición está en todas las partes de nuestra existencia, en especial en los primeros años de vida, es una condición constitutiva, sin ella no hay experiencia de vitalidad directa, Donald Winnicott comparte la visión de que en los primeros meses se presenta una dependencia absoluta, lo cual requiere un ambiente que pueda tener dos características, que haya un sostén físico y que a la par sea acompañado por un ambiente emocional lo suficientemente bueno. Es decir, cómo aquellos que cuidan, en especial la madre, está atenta a las primeras expresiones del bebé y cómo ella es capaz de adaptarse a sus necesidades (Winnicott, 1971, 62-73).

Cuando las condiciones de cuidado no se presentan generan condiciones de vida que se caracterizan por lo que Donald Winnicott llama, privación, dicha condición se mantiene en la experiencia con la que se vive, especialmente en las relaciones más cercanas. Se puede evidenciar un fallo en ese primer sostén, el cual es importante para poder tener una conciencia de la propia experiencia y desarrollar condiciones para llegar a una dependencia relativa. La condición humana requiere del cuidado y la ternura, como respuesta a la experiencia del infans, como una manera de poder disminuir el sufrimiento que se presenta en las primeras etapas (Winnicott, 1963, 247-263).

Heinz Kohut propone una definición que viene bien para dar cuenta de la estructura que se forma dentro de las primeras etapa de vida, que integrar lo que le acontece a cada ser humano a través de lo que él llama Self *“El self está constituido como un concepto nuclear de la personalidad del ser humano, siendo el lugar por el que transcurren sus experiencias; lo que permite dar sentido y coherencia a los procesos psicológicos”* (Kohut, 1971, 2).

La experiencia del cuidado va entorno a una atención y donación de las personas que se encuentran a su alrededor, comenzando con la madre y el padre, como primeros referentes que dan contención, y por lo tanto proponen las condiciones para la constitución de un self integrado, que pueda lograr una consistencia sostenible.

La experiencia hipermoderna

Para tener una visión más amplia del tiempo contemporáneo se propone el término hipermodernidad, como la propone Gilles Lipovetsky, tiene como imperativo el hedonismo, como relación interna y externa, donde la vida humana se fragmenta, es decir, se moldea a los estímulos que va promoviendo el mercado y la sociedad, algo que cuarta el proceso con el que a través del lenguaje hace que nos entendamos los unos a los otros está dividido.

“En el centro de la reorganización del régimen del tiempo social está el paso del capitalismo productivo a una economía de consumo y comunicación de masas, el relevo de una sociedad rigorista y disciplinaria por una «sociedad-moda», reestructurada de arriba abajo por las técnicas de lo efímero, la renovación y la seducción permanente(...) por todas partes aparece la caducidad acelerada de los productos en oferta y de los modelos, así como de los multi formes

mecanismos de la seducción: novedad, hiper- elección, selfservice, hiperbienestar, humor, diversión, atención, erotismo, viajes, tiempo libre.” (Lipovetsky, 2006, 63).

Las relaciones humanas en la época del hiperconsumo van en el sentido de la experiencia del goce, inestable y en constante búsqueda. Se busca poner la felicidad en la capacidad para adquirir, ya sean servicios, distracciones, medios, educación, todo en función de la individualidad. Logrando que en la experiencia del self se viva lo contrario, la insatisfacción constante, donde todo vínculo se dispone en función de la lógica de la utilidad y la superficialidad. Dentro de estas condiciones, la vulnerabilidad se muestra como algo conflictivo, ya que el vínculo genuino se basa en poder compartir esta característica, sin ella no hay un lazo social que sea posible; que en la lógica del mercado queda en función a lo inmediato y a dejar del lado la experiencia de sí.

“En este contexto abundan las guías y métodos para vivir mejor, la televisión y la prensa destilan consejos de salud y buena forma, los “psi” ayudan a las parejas y a los padres con problemas, se multiplican los gurús que prometen la plenitud. Comer, dormir, seducir, relajarse, hacer el amor, comunicarse con los hijos, mantener el tono: ¿qué esfera escapa ya a las recetas de la felicidad? Hemos pasado del mundo cerrado al universo infinito de las claves de la felicidad: es el tiempo del coaching generalizado, de la felicidad con instrucciones de uso para todos” (Lipovetsky, 2007, 322).

La idea de la vulnerabilidad remite a aquello que falta, en el contexto contemporáneo habría que pensar en todas las propuestas que surgen para dar solución efectiva a dicho malestar, sin un valor de la capacidad de nombrar, sin tiempo para no hacer otra cosa que producir y consumir.

La inmediatez se convierte en la clave de todas las propuestas para generalizar y resolver. No hay un estudio desde el contexto, desde la experiencia de cada sujeto. Así es la hipermodernidad, donde vale más una receta dictada por un coach que un proceso de análisis que encare con la posibilidad de habitar el malestar, en lugar de solamente evitarlo y correr.

Condiciones de subjetivación

La perspectiva del estudio del sujeto y las formas de subjetivación fue centrada en la propuesta de Michel Foucault, Gilles Deleuze, tomando clases con el menciona que la propuesta que el filósofo plantea era no entender al sujeto buscando su definición, sino dar paso a lo más íntimo, podríamos decir, vulnerable, a eso que da cuenta de la manera en la que cada uno se va constituyendo, donde la realidad toma peso cuando se apropia.

“...la subjetivación tal como la entendía Foucault era tanto colectiva como particular: ustedes tienen subjetivación nacional, subjetivación de clase –vimos todo eso–, había subjetivación de grupo. Lo que me interesa aquí (...) es que el estado de pasión opera una subjetivación de un tipo completamente diferente del estado de amor” (Deleuze, 2015, 222).

No es la definición, se trata de lo que experimenta y los procesos que retan la definición y la producción en masas de subjetividades ficticias, aquí la diferencia estaría encaminada a reconocer las diferencias en torno a los elementos psíquicos pero también la diferencia y la similitud desde el cual se constituye. Algo que lo hace único, no por el valor que esto tenga, si no por el riesgo que implica asumirse en cambio constante.

Para Silvia Bleichmar, la subjetivación tendría su origen en el orden histórico, pero solamente se podría entender desde un devenir “lo constitutivo del psiquismo da cuenta de aspectos científicos del psicoanálisis y que se sostienen con cierta trascendencia por relación a los distintos períodos históricos” (Bleichmar, 2003, 33). Dentro de su concepción la subjetividad propone el entendimiento del Sujeto psíquico, el proceso de subjetivación conlleva la experiencia de las legalidades, haciendo referencia a aquella ley que se mantiene independientemente de los cambios históricos dentro de un contexto concreto.

Dentro de la subjetivación se encontraría el marco del lenguaje, Émile Benveniste, menciona que el que habla, el locutor, no es el sujeto, sí que es el lenguaje el que da las primeras condiciones para que la subjetivación se genere. Desde su teorización, el lenguaje da la facultad para que se dé una apropiación de la experiencia dentro de una lengua. Para él la subjetividad, sería la capacidad

para plantearse enteramente sujeto. De esta manera se podría no solo estudiar la subjetividad como medio de la experiencia sino también como acto de enunciación. Campo donde el sujeto se nombra así mismo (Benveniste, 1966, 32).

A partir de este acto entre dicho, se efectúa la expresión de lo más íntimo, lo llamado por Jean-François Bordron, como subjetividad participante, la cual tiene surge de un cuestionamiento, lo que se dirigirá al mundo para encontrar objetos en los que se pueda proyectar, es decir, que la primera participación del sujeto desde su misma experiencia es el cuestionamiento, algo muy cercano a los procesos vulnerables de su constitución (Bordron, 2011, 56).

Es el sentido de encuentro con el mundo el que genera la vitalidad interna del sujeto, una dimensión que surge desde el cuerpo, el cual desde la interacción íntima, desde la instancia corporal, que en palabras de Merleau-Ponty, sería el cuerpo actante, donde la instancia del yo experimenta desde una apropiación del mundo, el mundo para mí. Una forma en la que plantea que la subjetivación es un proceso que surge de la aprehensión de las morfologías objetivas, que cambiarán en la representación interna de dicho mundo. Lo que podría entenderse que antes de pensar en la envoltura del sujeto habría que pensar en el soporte de la manera en la que va enunciando el mundo (Merleau-Ponty, 1945, 24).

Este proceso implica un proceso de estudio desde la experiencia, algo que no es del todo medible, que atañe a lo interno. Como menciona Jacques Fontanelli, la forma en la que se vive la subjetividad es desde un doble movimiento, el primero como auto-afección, una manera de confirmar y sentir la existencia, y como segundo movimiento la exploración del afecto reflexivo, donde se produce lo que determina como sobredeterminación espacial y temporal (Fontanille, 2015, 17-19).

Desde la Escucha

En este proceso de reconocer los espacios donde se pueda vivir la vulnerabilidad, el contenido con el que se crea cada sujeto, incluyendo elementos y ritmos cambiantes; procesos inconscientes, haciendo alusión a un elemento que no se encuentra articulado pero que no es conocido. Dicho espacio de la vulnerabilidad es el area de riesgo, pero a la vez un potencialidad que espera, una escucha analítica. Que se sabe frágil pero se mantiene, sin tantas respuestas, pero congruente con

su propio proceso de subjetivación. Una conexión que aborda lo incompleto y el deseo al mismo tiempo. Para ilustrar esta conexión se puede recurrir a poetas contemporáneos cuyos versos reflejan esta profundidad entre la disparidad y el devenir del sujeto.

Desde la clínica psicoanalítica la subjetivación pasa por el proceso de encuentro con aquella parte que siempre desconocida, que se asoma, que va en partes, que no es constante, lo inconsciente, una manera de tomar en cuenta los procesos psíquicos, presentes dentro de las simbolizaciones de las formaciones inconscientes.

"Lo inconsciente es lo psíquico verdaderamente real, nos es tan desconocido en su naturaleza interna como lo real del mundo exterior, y nos es dado por los datos de la conciencia de manera tan incompleta como lo es el mundo exterior por las indicaciones de nuestros órganos sensoriales" (Freud, 1900, 715).

Tomando dicha expresión, la subjetivación implicaría también la diferencia, una distancia con la compulsión externa y la interacción con la constante conexión hacia las redes. Es decir, no como algo que pueda ser generalizado, sino que es en cada sujeto distinto. En las cartas a Fliess en 1989, Freud, describe cómo el mecanismo psíquico se encuentra en capas, mencionando un concepto central en su teoría las huellas mnémicas, las cuales son aquellos retazos del pasado que quedan inscritos en la mente, viviendo un reordenamiento constante. (Freud, 2008, 218).

Leticia Glocher Fiorini, propone que la propuesta del psicoanálisis debe ser un espacio primero de escucha, pero también de co-construcción, donde el analista y el paciente puedan tener un encuentro desde la interacción. Lo que da el espacio para reconocer las diferencias, asumiendo que la subjetividad sexuada, no se da de una sola manera, sino que es un proceso donde debe darse una apertura para que se pueda reconocer las experiencias, los deseos, las identificaciones y las normas sociales que las atraviesan (Glocher Fiorini, 2015, 175-185).

Habitar la subjetividad sexuada, como lo propone Leticia, es partir de los elementos que son más íntimos en la persona, procesos que pasan por configuraciones familiares, la experiencia de la alteridad, el género, el impacto que tiene la tecnología de manera directa o indirecta, y los factores socioculturales que influyen para la integración de sí. Es decir, la clínica psicoanalítica está dirigida

a explorar y deshilar las palabras con las que cada sujeto describe lo más cercano, lo más vulnerable, desde un sentido de autenticidad y singularidad (Glocer Fiorini, 2015).

De este modo se puede tener presente que la clínica psicoanalítica también plantea un reconocimiento de la intersubjetividad y la otredad, dentro del sujeto, a partir de las partes que no reconoce del todo de sí, y dentro del vínculo social. Pensar la relación analítica de esa manera propone dar espacio para lo diferente, dando espacio para que en lugar de llenar expectativas o consumir productos, se pueda dar desde la vulnerabilidad un reconocimiento (Glocer Fiorini, 2024, 45-50).

De esta manera el campo del encuentro analítico, a través de la transferencia y la contratransferencia, favorece que se dé el reconocimiento de la alteridad que hay dentro del sujeto. Esto conlleva el cuidado de dicha vulnerabilidad, donde cada palabra, cada sueño, cada equivocación, conflicto, tiene su lugar. El espacio del no saber se puede entender desde la escucha, que rompe el incesante deseo por el cumplimiento de metas ajenas, para poder hacer eco en los deseos más propios y sostenerlos, reflejo de la experiencia que se vive la escucha.

En este punto es el deseo el que da cuenta del lenguaje primero, aquel que surge como manera de tramitar la experiencia en contacto con lo extraño y discordante, el cual es puesto en juego. Si se dicha cercanía podría entenderse desde la figura de la metáfora dentro del lenguaje, desde la perspectiva de Jacques Lacan *“Para liberar la palabra del sujeto, lo introducimos en el lenguaje de su deseo, es decir, en el lenguaje primero en el cual más allá de lo que nos dice de él, ya nos habla sin saberlo, y en los símbolos del síntoma en primer lugar”* (Lacan, 2002, 283).

Cuando se hace una apropiación a aquello que en algún momento fue reconocido como ajeno, los valores del mercado ya no imponen un valor fijo, sino que se da el espacio para habitar nuevas formas de identificar lo que se surge dentro de la experiencia, más allá de lo que se supone que debería pasar.

De lo común y la otredad

El poder aproximarse a la experiencia de la vulnerabilidad es palpar de manera directa relación entre el movimiento y la vitalidad, entendiendo la experiencia de lo vital como algo singular, donde

hay un componente de limitación, eso que habla del error, del olvido, de la ferocidad, de ese espacio que evidencia la falta que cada sujeto lleva en sí, algo que marca la singularidad de la experiencia, enriqueciendo así la comprensión de la conexión entre el ritmo y las tempestades que todo proceso de sentido conlleva.

Para la comprensión de la integración de la experiencia de sí, hubiera que aceptar que muchas veces la manera de relacionarse en tiempo hipermodernos genera grandes fallas en lo que el propone como el self, una falta de identificación de la propia experiencia, originado por las fallas vinculares de los padres al no poder sostener su experiencia.

Para Mark Fisher, al describir las condiciones sociales en relación con el capital menciona dos grupos que surgen a partir de la toma de conciencia, el primero es el del grupo subyugado, es decir entender los “mecanismos, políticos, existenciales que la producen” lo que se normaliza frente a la sociedad de consumo, donde tener es mayor al ser. Esta condición también tiene una potencialidad, una relación en grupo. *“El sujeto que se requiere a tal fin, un sujeto colectivo, no existe, pero la crisis, una crisis global como todas las que enfrentarnos en la actualidad, necesita que lo construyamos” (Fisher, 2016, 104).*

Aquí se tendría que replantear el ejercicio de la escucha, pasar a la otredad fuera del espacio analítico, ya que la vulnerabilidad es la primera condición para el encuentro con aquel que es distinto, que no está dentro de mis representaciones. Dentro de la propuesta de Emmanuel Levinas, solo se puede tener sentido del otro desde el encuentro, el propone la figura del rostro. La expresión externa que no puede ser comprendida, que no puede ser tomada para los fines utilitarios. En esa instancia el proceso de subjetivación y el lenguaje con el que se apropia de su propia experiencia se detienen. La manera de describir o representar de un solo sujeto no basta (Levinas, 2000, 71).

El encuentro con ese otro, con esos que son diferentes, lleva a comprender lo que postula Judith Butler, al describir la humanidad del humano, no es otra cosa que el encuentro con lo diferente, con eso que socialmente se considera, infrahumano. Haciendo crítica a la manera de hacer presencia ante la vitalidad externa que rebaza, significa y da sentido. Así lo humano no sería el encuentro con lo normativo, si no con el otro, con la vulnerabilidad en todos sentidos. El extraño,

el extranjero, lo que no está del todo determinado por la categorías del mercado, es lo que da sentido al encuentro desde la vulnerabilidad (Butler, 2006, 67).

Verla también desde un ámbito global requiere hablar de la opresión colonial y capitalista, no desde un enfoque solo contestatario, si no desde una captura de los procesos de subjetivación de cada ser humano, lo que Suely Rolnik nombra como captura de la fuerza vital. Esto provoca que la capacidad creativa del sujeto sea domesticada en beneficio de una identificación con las representaciones que son propuestas por el mercado, creando sujetos coloniales, que desde su sensación de validación normaliza la violencia, la disociación y la simple repetición del consenso (Rolnik, 2019, 30).

Para hacer frente a dicha normalización se propone que el proceso revolucionario desde distintas subjetivaciones, partan de lo que llama Rolnik, “corte en otro lugar”. Una diferencia que movilice lo que Lacan denomina la banda de Moebius. Una manera de acompañar y evidenciar la diferencia que representa cada ser humano, hacer significativo la aceptación de los elementos contrarios a lo convencional dentro de la propaganda capitalista. Para ello habría que plantear una dinámica de resistencia, una distancia y un aguante frente a la tendencia dominante, donde se reduce al sujeto a un producto que consume y es consumido. Para ello hay que evidenciar el malestar, la angustia y los síntomas que son normalizados, con una racionalidad imperante que apunte solo a la producción y la especulación capitalista (Rolnik, 2019, 35).

Conclusión.

Desde lo más vulnerable que hay en cada sujeto, único, habría que entender el proceso de subjetivación como algo abierto, que tiene su propia organización, algo que se puede desarrollar como un movimiento, es decir, reconocer los espacios para pensarse, un proceso que viene acompañado de apropiación. Hacer frente a una realidad fragmentada, determinada por el mercado, la vulnerabilidad aparece como una ruptura, fecunda, un espacio para dar sentido, desde el riesgo inherente en cada ser humano. No solo es un estado, es una experiencia donde también el deseo se juega.

A partir del contexto, la apuesta de la escucha analítica es poder generar espacios de subversión, desde el encuentro posibilitar que cada sujeto tenga el tiempo necesario para explorar su singularidad. De esta manera, la vulnerabilidad se convierte en un punto de referencia ante el malestar cultural, no desde la simple aceptación, sino desde la profundidad de la experiencia humana

Referencias.

Bleichmar, S. (2003). Acerca de la subjetividad. En El desmantelamiento de la subjetividad: estallido del yo. Buenos Aires, Argentina: Topía. P. 33.

Butler, J. (2006b). Vida precaria. Buenos Aires: Paidós. P. 67.

Deleuze, G. La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III, trad. cast. Ires y Puente, Cactus, Buenos Aires, 2015, p. 222.

Fisher, M. (2016). *Realismo Capitalista. ¿No hay alternativa?*. Caja Negra Editora. P. 104

Freud, S. (1900/1976). La interpretación de los sueños. Obras completas v. 5. Buenos Aires: Amorrortu. p. 715

Freud, S. (2008). *Cartas a Wilhelm Fliess: 1887-1904 (2ª ed.)*. Trad. J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu. p. 218.

Gloer Fiorini, L. (2024). *Deconstructing the Feminine: Subjectivities in Transition* (Segunda Edición). Routledge. P. 45-50.

Glover Fiorini, L. (2015). *Cuerpo, sexualidad y género Interfases*. Revista uruguaya de Psicoanálisis (en línea) (121): 175-185, <https://www.apuruguay.org/apurevista/2010/16887247201512113.pdf>

Kohut, H. (1971). *The Analysis of the Self: A Systematic Analysis of the Treatment of the Narcissistic Personality Disorders*. International Universities Press. P. 2

Lacan, J. (2002) La dirección de la cura y los principios de su poder. Escritos 2. Buenos Aires: Siglo XXI. 2002. P. 283

Lévinas, E. *Ética e infinito*, tr. J. M. Ayuso Díez, Madrid: La balsa de la medusa, 2000, p. 71.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón. P. 30-37

Winnicott, D. W. (1971). Realidad y juego. Gedisa. p. 62-63.



Winnicott, D. W. (1963), "Psicoterapia de los trastornos de carácter", en *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador. Estudios para una teoría del desarrollo emocional*, Buenos Aires, Paidós, pp. 247-263

Franz Kafka: la tortuosa escritura de la profecía

Por Lina del Carmen Pulido Orozco

Resumen: La obra de Franz Kafka ha sido reconocida por su capacidad para abstraer el siglo XX, en particular desde la perspectiva de la decadencia cultural y filosófica de Occidente (citando a Spengler) y por su profética capacidad de anunciar las consecuencias del ascenso de los totalitarismos y los conflictos armados que los acompañaron. El relato “En la colonia penitenciaria”, puede reflexionarse sobre cómo la escritura no aparece como metáfora de un proceso terapéutico, sino como una experiencia dolorosa y cruel. En buena medida, esto podría relacionarse a que es una máquina la que escribe sobre un cuerpo humano; situación sobre la cual se reflexiona respecto a la relación simbólica entre tecnología, lenguaje y un futuro deshumanizado.

*

Narrar es interpretar el mundo. Para los seres humanos, la realidad es escurridiza, compleja y llena de misterio. Una de las creaciones que nos constituyó como especie fue el lenguaje. A través de este, no sólo inventamos un medio para comunicarnos, cosa que nos permitió primero sobrevivir y luego prosperar, sino que también fue la principal herramienta para conocer el mundo. Nombrar las cosas nos permite comprenderlas; aprehenderlas. Aún aquello que se escurre de nuestras capacidades racionales, como el infinito, la trascendencia, la metafísica, y todos los porqués y paraqués que habitan nuestras filosofías, tiene asidero en el lenguaje.

De nombrar las cosas, pasamos a narrarlas. De los relatos surgieron las explicaciones que le dieron sentido a la naturaleza, a lo divino, a nuestra relación con los otros y con nosotros mismos. Los mitos, y de ellos las religiones, son relatos a partir de los cuales nos explicamos la realidad, y de esa manera, ésta se nos hace más tolerable. Por esto, la literatura es parte inherente del ser humano.

Un nuevo invento revolucionó nuestra especie: la escritura. Los saberes hechos palabras que antes se llevaba el tiempo, o se corrompían y olvidaban, encontraron una forma de permanecer. Las generaciones futuras ahora podían aprender mucho más de las anteriores y las distintas culturas

consiguieron encontrar puntos de conexión. La capacidad literaria alcanzó posibilidades expresivas no previstas, y la voz del poeta alcanzó resonancia más allá del tiempo y del espacio.

Walter Benjamin explica la capacidad lingüística del ser humano a partir del concepto del lenguaje adánico: Dios creó el mundo al nombrarlo, pero se volvió la tarea de Adán el completar la obra divina al dar un nombre humano a aquello que había sido creado. Así pues, Adán es co-creador. De todas las criaturas, sólo el ser humano comparte con los dioses la capacidad sagrada de nombrar.

No obstante, algo se pervirtió en el proceso. En el máximo poema de Milton, *El Paraíso Perdido*, Satán desafía la autoridad divina, acto que será castigado con su expulsión del cielo. Desde su morada en el averno, Satán, vencido inexorablemente, insiste en su confrontación con Dios, y declara que pervertirá sus obras. En el Libro III, el Creador le dice a su unigénito hijo, como advertencia de los planes que alberga su enemigo: “Directamente hacia el recién creado mundo y hacia el hombre que allí vive con la idea de intentar por la fuerza destruirlo, o aun peor, pervertirlo con alguna insidia; y lo pervertirá; porque el hombre escuchará sus falsas lisonjas, y violará fácilmente el único mandato, la promesa única de obediencia” (Milton, 2006, p. 152). El poeta señala el origen de la caída: Satán tomará el lenguaje y pervertirá su sentido, pues el hombre “escuchará sus falsas lisonjas”. La misión adánica está comprometida: la identidad de la palabra ahora puede ser engañosa; nuestro medio para conocer la realidad nos refiere al equívoco. Ya no sabemos qué es la verdad.

A partir del mito que plantea Milton en su poema, y que también ocupa a innumerables filósofos, nos preguntamos por nuestra relación con el lenguaje, como el único medio del que disponemos para conocer la realidad. A partir de él, ¿conocemos la verdad? ¿o lejos de ayudarnos a dilucidar el mundo, nos confunde? ¿Será que nombrar la realidad queda siempre como tarea incompleta, debido a que hemos perdido la conexión con el flujo del verbo divino?

Desde entonces, quienes hacen literatura emprenden la compleja tarea de mediar entre la realidad, el lenguaje y nuestra concepción de ésta, a fin de traer a la luz la verdad perdida y poder responder a las grandes interrogantes sobre nuestro ser en el mundo, nuestro sentido frente al destino y a los otros. La frase escrita en el templo de Apolo en Delfos lo resume en su sentencia: “conócete a ti



mismo”. Saber quiénes somos es la verdad última: desde donde encontramos el por qué y el para qué de nuestra existencia.

Los antiguos griegos entendían al poeta no como un artista, sino como un profeta: era quien expresaba el mensaje inefable de los dioses, en un acontecimiento arrebatado donde por un momento, no hablaba por sí mismo, sino que su voz era usada por las deidades para transmitir un mensaje a los seres humanos.

Es una pregunta importante si hoy en día los escritores(as) aún siguen dejando su voz al servicio de algo inefable, trascendente, que se expresa en sus creaciones; el diálogo entre lo interior y lo exterior; lo divino y lo humano; lo real y lo ficcional; lo vocal y lo escrito. Si la literatura puede aún cumplir la función del lenguaje adánico que conecta la dimensión de lo humano con lo divino. En este punto es importante hacer una precisión: no necesariamente lo que digan los dioses es agradable a los oídos, ni traerá paz, verdad o luz. Puede ser que la verdad sea terrible, como bien aprendió Edipo, y como ejemplifica el escritor que motiva esta reflexión: Franz Kafka.

Kafka es, indudablemente, uno de los más importantes escritores del siglo XX. Su obra es de tal trascendencia que es conocido aún por quien nunca lo ha leído; su nombre forma parte de nuestro vocabulario, en todas las lenguas, transfigurado en un adjetivo que denota el tortuoso mundo que crea en sus obras: kafkiano.

Nuestro autor ha sido motivación para reflexiones desde muy distintos campos, además del literario, como la filosofía, el psicoanálisis, la historia y hasta el jurídico. La dirección de esta ponencia apunta a dilucidar el ensalmo entre la escritura, la subjetividad y la realidad a partir de la obra de Kafka, en especial a partir del relato “En la colonia penitenciaria”, con la finalidad de comprender por qué este escritor ejemplifica cómo la literatura incide en la realidad y nos permite experimentarla desde su propia conformación.

Franz Kafka nace el 3 de julio de 1883 en Praga, entonces capital del reino de Bohemia, parte del imperio austro-húngaro, en el seno de una familia judía. Es el primogénito de seis hijos, pero con la muerte de sus dos hermanos, queda como el único varón entre cuatro hermanas. Su padre era un comerciante que a base de disciplina y mucho trabajo, logró que su familia alcanzara una cierta estabilidad. Es bien sabido que desde su niñez Kafka sostuvo una relación difícil con su padre.

Cuando tuvo edad para elegir sus estudios profesionales, intenta ingresar a química, carrera que abandona rápidamente, para posteriormente entrar a la facultad de Derecho. Entre las muchas extrañezas de la forma de pensar y de vivir de Kafka, está que siempre consideró inapropiado mezclar la profesión con su vocación: esta última, era la escritura. En 1907, ávido por independizarse de sus padres, consigue trabajo en Assicurazioni Generali, pero durante el tiempo que dura su estancia en la empresa, se ve constreñido a abandonar la escritura debido a los largos horarios de oficina que debe cumplir. La suerte le sonríe en 1908, cuando logra conseguir otro empleo que le deja las tardes libres, tiempo que puede dedicar a leer, a formar parte de un grupo político, y por supuesto, a la escritura. Los tres géneros que cultivará de manera preponderante serán los diarios, las cartas y los relatos. Es decir, su producción literaria corresponde, respectivamente, a la introspección, la dialéctica con los otros y el mundo, desde un punto de vista ficcional.

Hanna Arendt afirma que “A Kafka no le interesa la realidad, sino la verdad”. En el complejo contexto en que vivió, que por una parte involucra la decadencia e irrefrenable caída del imperio austro-húngaro; su incómodo ser-judío, frente a convenciones sociales, culturales y religiosas con las que inevitablemente se confronta; su papel social como abogado-burócrata en una empresa de seguros, pero en la intimidad es un escritor, se agrava ante su identidad lingüística: es un judío de habla alemana en una ciudad donde la lengua predominantes es el checo, y con una herencia cultural que involucra al yiddisch:

Kafka dudaba continuamente de la capacidad del lenguaje para describir la realidad. Las dudas acerca de esta función del lenguaje se incrementan día a día, puesto que Kafka sabía que su alemán, el alemán de Praga, era una lengua aislada, incluso artificial, no el verdadero alemán o el lenguaje de una verdadera comunidad. Los judíos constituían el tercer grupo minoritario de Praga y muchos de ellos hablaban alemán, especialmente los que pertenecían a las clases sociales más altas. Ya desde los siglos XIII y XIV los judíos que vivían en las zonas rurales o en territorios periféricos del imperio hablaban *yiddisch*, una lengua emparentada con el alemán. A finales del siglo XIX, con el desarrollo de los nacionalismos en los territorios eslavos, muchos judíos de las zonas rurales van a las ciudades buscando mayor

tolerancia. Se produce entonces una mezcla entre alemán y *yiddisch* que los alemanes denominan como *Mauscheldeutsch*, una variedad de la lengua alemana imposible de entender por aquellas gentes que no lo hablaban, aun siendo el alemán su lengua materna. Kafka hablaba también este *Mauscheldeutsch*, característico de Praga, y la primera vez que escuchó el auténtico *yiddisch* fue en 1911, cuando asistió a las representaciones del grupo de teatro judío. (Hernández, en Kafka, 1999, p. 15)

La complejidad lingüística no sólo afectaba el habla, y por lo tanto la identidad frente al grupo y la ciudad, sino que también tuvo implicaciones en la escritura. Kafka hablaba *Mauscheldeutsch*, pero escribía en un alemán estándar. Todo lo anterior nos permite comprender las paradojas identitarias de nuestro escritor en múltiples sentidos, mismas que son trasladadas a su obra en un sentido más profundo, pues el desarraigo resultante de esta fragmentación de la identidad lingüística refleja la condición del individuo en el contexto de la caída de un imperio y en el umbral del estallido de una guerra de proporciones catastróficas. En la obra de Kafka, su experiencia de la alienación es la del ser humano de la primera mitad del siglo XX; un ser en crisis espiritual, filosófica, social, cultural y también lingüística.

Por otro lado, la escritura en Kafka cumple un papel no menos complejo. De un lado, él es un correcto burócrata: un buen empleado que es ascendido en reconocimiento a su trabajo, pero por el otro, es un escritor que si bien publica en vida algunos de sus relatos, produce principalmente para él mismo. En particular los diarios y los relatos son muestra de una vida interior turbulenta, llena de cuestionamientos y en donde se advierte una crisis profunda que no sólo atañe al propio Kafka, sino que es evidencia de un malestar cultural que anuncia consecuencias catastróficas. Si bien por una parte la escritura indudablemente fue una vía catártica a partir de la cual podía dejar sobre el papel el dolor y la alienación, también existe evidencia de una experiencia menos “sanadora” de la escritura. Parecería que para Kafka, escribir tenía una naturaleza dual: se trataba de una tarea que le producía un gran sufrimiento, pero paradójicamente éste era condición necesaria para reportar un cierto alivio.

El relato “En la colonia penitenciaria” expone una interesante y profunda reflexión sobre el peso de la palabra y de la escritura desde el contexto en que Kafka produce su obra. Este cuento inicia

con la recepción que hace un oficial a un viajero en un emplazamiento localizado en un lugar indeterminado, pero que por su descripción, alude a un asentamiento colonial en suelo extranjero: muy posiblemente en el norte de África o en oriente medio. El oficial está a cargo de una colonia penitenciaria, y en aras de la eficiencia en su trabajo, opera una máquina para ejecutar los condenados que “consta, como puede ver, de tres partes. Para cada una de las partes se han afianzado con el paso del tiempo designaciones populares. La inferior se llama la “cama”, la superior, el “dibujante” y ésta, la que está suspendida, la del medio, “rastrillo”.” (Kafka, 2001, p. 160-161)

El oficial, con mucho entusiasmo, le explica al viajero el funcionamiento del aparato: el condenado es acostado boca abajo sobre la “cama”, completamente desnudo, y se le atan manos y pies con correas de cuero. Se le introduce en la boca un tubo forrado de fieltro, cuyo propósito es impedir que grite o se muerda la lengua. El aparato se pone en funcionamiento y la cama empieza a vibrar. El rastrillo, que tiene la forma de un cuerpo humano y está constituido por miles de agujas largas y cortas y que está suspendido sobre la cama, desciende hasta el cuerpo; entonces las agujas largas penetran en el cuerpo y las cortas inyectan agua para limpiar la sangre. El “dibujante” es el engranaje que determina el movimiento del rastrillo para que éste escriba sobre el cuerpo del condenado el nombre de su crimen. El proceso dura alrededor de doce horas, y cuando el condenado, gracias a sus heridas logra descifrar la inscripción que se escribe en su cuerpo, las agujas del rastrillo lo atraviesan por completo y lo arrojan a la fosa, para que posteriormente el oficial y otro soldado lo entierren.

El viajero pregunta cosas que al oficial le parecen sin sentido: si el condenado conoce el motivo por el cual lo van a ejecutar; si tuvo un juicio justo o si pudo defenderse. A fin de demostrar la eficacia del procedimiento, prueba la máquina en un condenado que no puede comunicarse con ellos pues habla otra lengua.

Mientras inicia el proceso de demostración, el oficial le informa al viajero que un nuevo comandante no aprueba el procedimiento que se implementa para las ejecuciones, y por lo tanto los días de la máquina están contados. Ya no se surten las refacciones necesarias y la máquina se ha ido deteriorando, por más esfuerzos que hace el oficial para mantenerla en buenas condiciones. El oficial intenta convencer al viajero de interceder para que se preserve su labor y la de la máquina.

Éste no puede apoyarlo, por lo que en un acto de desesperación, el oficial retira al condenado de la máquina y cambia su lugar con él; la máquina entra en funcionamiento pero su deterioro se evidencia y no tortura de la manera adecuada; el oficial es atravesado por las agujas y la máquina queda inservible. El condenado, el soldado y el viajero logran detener al aparato y retirar el cuerpo del oficial, que se describe de la siguiente manera: “estaba igual que como había estado en vida; no se descubría ni el más mínimo signo de la prometida liberación” (Kafka, 2001, p. 182). Después de esto, el viajero escapa de la colonia, dejando tras de sí al soldado y al condenado.

Este perturbador relato revela una perspectiva sombría relativa al ejercicio de la escritura. Ninguno de los personajes tiene nombre: podemos identificarlos a través de sustantivos que expresan su función, pero no su identidad: el soldado, el condenado, el oficial, el viajero. La máquina tampoco tiene nombre, pero sus partes sí, también de acuerdo a su función: “la cama”, “el rastrillo”, “el dibujante”. La única palabra que da identidad en el relato es la que la máquina escribe sobre la piel del condenado, y esta palabra es desconocida hasta el momento en que la víctima, debido a sus heridas, puede adivinar para después morir. Por otro lado, no podemos dejar de lado que la función de la máquina es ejecutar, como parte de un proceso judicial en el que paradójicamente, el proceso es desconocido para el condenado.

Como sucede en la novela *El proceso*, en donde Joseph K nunca logra descubrir de qué se le acusa, quién lo acusa y por qué, y por lo mismo no puede generar una defensa, el sentido de la ley y de la justicia provienen de una fuente desconocida aunque no por eso carente de autoridad. Varios autores han explicado cómo los conceptos de ley y justicia son interpretados por Kafka a partir de una misma alegoría que se refiere a los paradigmas que integran la tríada religión, familia/cultura y sociedad/burocracia. En sus relatos existe equivalencia entre la ley de Dios, la del padre y la del Estado: los tres entes ambiguos cuya función esperada, que sería dar sentido, orden y justicia, no se cumple pues sumen al individuo en una realidad opresiva, incomprensible y desesperanzada dado que existe un abismo entre las fuerzas ordenadores de la realidad (en estas tres dimensiones) y el individuo. Éste está condenado a estar excluido de la posibilidad de acceder a la verdad porque ni siquiera conoce su identidad.

Si regresamos a la máxima del oráculo, concóctate a ti mismo, como fundamento de la reconexión con la realidad a través de la verdad, el mundo que construye Kafka presenta la imposibilidad de

la comprensión del mundo debido a que el individuo se encuentra alienado. En el relato expuesto, la identidad del condenado es dada por el crimen cometido, de tal manera que sólo se “conocerá a sí mismo” cuando es inútil hacerlo, pues está por morir.

El personaje del oficial se aferra a la identidad que le proporciona la propia máquina. El sentido de su existencia radica en que él es quien pone en funcionamiento el aparato, por lo que cuando éste deja de funcionar, no tiene otro remedio que morir con ella.

El desarraigo de los personajes, su alienación, nos muestra una visión sombría de la realidad humana en el contexto en que vive Kafka. La máxima expectativa posible es la huida, por los medios que sean.

El papel de la escritura en este relato nos evidencia también la alienación. Kafka la presenta como una tortura en el cuerpo y en el alma; acaso porque la posible función terapéutica es imposible cuando lo que la palabra revela es que no se puede comprender el mundo, que la verdad nos está velada.

No es casual que Kafka plantee la subordinación del oficial frente a la máquina. Se advierte una crítica profunda al racionalismo que se alía no con la vida sino con la muerte, pues el objetivo último es perfeccionar la técnica de la ejecución, despojando al proceso de cualquier resto de moralidad. Tecnología y muerte se unen en este relato como una espeluznante profecía de lo que vendrá para la siguiente guerra, no sólo en cuanto al hecho de pervertir la capacidad de creación, paradójicamente, para que de ésta surja la muerte, sino en el hecho de la aniquilación de los resabios de esperanza: la incomunicación entre sentenciado y oficial; la incapacidad del viajero, como el único que advierte la abyección del procedimiento, para detenerla, y también para liberar al soldado y al condenado de la colonia, y la perversión de la escritura como arma de ejecución. El mundo que Kafka construye en este relato no es un universo de ciencia ficción o de fantasía: a partir de su capacidad de evocar la realidad a través del lenguaje, revela desde el complejo entramado literario de su obra verdades que de otra manera no podrían ser expresadas.

Dice George Steiner: “No menos que los profetas, que se quejaban del peso de la revelación, Kafka fue perseguido por las intimaciones específicas de lo inhumano. Observó en el hombre el nacimiento de lo bestial” (Steiner, 2003, p. 143). Kafka, consciente de su propia alienación,

comprende que junto con él el mundo occidental también está alienado. Lo que él hace en su obra es partir de su propio interior, de su malestar filosófico, cultural, religioso y emocional para comprender que el desarraigo es compartido, y que éste anuncia un destino oscuro. Kafka construye en su obra palabras, metáforas, alegorías e imágenes que nos explican con la máxima capacidad de elocuencia lo que está por venir. Gregorio Samsa despierta privado de su forma humana, en el cuerpo de una alimaña asquerosa; Joseph K también despierta para enterarse que está sujeto a un proceso cuya causa desconoce; el pueblo de los ratones sigue lo que cree que es el extraordinario canto de Josefina, cuando en realidad no es más que un chillido; K intenta comprender a las autoridades del castillo y lo que esperan de él, sin conseguirlo nunca. Kafka, dice Steiner, es al siglo XX lo que Dante, Shakespeare y Goethe fueron para sus contextos: los escritores que en sus obras condensaron el *Zeitgeist*. No obstante, Kafka no se circunscribe solamente al umbral de la segunda guerra mundial y el colapso del imperio austro-húngaro; no sólo su obra es profética porque es incuestionable que el encierro de Samsa en su propia habitación por parte de su familia remite a los guetos en que los judíos fueron reclusos en sus propias ciudades, y a que la palabra alemana *Ungezeifer*, aquella que Kafka eligió para nombrar la criatura en que se convirtió Samsa, sería la misma que usarían los nazis para referirse a los judíos; Kafka expresa también el mundo en que vivimos hoy en día: *En la colonia penitenciaria* nos advierte sobre la abyección resultante cuando se deshumanizan las obras humanas -tecnológicas o creativas-; pero va más allá cuando apunta que es el propio lenguaje -la escritura-, lo que se deshumaniza al ser entregado a la máquina. Ésta deja de ser un medio, un ayuda, para volverse sustituto de lo humano. Refiramos, a este respecto, otro mito judío: el del Golem. En él se narra cómo el Maharal de Praga moldea una criatura a imitación del ser humano, que fungirá como su sirviente durante seis días de la semana. Para animar al Golem, el Maharal usa un medio metafísico: escribe en su frente una palabra que, completa, significa “vida”. Pero el Maharal debe eliminar la primera letra de la palabra el viernes por la noche, para que el sábado la criatura descanse. La letra en cuestión es Aleph, que significa “unidad”; de tal modo que ahora la palabra significa “muerte”. Un viernes por la noche, el Maharal olvida quitar esta primera letra de la frente del Golem, lo que ocasiona que el sábado éste pueda levantarse, desafiar al Maharal y matarlo para ocupar su lugar.

El dotar al autómatas, a la máquina, de la capacidad de lenguaje, como expresado en este mito y en el relato de Kafka, permite comprender cómo la humanidad deposita su más importante creación

en lo inhumano: el Golem o la máquina de Kafka. Despojarnos de la capacidad lingüística para entregársela a la criatura artificial implica comprometer lo que nos vuelve humanos, y abrazar voluntariamente nuestra propia alienación, sin siquiera ser conscientes de ello.

Este relato presenta una terrible alegoría en distintos sentidos: la opresión inhumana de las potencias ante las poblaciones de sus colonias; una tecnología pervertida, desarrollada para torturar y matar (como lo ocurrido en la Gran Guerra), y tal vez lo más siniestro de todo: una máquina que, dotada de capacidad lingüística, arranca la capacidad de la palabra al ser humano y la usa en su contra:

(Norbert) Wiener muestra también, después de la Segunda Guerra Mundial, como Turing lo había hecho antes, que la máquina es capaz de producir signos, de fabricar finalmente su propio lenguaje. De esta manera, el hombre ha perdido su monopolio frente al aumento de poder de la máquina. Se está verificando una nueva “crisis del lenguaje” que anuncia un nuevo orden del mundo; aquella de la comunicación sin la existencia física del emisor del mensaje. Esto precederá una crisis política. Se trata de la lengua ideologizada por un régimen totalitario. Esta lengua “especial”, en todo el sentido del término, ha reducido al ser humano al silencio: lo ha enmudecido, como al Golem. Al mismo tiempo, la cibernética también activa el silencio del ser humano, pues la comunicación se reduce a un sistema de signos y símbolos. Los signos y los símbolos alrededor del mito del Golem. (Maftei, 2020, p. 42)

En el relato de Kafka, el prisionero no puede hablar a causa de la esponja en su boca; quien “hablará” será la máquina a través de la escritura. Asimismo, el condenado pierde su identidad humana cuando el nombre del crimen es escrito sobre su cuerpo: esto simboliza que se vuelve un concepto: ya no es un hombre, sino lo que cometió. Quien sentencia este cambio, es la máquina. Como lectores, no sabemos cuál fue el crimen; si la condena fue justa o injusta; si en verdad el condenado cometió alguna transgresión.

La alegoría imaginada por Kafka se relaciona con lo que Mara Magda Mafei escribe en su ensayo “El mito del Golem y la técnica”, en donde reflexiona a partir de distintas obras literarias, como *El hombre de arena* de Hoffmann, *La Eva futura*, de Villiers de L’Isle Adam y *1984* de Orwell, entre muchas otras, sobre cómo la creación tecnológica (posteriormente, cibernética), rebasa a su creador e invierte los papeles: el autómatas, la máquina, el robot, el cyborg, asume el papel activo y el ser humano queda relegado, dominado irónicamente por su creación, a un papel pasivo.

Así pues, en estos ejemplos se advierte con absoluta contundencia un destino de deshumanización. En buena medida, esto es posible gracias al desarrollo de una tecnología que, lejos de ser concebida para el bien de la humanidad, se destina al sometimiento, exterminio y control del otro. Paradójicamente, esto acabará dominando también al creador. Mafei explica que la humanidad contemporánea ha desarrollado tecnología ya no sólo para expandir sus capacidades o aligerar sus tareas, sino también para sustituir actividades y acciones eminentemente humanas (como hablar entre nosotros), lo cual, sin que nos demos cuenta, ha profundizado nuestra dependencia en estos dispositivos a tal grado que no somos capaces de resolver cuestiones de la vida cotidiana sin ellos. De este modo, lo que se desarrolló como una herramienta al servicio del ser humano, se ha transformado en un medio de dominio. Los algoritmos de las redes sociales y los buscadores, cada vez más capaces de asimilar nuestro lenguaje al escucharnos y grabarnos, pueden predecir, manipular y orientar nuestras decisiones, situación que, advierte Mafei, tiene como fin último lograr la uniformidad de las personas para volverlas fácilmente dominables. ¿Será acaso que ya hemos sido transformados en un Golem contemporáneo, y ni siquiera nos hemos dado cuenta?

No obstante el desolador panorama, la necesidad por los relatos es eminentemente humana, y en ese sentido, la obra de Kafka es ejemplo del papel insustituible de la literatura como evocadora de la verdad.

Será acaso que la comprensión está ligada a la esperanza, y ésta a la vida. La esperanza implica la novedad, el cambio, el que llegue algo distinto. Si la humanidad ha perdido la capacidad del lenguaje adánico, debido a que frente a las consecuencias de la guerra y la deshumanización que trae consigo, entonces sólo puede enunciarse el silencio. Kafka pidió a su amigo Max Brod que destruyera sus escritos tras su muerte. Las visiones que lo torturaron, las intuiciones que sintió y que representó en su escritura, estuvieron cerca de no ser conocidas. Afortunadamente, Brod no



obedeció la voluntad de su amigo. El poder leer su obra es un homenaje a su dolorosa experiencia de escritura, que para nosotros, es revelación profética de un mundo frente al que aún podemos resistirnos.

Bibliografía

Kafka, Franz, 2001. *Cuentos completos*. Madrid: Valdemar.

Kafka, Franz, 1999. *El proceso* (edición de Isabel Hernández). Madrid: Cátedra.

Maftai, Mara Magda, 2020. Le mythe du Golem et la technique. *Metabasis.it, Revue internationale de philosophie en ligne*, XV n. 29. Recuperado el 28 de junio de 2022.

Milton, John, 2006. *El Paraíso Perdido*. Madrid: Cátedra.

Steiner, George, 2003. *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa.

SUPLENCIAS ARTÍSTICAS Y TRANSFERENCIA EN UN ESTUDIO DE CASO CON ENFOQUE PSICOANALÍTICO

Por: Alma Rosa Tapia González

Resumen

Debido a la necesidad de actualizar los tratamientos con pacientes artistas en la clínica de la psicosis, se presenta un estudio proponiendo una alternativa tomando en cuenta las creaciones pictóricas o escritas de los artistas, en una inicial sustitución de la voz, supliendo la palabra del artista, del autor en consulta, en una triada, que va de la creación a la voz y de la voz al psicoanalista, logrando un acercamiento menos confrontativo a través de la obra para lograr el vínculo psicoanalítico, es decir, en el campo de la clínica de la psicosis, la transferencia.

La propuesta se enfoca al estudio sobre las suplencias artísticas y una transferencia adecuada con pacientes diagnosticados con algún tipo de psicosis dedicados a la pintura y/o la literatura; debido a que, generalmente presentan una imposibilidad para abordar situaciones que lo confrontan con lo real, con lo traumático, derivando en ocasiones en la huida, en la disociación y en otras, las más lamentables, terminando con brote psicótico o en el peor de los casos, en el recurrente suicidio.

Palabras clave:

Psicoanálisis, suplencia, sueños, arte, psicosis, creaciones, inconsciente, transferencia.

“Mira una cosa que he pensado *eeeh* en relación a fuentes de trabajo en una sociedad que en la cual, o es la sociedad la que está desajustada con nosotras o somos nosotras, eso depende del voto de la mayoría como la sociedad está toda pensando “X” y nosotros somos pocos que estamos pensando “Y” entonces siempre como que nos *aeee* nos intimida la sociedad...”¹

En este artículo se aborda el caso de una artista con muestra de su obra visual y algunos escritos, una de ellas particularmente, enfocada a dos cuartillas de escritos que hablan de su experiencia en la clínica psicoanalítica y un fragmento de carta dirigida al psicoanalista “L”.

¹ Dvries A. Entrevista (2022) Ciudad de México, sobre el tema de los artistas y el psicoanálisis.

Es bien sabido que, a lo largo de la historia, algunos artistas buscaron ayuda psicológica o psicoanalítica, viene al caso la escritora Alejandra Pizarnik quien se suicidó a los 32 años, y dejó constancia en cartas escritas respecto a su tratamiento psicoanalítico, se comparte aquí un fragmento de dos de sus cartas, la primera:²

Además, en tanto no finalice los estudios seré siempre una vagabunda. Pero cómo seguir si “el miedo se adhiere a mi rostro como una máscara de cera” cuando pienso en los exámenes, en hablar en público. La primera solución que se me presenta es el psicoanálisis. Quizás me ayude a poder hablar sin miedo. Pero si no fue posible curarme con su ayuda, por qué será posible con otra, cuál será mejor, es que acaso hay alguien mejor que usted en Buenos Aires. Y no sólo el no poder hablar me lleva a pensar en este tratamiento: es también el pasado que aquí despertó, que me sobreviene en oleadas, que me molesta como una invasión de moscas venenosas. Me debato y mato, pero vienen más y más. Hasta que caigo y viene el silencio.

Todo esto que cuento y digo sucede hoy. Mañana tal vez despierte y sonría con cierto desprecio por la obsesiva de ayer, por sus planes “burgueses”, por su anhelo de seguridad. Y tal vez la neurosis sea esencialmente un anhelo de seguridad. Un no saber que ella no existe. (Descubrimiento durante el viaje). Pero aunque mañana venga Otra y pasado Otra, mi visión de la felicidad es siempre la misma: un poder trabajar en y con las cosas que uno quiere. Me pregunto si hay posibilidad de cura cuando alguien no lo puede. Si no puede trabajar es porque no quiere, no tiene cosas que quiere. ¿Y alguien que es así está enfermo? Oh me gustaría conversar con usted de estas cosas. (15 de julio de 1960)

Nótese que, para poner distancia entre el dolor y la palabra, habla en tercera persona como si no fuera ella, si no Otra: “...Y tal vez la neurosis sea esencialmente un anhelo de seguridad. Un no saber que ella no existe. (Descubrimiento durante el viaje). Pero aunque mañana venga Otra y pasado Otra...”

² Mataralbuda. (2019, 3 julio). ALEJANDRA PIZARNIK – CARTA a LEÓN OSTROV – 1960. MATAR AL BUDA - crítica y difusión literaria. <https://mataralbuda.wordpress.com/2017/01/04/carta-a-leon-ostrov-alejandra-pizarnik-1960/>. Recuperado el 22 de noviembre de 2024.

A continuación, un fragmento de la muestra de la carta número 12 a su psicoanalista León Ostrov:³

En verdad, muchas cosas dejaron de importarme. Y me alegro. Que me roben las maletas y yo pueda viajar con las manos libres. ¿Y qué se puede analizar? Anduve haciendo algunos relatos obsceno-humorísticos. En uno hice el amor con mi madre. En otro me torturaban y yo gozaba. Después de escribirlos me sentí feliz «hereux comme un petit enfant candide». Y es siempre la misma voz: tú sabes más de lo que sabes.

Hasta la próxima. Abrazos para los tres,

Alejandra

Mi dirección es como siempre la del Consulado Argentino.

En verdad, en lo que se refiere a los poemas, he tratado de hacerle una pequeña sorpresa pues existe la posibilidad de que publiquen algunos en una revista francesa. Espero que se realice.

Alejandra Pizarnik

Así como el caso del pintor Pollock, quien deja claro el incumplimiento de la “cura a través de la palabra” de quien sabemos que: ⁴

Entre 1938 y 1941, Pollock busca ayuda profesional, desde su juventud manifestaba momentos depresivos, seguidos de estados de manía, lo que sugería síntomas de bipolaridad acompañados por una fuerte adicción al alcohol, razón por la cual buscó tratamiento. Debido a que a Pollock no le gustaba hablar durante la terapia, esta consistía en analizar su obra. Es uno de los grandes pintores del siglo XX y luchó durante la mayor parte de su vida con la adicción al alcohol y dificultades emocionales que se ven reflejadas en la fuerza de sus piezas. Pollock falleció en 1956 a consecuencia de un accidente automovilístico, cuando conducía bajo los efectos del alcohol.

³ Saudade, N. (2019, mayo 19). Carta No. 12 de Alejandra Pizarnik a León Ostrov. Saudaderadio.com. <http://www.saudaderadio.com/2019/05/carta-no-12-de-alejandra-pizarnik-leon.html>. Recuperado el 22 de noviembre de 2024.

⁴ Anáhuac, R. G. (2018, junio 19). Psicoanálisis y la experiencia del arte. Generación Anáhuac. <https://www.anahuac.mx/generacion-anahuac/psicoanalisis-y-la-experiencia-del-arte>. Recuperado el 22 de noviembre de 2024.

He aquí una de sus obras que habla con sus ojos y que nos miran con dolor e incompreensión:⁵

Queda al descubierto la diferencia, porque no es lo mismo analizar la obra del artista para saber de su vida, malestar o estado emocional, que encontrar la voz del autor puesta en la creación para expresar; para aclarar se retoman las palabras textuales de la cita anterior: "...no le gustaba hablar durante la terapia" es porque con su pintura, les grita y no con la lengua, al respecto Lacan cita: ⁶"Algunos pintores han sido eminentes en cazar esa mirada como tal en la máscara." En un encuentro de reconocimiento por ambas partes como invitación a adentrarse al abismo interior, no con la palabra si no con la mirada.

Se considera pertinente la distinción, no es lo mismo, decir que no le gustaba a decir que no podía y las razones del por qué no le era posible hablar, coincidencia con el contenido de la carta de Pizarnik a su psicoanalista León; si la dirección a la cura con estos artistas es proponer que el propio autor hable de su creación, y con ello encontrar la suplencia para expresarse a través de ella, con el especialista de la mente, estos dos breves ejemplos nos acercan al abordaje de la suplencia aquí propuesto.

En relación con la obra de Pullok, lo que se hizo fue una patografía de su obra y para el pintor es sublimar; cabe destacar que Freud realizó un interesante estudio sobre la patografía de Leonardo Da Vinci⁷.



Jackson Pollock. Sin título
(Autorretrato), 1931-1935

⁵ Jackson P. - autorretrato. (s/f). Wahooart.com. Recuperado el 7 de agosto de 2023, de <https://es.wahooart.com/@/8EWJY2-Jackson-Pollock-autorretrato>.

⁶ Lacan, J. (1964). Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario 11, 1963-1964. Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1987. Pág. 91

Eso nos viene bien para sumar al conocimiento de las producciones artísticas y el sentido de las mismas para el autor; no obstante, en el caso de la psicosis, estas suplencias adquieren un significado de otra talante, es ahí donde se percibe la oportunidad de ampliar el campo de la investigación; en el hecho de que, las obras no han sido tomadas en cuenta para una posible transferencia a través de lo ahí plasmado o escrito, para tener acercamiento a su historial clínico, a su historia de vida, a su atormentada subjetividad, no lo hay en los campos de la clínica y el arte; a estas creaciones se denomina “arte marginal”, clasificación emergida en Francia en los años 40 propuesto por Jean Dubuffet⁸

Aquí compartimos una muestra del propio Dubuffet, como se aprecia de tipo: amorfa, asimétrica, grotesca, cadavérica, infantilizada, etcétera, estas producciones artísticas son realizadas en cárceles o psiquiátricos por los internos en condiciones desventajosas mentalmente frente a la exigencia de un comportamiento “normal” dentro de la sociedad, debido a que los “locos” escapan a la norma; para ellos no hay reglas, si se resisten, solo queda el encierro y la camisa de fuerza y por lo menos o por lo mucho, el arte, de igual forma, sin técnica, sin academias, sin reglas, en libertad total por lo que a veces y no pocas veces sus pinturas alcanzan hasta el espanto, los gritos internos del dolor y en ocasiones no raras, la incomprensión frente al desconcierto asaltante del espectador.

El destino de este llamado arte marginal o arte bruto no es la venta ni el comercio, es el temporal alivio a sus desesperadas mentes.



Jean Dubuffet “Dhotel sombra de albaricoque” (1947)

⁸ Linda, P. P. (s/f). *Arte bruto- arte marginal*. Blogspot.com. <http://vanguardiashistoricas.blogspot.com/2011/05/arte-bruto-arte-marginal.html>. Recuperado el 22 de noviembre de 2024.

Cabe destacar que la obra de Adriana Dvries, rompe la regla respecto a lo grotesco o asimétrico, a pesar de no haber asistido a ninguna academia de arte visual, asunto que retomaremos más adelante, sin embargo, se le considera arte marginal por su condición y porque como ella lo mencionó, no vendía su obra porque decía que sus creaciones eran su carne o sus hijos, y cómo sería eso de vender a los hijos.

Ahora bien, de tiempo atrás el arte ha sido motivo de análisis en diversos contextos de las disciplinas de la ciencia y en la historia del ser humano, en ese sentido y en seguimiento a los ejemplos anteriores brindados, diremos que: algunas investigaciones de Sigmund Freud, son tan interesantes como abundantes en su abordaje en: la literatura, la escultura y la pintura, uno de ellos es el escrito de la obra visual e investigación del pintor renacentista “Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci” 1910⁹, en el que recurre a la “patografía” concepto del cual se entiende que¹⁰: “Según el Psychiatry Dictionary de Robert J. Campbell, la patografía es el estudio de cualquier enfermedad en la obra de un artista o del efecto de la vida del artista y de su desarrollo personal en su obra creativa...”

No obstante, dicho sea de paso, gradualmente nos iremos acercando, a la muestra de algunas de sus pinturas. Cabe destacar que Vanada, es uno de los más frecuentes seudónimos de Adriana Dvries quien con esta “prótesis” busca decir algo importante al gremio de los artistas y específicamente a los psicoanalistas, tomando en cuenta que ella misma estudió las teorías del psicoanálisis en un lugar denominado Centro Eleía ubicado al Sur de la Ciudad de México, viene bien la acotación de poner énfasis en su seudónimo, separando la palabra “Va nada”.

El interés de Freud por estos temas va de la mano con el concepto del inconsciente que habla a través de la obra y que es capaz de poner lo simbólico en su creación, sea en letras o pintura, como en el caso del arte onírico de Salvador Dalí de quien se sabe que leía sobre esta disciplina de la cual fue influenciada su obra, si desde el pasado el arte fue relevante hasta encontrar vestigios en la actualidad, no tendría por qué cambiar su estatus, por tanto, resulta de vital importancia seguir

⁹ Freud, S. (1910) Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci En Obras completas, trad. J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1984 Vol. XI

¹⁰Patografía. (s/f). psiquiatria.com. Recuperado el 20 de noviembre de 2024, de <https://psiquiatria.com/glosario/patografia>

los estudios del cómo funciona la mente de los artistas y sus geniales obras, sin omitir que, sí ha habido grandes teóricos que dieron continuidad he hicieron aportes en ese sentido, sin embargo, no ha sucedido así respecto al concepto de la suplencia artística y sus posibles funciones en el ámbito psicoanalítico en consulta, particularmente con dirección a la cura o estabilización, tomando en cuenta la necesaria transferencia.

En esta investigación, encontraremos que, la pintora habla desde un lugar de tercera persona; en ocasiones se nombra: “J”, “Juana”, “Vanada”, “pequeña persona”, “tío”, “él” “ella”, entre otros, seudónimos¹¹, defensas para poner distancia entre el sufrimiento y la palabra y con ello separa el dolor de la existencia, como si fuera otro “yo” sin que sea propensa a un brote psicótico o en algunos casos provocando un estado disociativo¹²

Ha llamado la atención de algunos psicoanalistas la relación de arte-psicosis; entiéndase de manera somera mas no reduccionista en su amplia y compleja construcción del concepto de las psicosis, como un trastorno mental caracterizado por la pérdida de contacto con la realidad, con manifestaciones de alucinaciones y delirios, con fallas en el lenguaje y complicaciones para hacer lazo social, y su relación en la clínica; no sólo Freud sino Melanie Klein, Margaret Little, Donald Winnicott, Jacques Lacan, Jacques Alain Miller, y más recientemente José María Álvarez, David Nasio, Daniel Millas, entre otros, reconocen la importancia del arte y la creatividad como medios para plasmar diversas expresiones del inconsciente, y en algunos casos, para comunicar, sublimar o hacer lazo social como ya se mencionó.

Estos diversos estudios en la clínica, realizados con artistas visuales en cuanto al tratamiento psíquico o específicamente psicoanalítico se basan en acciones llevadas a cabo para: catarsis, terapia en grupo y/o terapia ocupacional.

En ese sentido, este artículo no demerita todo el titánico trabajo y avances al respecto; al contrario, se reconoce y se toma en cuenta para distinguir la necesidad particular de brindar un tratamiento de caso por caso a través de las aquí denominadas suplencias artísticas, por lo que

¹¹ Al final del artículo se presenta la transcripción de dos páginas escritas de mano propia de la autora, en donde se muestra “la defensa” para poner distancia entre el cuerpo, el dolor y la mente, por así decir. (Carta de 36 cuartillas del año 2022)

resulta necesario escuchar la propia voz del paciente, basándose en su creación para aligerar la dificultad de la comunicación verbal y la expresión emocional, así como la nula asociación que en el caso de los neuróticos, si es viable, y para los sujetos en mención no, por la imposibilidad del abordaje exclusivamente en situaciones que lo confrontan con lo real; con la crudeza mental de lo traumático, característicamente de la etapa en la infancia, con propensión a la disociación del paciente, si no se comprende que, no basta la voluntad ni siquiera el hecho de tratarlo de forma tradicional psicoanalíticamente, ya desde hace algunas décadas, Margaret Little, tenía conocimiento: ¹³

Pero la responsabilidad del analista tiene sus límites: ningún ser humano es capaz de soportar más que en cierta medida. No está de más recordar que nadie está obligado a hacer un trabajo analítico, que se trata de una elección y que nadie presiona al analista para asumir la carga de los pacientes más perturbados. El tiene el derecho de rechazar o emprender una cura en las condiciones que considere como inadecuadas o imprudentes, y de rechazar la continuación si las condiciones cambian por cualquier razón después de comenzada la cura. Los analistas mismos olvidan a menudo dos evidencias: la imposibilidad de tener una capacidad de comprensión y de interpretación en un ciento por ciento: Aún en un largo tratamiento, muchos elementos permanecen incomprensidos, tanto para el analista como para el paciente.

Por ello, la propuesta sobre el estudio de la suplencia artística, en este caso, puede proporcionar un medio alternativo para el tratamiento en la clínica, asistiendo o acudiendo con la creación sustituyendo la voz, la palabra y así lograr transmitir al psicoanalista, el conflicto interno del que se trate, tomando en cuenta la visión de Lacan (1966)¹⁴ “El arte en efecto, es una forma de sublimación, en la medida en que es una forma de elevar el objeto a la dignidad de la Cosa”. De tal manera, que el sujeto psicótico puede establecer una conexión con el mundo exterior y

¹³ (S/f). Recuperado el 10 de octubre de 2024, de <http://chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.sauval.com/angustia/MLittleRT.pdf>

¹⁴ Lacan, J. (1959-1960). "El seminario sobre 'La ética del psicoanálisis'". En El seminario de Jacques Lacan (Libro 7) Paidós, Buenos Aires. Pág. 136

comunicarse con el psicoanalista, a pesar de las limitaciones impuestas por la “locura” aún en el espacio del consultorio de paciente-psicoanalista, como vínculo con el terapeuta, imprescindible para que los profesionales del estudio de la mente tengan en cuenta que un tratamiento inadecuado, puede llevar a estos pacientes a tener brotes psicóticos y desencadenamientos psíquicos en lugar de la cura o la estabilización, logrando con ello un vínculo, es decir, la posible transferencia entre paciente y psicoanalista.

El hecho de apostar por una nueva forma de hacer transferencia permitiría a los sujetos dedicados al arte, aligerar el estado nervioso, ansioso, de ideación suicida, maniaco, depresivo o angustiante; ahora bien, se sabe que si la falla está en el lenguaje con la imposibilidad de simbolizar, es entonces a través de una nueva “escucha” lo que resultaría funcional; aminorando el obstáculo para “la cura a través de la palabra convencional” dado que, el paciente se encuentra acorralado en los límites del lenguaje; tomando en cuenta qué, para simbolizar el pintor necesariamente podrá hacerlo con su obra, amén de explorar introspectivamente sus conflictos, en el caso de la escritura, sería similar a través de un escrito de cualquier género que presente el o la autora. Cita Lacan:¹⁵ "El arte es una forma de simbolización que permite al sujeto acceder a la dimensión simbólica, es decir, a la dimensión del lenguaje y de la cultura."

Derivado de ello, las suplencias artísticas pueden ayudar a los pacientes psicóticos a crear un vínculo o conexión, al evitar la crudeza de la palabra directa, con su obra y el psicoanalista, creando una realidad alterna menos “obligada”, acercándose de forma coherente y significativa.

Por todo ello, el presente estudio, es un breve recorrido sobre el concepto de las suplencias artísticas de una artista multidisciplinaria de origen holandés, respecto a su creación y su relación con la clínica psicoanalítica y la función de la transferencia, retomando algunos teóricos de la disciplina, quienes ahondan en conceptos relacionados al arte y las creaciones y su relación con el psicoanálisis.

Entiéndase que el presente artículo, toma el concepto de suplencia como una especie de prótesis, es decir, una sustitución de algo que falla y que hay que encontrar la forma de colocar un “repuesto” para que funcione; cabe destacar que dicha palabra no está incluida en ninguno de los diccionarios psicoanalíticos que se han realizado de forma comprometida.

¹⁵ Ibidem. Lacan, J. Págs.: 155-166

Para el caso que nos ocupa, esta suplencia se engarza en **una triada que se da entre el artista, la creación y el psicoanalista, para alcanzar y mantener la transferencia.**

La idea de este estudio surgió por el hecho de que la artista Vanada tuvo interés en compartir su testimonio con la intención de abonar al campo de la investigación de los artistas psicóticos, denominados por ella misma: “desvinculados o débiles yoicos” en su propia experiencia.

En algunos escritos sobre el arte, Freud nos remite a la infancia para decir que el niño crea su mundo con un nuevo orden; además de ser una forma de expresión, las suplencias artísticas también pueden desempeñar un papel terapéutico en el tratamiento de la psicosis y con Winnicott, se entiende que la creación artística puede funcionar como una herramienta para la exploración y el autoconocimiento, así como el sentido de vida:¹⁶ “Lo que hace que el individuo sienta que vale la pena de vivir es, más que ninguna otra cosa, la apercepción creadora.”

Al participar en actividades artísticas, el individuo puede encontrar un sentido de propósito y una sensación de logro, lo que puede contribuir a su bienestar emocional y su recuperación, sin que le afecte o tomar en cuenta lo que le digan los otros, aunque él sabe que hay una realidad y no son ajenos a ella, sino que echa mano de la fantasía para encontrar la posibilidad de imaginar y jugar con las representaciones pictóricas, encontrando en su mundo interior, otro mejor que el real; en donde él puede ser protagonista, siendo parte de esa grandeza metido en su fantasía; la relación que existe entre las creaciones de los artistas, se debe a que ellos también recurren a la imaginación, en donde se atraviesa el inconsciente en varias ocasiones, siendo una recurrente, los sueños, con esa práctica capturan imágenes que de forma consciente nunca hubieran tenido, para luego manifestarlos en su arte, a través de las letras, la escultura o la pintura, dependiendo de qué disciplina del arte se trate; es decir lo que sucede en la mente infantil es muy similar a lo que les sucede a los artistas, en este caso, específicamente a los pintores.

Es en este apartado en el que ahondaremos sobre el concepto de suplencia, dicho en otras palabras, la obra visual de Vanada nuestro sujeto estudio de caso, debido a que ella se aleja del mundo consciente, mundo real, para refugiarse dentro de su mundo de letras y pictórico, visual, así ella suple su insatisfacción, dándole sentido a lo que le hace padecer en el entorno social. En una de sus obras posteriormente mostrada y como todo lo que hizo, Vanada no terminaba nada con

¹⁶ Winnicott, D.W. (1993) Realidad y Juego. Editorial Gedisa. P. 93.

relación a sus creaciones, porque decía que, si la obra estaba terminada, se moría; en ese argumento tenemos una similitud muy marcada con el genio Leonardo Da Vinci que, debido a la búsqueda del perfeccionismo en sus creaciones, todas quedaron inacabadas.

En este particular caso de Vanada, la experiencia de una consulta psicoanalítica, derivó en brote psicótico sumado al contexto del momento y subjetividad de la artista, por supuesto; no obstante de lo que se trata es de desentrañar las posibilidades de la transferencia en consulta y si la palabra no le fue suficiente para hacer vínculo a Vanada o darse a entender, es decir, no se logró el acto analítico, ni se alcanzó la transferencia,¹⁷ es evidente que solo ella tenía en su mente el hecho de tener acercamiento a su historia clínica con el psicoanalista a través de su obra ¿cómo se podría tener una escucha que fuera viable para ese caso? esa experiencia de entrevista se trasmutó en huella indeleble, pero insabible en el mundo material, sobre todo, no le hizo bien, le provocó un malestar psíquico que posteriormente buscó salida en un sueño, pesadilla, saltando el corazón y dejando al brote las gotas de sudor a media madrugada y provocándole un insomnio, manifestaciones en delirios y alucinaciones y otra serie de síntomas:¹⁸ Aunque sabemos de antemano que justo esas manifestaciones fueron las que, probablemente le permitieron tener una larga vida, ellos los artistas saben que “la cura” no es posible, que en algunos casos hay que defenderse del hecho de querer eliminar o quitarlas, aquí claramente expuesto por el poeta Jacobo Fijman¹⁹:

—Yo me pregunto si quiero ser salvado... Para mí el delirio son instantes. Instantes que duran toda una vida. Y es un derecho profundo, personalísimo. Lo veo como una demostración de que el alma existe.

También siento el delirio como una virtud humana, que trae la gloria, y nos sostiene ante la mirada de la muerte; entonces intuyo que el precio de su existencia es el infinito espanto de estar abandonados y solos en el momento de la verdad...

Es por eso la insistencia en facilitar la experiencia de Vanada con el fin de sumar a la contemporaneidad de estos estudios, un material fehaciente que dé cuenta de los procesos

¹⁸ <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-197916-2012-07-05.html>

¹⁹ Página/12 :: Psicología :: “En la poesía y en la locura hay un mismo soplo”. (s/f). Com.ar. Recuperado el 6 de diciembre de 2024, de <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-197916-2012-07-05.html>

psíquicos de la paciente, para estar preparados en casos similares, teniendo en cuenta aún con ello, que siempre será caso por caso, y atendiendo la necesidad que es vista por el propio Lacan: “Mejor pues que renuncie quien no pueda unir a su horizonte la subjetividad de su época. Pues ¿cómo podría hacer de su ser el eje de tantas vidas aquel que no supiese nada de la dialéctica que lo lanza con esas vidas en un movimiento simbólico?”²⁰

Es así como se alcanza a comprender, que la mezcla de deseos, frustraciones, inquietudes, insatisfacciones, son el material imprescindible para quien analiza, al respecto y parafraseando a Freud se entiende que los así llamados restos diurnos, según sean conscientes, insatisfechos, o reprimidos, resultan desencadenantes o acompañantes de los deseos inconscientes particularmente infantiles, en una mezcla que conlleva generalmente un trauma. (Freud, 1914) relacionado específicamente al concepto de fantasía.²¹

Intento aquí penetrar unos pocos pasos más en el mecanismo de la parafrenia, y resumo las concepciones que ya hoy me parecen dignas de consideración. Sitúo la diferencia entre estas afecciones y las neurosis de transferencia en la siguiente circunstancia: en aquellas, la libido liberada por frustración no queda adscrita a los objetos en la fantasía, sino que se retira sobre el yo; el delirio de grandeza procura entonces el dominio psíquico de este volumen de libido, vale decir, es la operación psíquica equivalente a la introversión sobre las formaciones de la fantasía en las neurosis de transferencia; de su frustración nace la hipocondría de la parafrenia, homologa a la angustia de las neurosis de transferencia. Sabemos que esta angustia puede relevarse mediante una ulterior elaboración psíquica, a saber, mediante conversión, formación reactiva, formación protectora (fobia).”

Por ello, el artista sustituye esa carencia echando mano de la fantasía, (representaciones) actividad mental sin prejuicios de cumplimiento de deseo, sustituyendo todo lo que dejó atrás por la cultura; las cuales no se manifiestan porque pueden ser susceptibles de crítica en la sociedad, por vergüenza o pena, generalmente son sexuales o de grandeza, por tanto los artistas llevan la delantera a los demás, porque vierten todo lo reprimido a las letras, al lienzo, a la danza, a la

²⁰ Lacan, J. *Escritos*, México, D.F., Edit. Siglo XXI, 2009, p. 308

²¹ Freud, S. (1914). Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras. En Obras completas (Vol. 14) Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1996 p.83.

música, a la escultura, etc. aventajando al resto de las personas, ya lo habían mencionado Lacan y Freud.

Para ellos, ahí no hay límite, no hay restricción, no hay dirigentes, ellos van de la fantasía la realidad; es decir subliman sus deseos, a veces de forma simbólica, en otras ocasiones con imágenes sugeridas, sin cuidar el “qué dirán”, a manera de hacer una conexión con la obra y dar placer visual al espectador, asombro, miedo o impacto; en el caso de Vanada, su obra atrapa y plasma su melancolía infantil; visualizada en la propia creación como una pequeña que juega, ríe, salta la riata, pero también mira de lejos lo que nunca alcanzará con sus calcetas pintadas con gris blanco, de acuerdo a sus propias palabras, en una entrevista realizada en el 2015.

Esa interacción plasmada en la obra de Vanada tiene sentido cuando Freud afirma que el artista es como un niño, novelándose con la obra visual, incluida ella entre buenos y malos, dando premio o castigo, como una Vanada con poder, con poder hacer lo que en el lazo social no hace; Winnicott, coincide incluyendo la creatividad:²²

Mi descripción equivale a un ruego a todos los terapeutas, de que permitan que el paciente exhiba su capacidad de jugar, es decir, de mostrarse creador, en el trabajo analítico. Esa creatividad puede ser robada con suma facilidad por el terapeuta que sabe demasiado. Por supuesto, en realidad no importa cuánto sabe este, siempre que pueda ocultar sus conocimientos o abstenerse de divulgarlos.

por ello “La interpretación de los sueños” es uno de los textos abordados en el desarrollo de este estudio sobre la obra visual, y su relación con el mundo onírico y las suplencias artísticas.

Cabe aclarar que en el estudio completo de esta tesis de la cual se tomó este artículo, la sujeto estudio de caso es la misma que realiza la interpretación del sueño derivado de la consulta psicoanalítica y basada en su propia obra visual, registrado a través, de audios, notas, entrevistas y videograbaciones, con autorización y por petición de la propia Vanada.

²² Winnicott, D. W. (1971). "Juego y realidad". En Juego y realidad (pp. 82-83). Editorial Universitaria, Buenos Aires.

La razón de dedicar este estudio a Vanada es debido a que la historia nos grita lastimosamente los registros de varios genios en el arte, que han sido marcados por la locura, de diferentes y variadas formas, tanto como músicos, poetas, pintores, compositores, bailarines, etc. y no han sido pocos los que han optado por acabar con su sufrimiento, suicidándose.

La pintora Vanada, nació en Holanda, el año de 1947. Tomando en cuenta el contexto de esa época, de familias rotas, de casas en ruinas debido a la posguerra, de hambre insatisfecha, de niños separados de sus progenitores; se deduce que su vida estuvo marcada por la tragedia, en su infancia y adolescencia.

Vanada es autodidacta, no aprendió de pintura en una academia; es dotada de talento reconocido por estudiosos del arte; tanto en el dibujo, como en la pintura; situación que no pasa desapercibida por personas interesadas en dicha disciplina; quienes la impulsaron a continuar, ello ayudó a que temporalmente y hasta pasada su juventud la pintora tuviera un sostén mental, por así decir, una prótesis que la mantuviera con cierta estabilidad; dado que para Vanada, el plasmar su malestar psíquico en las obras le dio el privilegio temporal de estar por largo tiempo, sin complicaciones con relación al lazo social, refugiada en su soledad, viviendo de una aportación recibida de una mecenas de su país de origen y posteriormente recibiendo la pensión del gobierno mexicano por tener la nacionalidad y ser de la tercera edad. Pero aclárese que analfabeta no era, muy al contrario, en otro apartado se comparte sus reconocimientos y logros académicos sobre todo en la disciplina de la literatura y la psicología.

En una nota del pasado 18 de junio del 2020, Vanada narra que, en el 2005, acude a consulta para mostrar al psicoanalista “L” una obra, que atrapa momentos intensos de su infancia, con mezcla de imágenes de su mundo onírico, surrealista; además de imágenes místicas muy detalladas en la miniatura, no obstante, lo que recibe por parte del psicoanalista, es el rechazo, con un: <<¿Para qué me trae esto?>> Ella enmudece y huye pensando que su obra que a su vez es su cuerpo-historia, no sirve y se dedica a mejorarla para acudir posteriormente; algunos meses después, con el mismo resultado. Situación que, entre otras problemáticas, la lleva al



Adriana Dvries, producto de un sueño, sin fecha.

desencadenamiento de un brote psicótico y deja transcurrir dos años con el pensamiento recalcitrante de que tiene que mejorar la creación para que el psicoanalista pueda entender lo que le quiere decir.

A partir de entonces, Vanada quien ya tenía antecedentes sobre diversas alucinaciones y delirios, diagnosticada por el área de psiquiatría como esquizoparanoide, queda con la certeza de que su obra es su cuerpo y creyendo que el mundo conspira en su contra, con una marcada escisión entre la ficción y la realidad.



Adriana Dvries, "Mostrada al psicoanalista L",
2005

Considerando que ciertos psicóticos, dado su narcisismo, el empequeñecimiento de su yo como una característica evidente, se va deteriorando su relación con el entorno social y comienza a hacer caso sólo a las voces, de las cuales no le gusta hablar, pero que pinta en sus obras.

Todo ello son muestras de que hasta ese momento Vanada pudo verter su delirio y dolor diverso en la pintura. Llama la atención que pinta transparencias de alas de mariposas

y otros insectos, así como diversas flores, hasta verse las venas de sus hojas. Durante un periodo, el desbordamiento mental de la pintora le hace caer en estado de indigencia, ya no tuvo estabilización con el arte, fue entonces cuando la diagnostican como enferma mental.

Vanada estuvo medicada, internada en el hospital psiquiátrico, San Bernardino durante un par de años; tiempo en el que entraba y salía del encierro hospitalario; la obra que se estudia no tiene

título, como ella no asume su propio nombre; desde una mirada psicoanalítica, muestra partes cortadas y mundos escindidos, inacabados, paredes que se derrumban y caen hechos rollos de papel, que dan cuenta de su escisión entre el cuerpo y la mente, de su desdoblamiento psíquico. (descripción obtenida de voz de la propia autora)

Dentro del desarrollo de la pintura podemos encontrar su mundo fantástico mezclado con su tragedia infantil, sin familia; tal y como aparece en el pensamiento mítico mágico que poseen los artistas de diversas disciplinas y que plasman en su obra; encontrando también veredas transitadas por seres más pequeños que una hormiga, continentes a la deriva en una gota de agua en una flor de forma microscópica de la fantasía en donde descubre criaturas bellas y plumíferas. Ya para concluir este apartado, cabe destacar que Vanada, aligeró su tormento mental, pintando los lugares en donde habitó, aunque nunca dejó de escuchar las voces que le hablan de demonios persecutorios.



Vanada, sin título ni fecha.

Sus creaciones son las suplencias, es decir, válvula de escape necesaria y en el caso de sujetos que sienten que no pertenecen a este mundo, o que están fuera del común, padecen una constante confusión en la que a veces se vive sintiendo que se está soñando y a la inversa, en donde el delirio le grita una realidad que sólo el sujeto sabe y eso es algo que no tiene parangón para este estudio, porque lo que da cuenta de todo ello y que resulta estabilizador, son las suplencias, las obras artísticas, pero de lo que específicamente se apuesta en este texto es resaltar el hecho de que se puede hacer transferencia con el psicoanalista. Por ello, se presenta como parte de la tesis la aportación psicoanalítica de las experiencias de Vanada con relación al psicoanálisis: *El pintar mismo es como un “sonambulismo” “mitad*

despierta y mitad dormida” o en un “meditar” tal vez.

(no conoce eso)²³ afirma en una de las respuestas del cuestionario aplicado a través de mensajes de texto (2022) Como parte de la evidencia más contundente con la que se cuenta, presentamos a continuación una de las cartas dirigidas al Dr. “L” psicoanalista con quien acudió a terapia y lo que, para nosotros se entiende como “suplencia literaria” especificando que escribe en tercera persona, a través de la cual podemos saber de su condición y necesidad de hacer transferencia:²⁴

En lo personal, claro, un poquito “contaminada” por interpretaciones psicoanalíticas, ella idearía que sabría porqué sería. “Ya no aguanta su línea personal de ESTAR OCULTANDO ALGO”.

“pero no habría sido por motivos “malos” O no DEL TODO.

Pero va a cambiar de tema. Cosa sería que ya sí desde hace un tiempito más larguito, sentiría el deseo de “responder” de alguna forma a las imágenes tan amable que Ud. Colocaría en sus correos electrónicos de ya, hace unos dos años y meses. No sabía “cómo”. Hasta que se le prendería una velita en el sótano de los trebejos arrumbados en forma de pinturas que haría en otros momentos cuando aún creía que se podría permitir el lujo de trabajar con óleos sin que éstos tuvieran DEMASIADA “culpa de polucionar la tierra en, lo menos, su fabricación”. Y puede que periodos de descanso interior mayor.

Según ella no perderían actualidad como sea, ya que un poquito propensa a quedarse dando vueltas como perro enjaulado mordiéndose la cola, o, igual, autito estacionado con motor prendido en estacionario nada más echando humo, cada una de estas pinturas darían ideas de “ah, sí, allí, donde ahorita de nuevo he aterrizado, ya estaba en tal o cual otro año o década de vida” y así, hasta la infancia misma.

Repetiría “una primera década de vida” de continuo.

A Veces encuentra entre lo arrumbado incluso textos en los que se sorprende porque allí ya de mucho mejor modo apuntaría lo que hoy serían residuos entorpecidos de aquellos otros momentos.

²³ Extraído de la entrevista realizada para la tesis: “Suplencias artísticas y transferencia en un estudio de caso con enfoque psicoanalítico, autora: Alma Rosa Tapia González, fecha el 14/oct.2022.

²⁴ Carta de Adriana Dvries dirigida al psicoanalista “L” fechada el 13 de marzo del 2015.

Una idea de haberse quedado como “sentada en un salón de clase de sexto de primaria (12 años) en el cual ya nunca sonaría campana de salida, ni nadie entraría para decirle “YA ENTENDÍ, ya es SUFICIENTE, ya SALTE también tú al PATIO en el SOLECITO” haciendo y haciendo y haciendo “TAREA”, con esto se le ocurrió también estaría asociado.

Esta suerte de entropía ella sin embargo (aún) no asociaría con que una, claro, se va haciendo vieja, sino con “discos demasiado grabados una vez y otra”, “pobrecitos ya todo perforados”.

Va a confesar: elegiría a Usted como víctima favorita para hacer el papel del entendido que le podría decir que ya habría entendido mandándola por fin a tomar el sol en el patio, o, tal vez, mejor dicho, Usted le sería el último de la lista.

No, no le va a sobar el ego con que en su sentir sería el mejor. Manteniendo las cosas con perfilitos bajos prefiere pensar que Usted justo coincidiría con alguna “constelación” en que algunas cosas podrían adquirir significado para ella. Habría, en el correr del tiempo, recibido valiosas “sugerencias” de diversas partes.

Pero como que deben hacer “click”.

Y un “clickzote” ya sí sería SU observación de “nadie está sano”. Y eso que en otro momento le diría que “no la podía ayudar y que mejor buscara algo de filosofía oriental”, ¿recuerda?.

Ya ve que los caminos de Diosito serían tal vez misteriosos HASTA para entendidos psicoanalíticos, a modo de BROMITA, o mejor, “bromita”, o tal vez bromita sin más.

Ya dejaría ver que por alguna experiencia personal ella no sentiría que, así como así sería capaz de impedir formaciones de malentendidos, así como así, sería capaz de impedir formaciones, a veces cumulares, de malentendidos, pero una amiga tan siquiera eso resuelve observando cosas como “tú y tu INCHE sentido del humor holandés, INCHE



Adriana Dvries “Reflejo de un fragmento de su historia, comentado en su carta al Dr. L.” (Estado disociativo en infancia)



claridosa”. Y una de dos, borra su bromita, o la deja: ignora también de pe a pa lo que para Usted sería adecuado o “trepada a una barba”.

“Nada más que así le salió”. Y tal vez ella no, sino otros, le deban poner bozales y collares y correas como para Rottweiler entrenado por el mismo Hitler y por más que lo que así debiera estar confinado en su caso más bien se parecería a un conejo.

Conejos reales, de esos grandes blancos a los que llaman “gigantes de Flandes” y que empiezan siendo de esas bolitas que se compran para niñas en la calle, y que “no señora, éstos SIEMPRE se van a quedar así de CHIQUITOS Y TIERNITOS pierda cuidado”, creando malentendidos sobre dibujos de una niña que en todas partes empezó a poner OJOS ROJOS creando la idea que los estaría PICANDO con instrumentos punzocortantes, “¿QUÉ NO ves que esos CONEJOS tenían los OJOS ROJOS?”, hay que ver lo que se aprende, también enseñarían algo notorio por cierto.

Ignora si no se pasaría de alguna OTRA RAYA si eso le describiera. (Ay, también le salió así.)

Pero tal vez dejar de estar disléxica le sería egoísta prioridad a estas alturas de alguna circunstancia.

Aún así, “no sabe si...”, bueno siempre también puede VOLVER a no hacerle llegar NADA de esto, y “pum” al Himalaya de lo que otra vez sería más o menos UNA DECADA de estacionamiento. SIENDO de esa gente que nunca puede TIRAR NADA, a la vez que una que siente que en la vida no puede tener EQUIPAJE de ninguna PIEDRAS. (Y ofendidísima de que eso “nadie nunca entendiera”)

Así que “Esos conejos...” No, ya lo escribió cree que veintiún veces. Como que ella misma ya estaría hasta el gorro.

“Que mejor todo se coma a sí mismo como el Uroboros”. “Aunque ese UROBOROS...”

“AY QUE HERMOSURA INDECIBLE DESCUBRIÓ DE ÉSTE”. “Vería Usted que...”

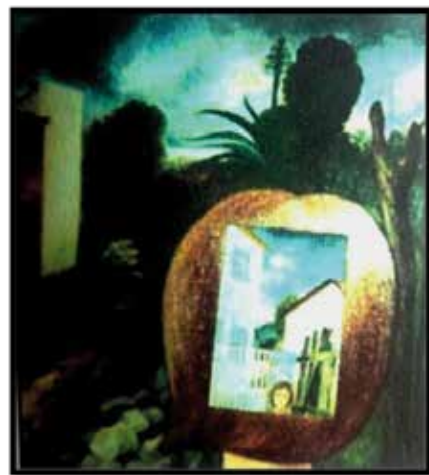
Ah, no. “Tal vez otra raya de perogrullada si bien ésta aún no hallaría en ninguna parte apuntada por otra gente.” (Lo cual, naturalmente, se ha de deber a que ella no tendría lecturas suficientes en sus tuntunes silvestres, y no, a que estas cosas NO estarían ya gritadas a los cuatro vientos.)

A lo que en esencia iría sería a que “Tendría DOS) O MÁS (“CUARTITOS” EN LA CABEZA. Uno sería “el cuartito mejor” del SILENCIO de las PALABRAS en el cual **saldrían cosas plásticas**. Un “idéntico” con palabras “estudiadas”.

Este lugar sería como una “entredad entre soñar y estar despierta”.

Lo que de allí saldría creyó debía ser llevado a donde “sueños se respetan”.

Como reto de descifrar para todo el mundo por igual. También de ella misma ya que demasiadas veces ni en cuenta l que allí pondría como por su propia cuenta, su mano con un pincel). “Y bueno” Otro cuartito sí sería el de unas PALABRAS. Como que empezaría a funcionar en estacionario cuando el primer OBJETIVO no se lograría alcanzar, y del cual a veces hasta en contra de su propia voluntad, habría sido “correveidile”.



Adriana Dvries. “Referente a cuartos en su mente, carta al Dr. L”, sin fecha

Eso vería horrendamente representado en ese pájaro horrible y caníbal del Bosco en su “jardín de las Delicias”, tal vez lo haya visto. (Según ella el Bosco allí ya pondría todo el cuerpo de males que empezaría a combatir el Psicoanálisis cinco siglos después).

Sería que ese animal excretaría una bolsa amniótica con gente dentro, en una letrina debajo de su “trono”. Allí la persona siente que se irían no su persona sino sus productos creativos. Que viene a ser más o menos lo mismo en su caso.

Pero no del todo, y en fin, “o lo que sea”.

Y así idearía que siempre tal vez en respuesta a sus imágenes amables podría siempre sí hacerle llegar un ejemplar de un librito hecho junto con otras personas mas TAPANDO una parte allí, que en su momento habría sentido “protagónica”, con una copia reducida de alguna de estas pinturas (una de 1997).

Como ésta le ronda en la cabeza, ha de ser “ésa”, cree.

Al verla en original, ve que está lastimada por los trajines de traslados de una parte a otra de modo que necesitaría toques de compostura, bueno. Tal vez en copia no se note demasiado.

En todo caso sería un buen pretexto para no enviárselo en original. Eso ya no desea hacer.

En ese librito que como artesanal, hubo que corregir “por equis” cosas a mano, “y bueno”.

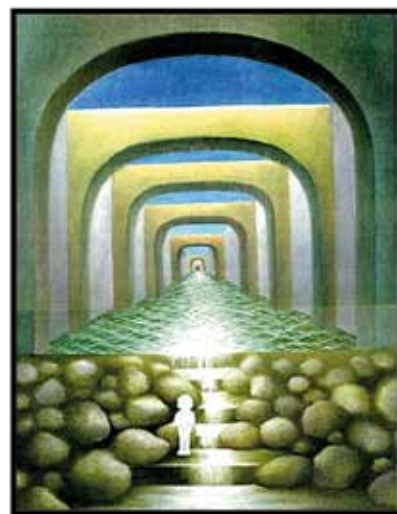
Pero lo que en el librito le parece a ella importante sería que en la portada donde aparecen fotos de otras personas, en su caso puso una reproducción de otra pinturita, nada más que saldría “estirada a lo ancho de modo que los objetos se parecen caer de allí.”

Esa pinturita sería “de una mañanita mexicana”, qué, siente, sería “única en el mundo” (bueno, el por ella conocido que sería sólo la mitad del planeta), mas que tendría entonces siempre ese aire de “SER esperanza, precisamente PORQUE no “espera NADA”, en su “mejor percepción” es decir aquella que no cargaría PIEDRAS.

El “chiste de los objetos sería que siempre deben ser hallados en la calle.

Así habría otra con un “almita”, uno de esos muñequitos de plástico que gente pone en roscas. Es “almita” si está tirada en la alcantarilla. Ya no es nada, si, como le enseñaría un amigo con tienda de abarrotes, se pueden comprar a bolsas llenas como de diez mil en una docena.

Una regla de juego que en su caso sería el quid, cree, sería tal vez “ruca”. Consistiría en que según ella al menos, ninguna estética podría ser otra cosa que hermana siamesa no separable jamás, de ética “todo-incluyente”, o sea más que sólo antropocentrada, en renglones de vida privada cotidiana.



Adriana Dvries, sin título, sin fecha



(No importaría si esa “estética” sería como en su caso “sudada autodidacta” y “naíf” como le hicieron favor de rebajarle todo críticos de arte.)...

... Pero igual y allí se quedaba tirada si se explica. “Y qué de sus dependientitos y su TAREA DE DECIR ALGO ANTES DE MORIR vamos a ver”.

“Como de que NO se va a quedar como un soldado desconocido más en una TUMBA ENMUDECIDA”. “Como de que NO”.

“DECIR ALGO” ya sería lo único para lo cual habría VIVIDO, sería lo único que como un SENTIDO ella exprimiría de su “infancia es destino”. Fruto tal vez de alguna hierba amarga PERO fruto “AL FIN”...

...“No. Lo malo sería que “lo único que aprendemos de la historia es que de la historia no aprendemos nada”, según Aldous Huxley. De ahí a que “la historia olvidada se repite” sería ya tan sólo también un pasito, vigente para humanidades eternas.

Lo que va a decir es esto. Haber escrito esto le ha tomado como tres horas. Pinturas por momentos le han tomado DOS AÑOS.

Ella sabe que nadie que no ejerza las mismas diversiones conoce de estos esfuerzos en concreto. Así que un texto cualquier puede leer en veinte minutos, y una pintura se puede escanear en diez.

Así estas cosas se hacen dignas de basura.

No se les ve la “inversión” de tiempo alma y energía que para el hacer ya sí, no van a regresar.

Eso sería una ecuación entrópica para ese hacedor.

Claro que nadie puede exigir de ninguna otra persona que primero también se ponga a fabricar algo, del mismo modo, para SENTIR el trabajo. Pero piensas que sí puede observar que eso fabricado sería indefenso en sí mismo, por lo cual sí sería alguien más el o los indicados para decir que lo meneos merecería un mínimo de respeto.

Uno de éstos sería haber asumido que inferencias se darían a partir de cosas mostradas sin palabras agregadas.

De suyo “la palabra” sería por toda una serie de “quis ye y zetas” para lo cual nunca ha sentido “tiempo” para platicar en sesiones de viva voz, lo que hoy podría definir como un asunto bloqueado en tres capas encimadas.



La del fondo más primitivo sería analfabetismo emocional.

A menudo sentiría: “sí o no llamo la atención sobre equis y e o zeta detalle que VEO que no se estaría VIENDO?”

Pero con la idea de que ELLA sería la encargada de DESESLOQUIZAR, DESENLOQUIZAR, le parecía que incluso NO VER ALGO sería señal de mejor entendimiento AJENO o sea que “seguro entonces no es relevante”. “No va para mi caso”.

Hoy sí entendería que allí estaría toda una CEBOLLOTA nuclear de siempre sí, “su caso” “Elegir no decir nada” estaría en esto a todas luces “insertado”. “Y así habría más detallitos”.

...Sí le ha dado TERROR ABSOLUTO eso...

Pero la cosa sería que de este modo de nuevo se quedaría con un cabo suelto la personita.

...“Ah no” entonces diría no la mano del pintar sino la otra del escribir.

Era por 1983 y ya había visto una biblioteca siempre cerrada a piedra y lodo sin un alma dentro, a la cual empezó a rondar como gato en celo. “Qué tal y si aquí chambeo como traductora así como de artículos UP TO DATE, y mientras entonces voy a tener los ARGANOS del psicoanálisis a la mano para descifrar... lo posible en torno de una mi... reflexión a POSTERIORI y por tanto no teoría a priori, a modo de algo UNIFICADO desde mis dos áreas “especializadas” y el Psicoanálisis, y de paso cualquier duda al estilo de ¿“qué estaría DICIENDO ACA”? resolviendo por preguntas A entendidos.

Le pareció la solución idónea para su cao suelto... pero claro, antes claro, antes de primero DESENLOQUIZAR ya ser la mucha crema en el taco el diseño de su posibilidad.

“y ya estaría claro que durante unos treinta años seguidos la respuesta NUNCA desenloquizó”, de modo que todo se quedaría en tintunes silvestres a lo solicita y ya.

No va a decir que habría sido TAN la cosa pero sí que habría sido un poco más gregariamente divertido...

Lo malo ha sido, es, que iría junto con “¿ENTONCES QUE HA SIIIIIDO ESTA VIDA TRAS MÍO?”

“¿Qué HUMANO HORROR ABSOLUTO DE SOLEDAD MÁS ALLÁ DEL TRASERO DE DIOS?” “Cómo, qué HA SIDO que a ESTO SOBREVIVIERA aunque más no sería que en lo fisiológico?”

Ya ve, algún DETALLITO en torno de analfabetismo emocional,

a n a l

f a b e t i s m o emocional, quiere DECIR.²⁵

Este fragmento de una larga carta ser equivalente a todas las sesiones que no pudo tener y anhelaba tener a su manera, habla de infancias, de duelos, de eventos traumáticos, de incompreensión, de lazo social roto, de prótesis puestas en la escritura y en la pintura, de avances académicos y sus obstáculos, etc. Deseamos que los lectores aprecien por sí mismos con la debida paciencia e intuición que esperamos puedan contar, teniendo como salvación al arte incipiente dentro del mutismo y desorbitada vida, desorbitados ojos rojos, por ello viene a colación Winnicott al mencionar que²⁶: "En el trabajo clínico es frecuente la experiencia de encontrarse con individuos que necesitan ayuda y buscan su persona, y que tratan de encontrarse en los productos de sus experiencias creadoras. Pero para ayudar a tales pacientes debemos conocer la creatividad misma."

La conformación de éstas dos específicas prácticas que serán puestas en letras, se presentan valiosas no sólo para el campo del arte, sino, específicamente para el psicoanálisis y su relación con los artistas porque es bien sabido lo difícil y casi imposible que resulta, que los artistas psicóticos acudan a psicoanálisis y cuando lo hacen, no es precisamente a través de la palabra, lo que incluso es lo sustancioso de este estudio. Permítase para ir cerrando, dar muestra de un fragmento de las cartas de la sujeto estudio de caso, para este escrito con sinónimo: "Juana" como muestra mínima de todos los profusas creaciones artísticas dejó antes de fallecer lamentablemente, el 7 de enero del 2023:

²⁵ Cabe hacer mención que, para poder representar el contenido pictórico de Adriana de Vries, suplencias, se incluyó en la redacción de la carta dirigida al Dr. "L" pero en el escrito original, no están incluidas.

²⁶Ibidem, Winnicott pág. 80.

Perfectamente valorada la persona a quien Juana aquí ESCRIBE aplicando criterios socioculturales que todo fragmentan y dividen, lo cual en su percepción es propio de humanos “yoicos” por lo cual adopta el “código” de éstos y en contra de su propio sentir de que “Todo lo que VIVE “HABLA” y por tanto para ella no hay diferencia entre ESCRIBIR y HABLAR;

“Siempre con el entendimiento de que sea lo que sea que ella quiera comunicar debe ser “POSMORTEM” pero no teniendo ganas ni tiempo para morir de manera que espera enmudecida este suceso se le está HACIENDO LARGO; y esperando que MORIR la valorada persona A quien se dirige por el momento aún tampoco habría hecho, “pero hay que hacer la lucha entonces a ciegas; puesto que lo ignora y tiene prohibido averiguarlo; Jugando a un POSMORTEM y en ignorancia de qué si y qué no podría tener alguna relevancia para persona que indagan “La condición humana” tal vez Le permita intentar VERBALIZAR lo siguiente:

“Juana” es el nombre real “abreviado” del dado en acta de nacimiento, pero en OTRO IDIOMA que el español. Juana no puede inventar nombres postizos a menos que “fabule” algún cuento. No lo puede hacer refiriéndose a sucesos de realidad comprendida porque ahí el nombre de personas o animales o plantas tiene un “saber único” “de” estas individualidades.

Significa que ni para bien, mucho menos para mal, puede “decir” algo uniendo “historia” con “nombre” y es “ó la Risoteria ó el nombre” como es viene en el “CHISMEO EDUCADO”

Apagándose en la AUTORIDAD de Descartes citado en la obra de arte EN BUSCA DE SPINOZA de Antonio Damasio, que habría dicho: 2VIVE BIEN EL QUE SE ESCONDE BIEN” entonces prosigue:

“Desde sus inicios de vida Juana ha sido obsequiada con escenarios tío: “yo no fui maestra, fue ésa de ahí” y debido a que LLORAR ERA TABÚ UNIVERSAL y solamente a moco tendido le podría salir alguna PALABRA en “AUTODEFENSA” eso no podía hacer.

Quedando como “Guácala salte de debajo de mis ojos ya NUNCA TE DESEO VOLVER A VER” “POR DEFINICIÓN”

El OBSEQUIO es que en estos ESCENARIOS r.o. escolares ubicó al sadismo.

Por lo que, resulta interesante debido a que si el psicoanálisis es la cura con la palabra y al psicótico no lo cura, ¿entonces qué lo cura? No apuesta a esa forma de tratar su caso, o quizá lo que no se ha dicho hasta esta conclusión es que si la palabra no ha tenido como intermediaria la creación para llegar al psicoanalista, en esa función triádica que evita una confrontación con la palabra directa; entonces valdría la pena brindar una alternativa que hable desde su voz con la pintura, en otros casos con las letras, las esculturas y todas ellas, las suplencias y no desde la nuestra particular concepción de estudios sobre la mente, y con ello entender o comprender, la problemática mental o psíquica que se agudizó en Vanada, después de la consulta psicoanalítica, y aun así, quizá sigamos sin comprender.

Cierro este artículo con palabras de Vanada puestas en una de las más de 250 libretas escritas por ella de propia mano: “Los desvinculados somos como peces encerrados en la pecera, que hemos enmudecido, vemos a través del cristal lo que pasa en el mundo sin poder formar parte de ello” y una nota en la que manifiesta su deseo de acabar con el sufrimiento al intentar morir que a la letra cita:

“NO HAY NADIE NO HAY NADIE EN EL MUNDO NO TENGO A DÓNDE IR. NO Tiene Sentido el que yo esté aquí y yo soy Culpable y por eso merezco un castigo... Así que a ver si de una vez por todas me mato y que sea del modo más DOLOROSO.”²⁷

²⁷ Información textual tomada de una de las libretas de Vanada, cabe hacer mención que la sujeto estudio de caso, falleció el pasado 7 de enero del 2023, dejando un acervo de ensayos, obras visuales, cuentos y diversos materiales escritos en las más de 270 libretas y más de 3000 hojas escritas a máquina.

"NO HAY NADIE.
 NO HAY NADIE EN EL MUNDO.
 NO
 tengo a dónde ir.
 No tiene sentido el
 que yo esté aquí.
 y yo soy culpable y
 por eso
 merezco un
 castigo...
 Así que a ver si de una
 vez por todas me
 mato
 y que sea del
 modo más
 doloroso...

Nota de ideación suicida de Vanada sin fecha.

(p.3)
 a menos que fabule algún cuento, no lo puede hacer
 refiriéndose a sucesos de Realidad compartida
 porque ahí el nombre de personas o animales o
 plantas tiene un "valor único" "de" estas
 individualidades.
 Significa que ni para bien, mucho menos para
 mal, puede "decir" algo teniendo "historia".
 Con "nombre" y es "o" "la historia" o "el nombre"
 como es vigente en el "CRISTIANO EDUCADO".
 Apoyándose en la AUTORIDAD de Descartes
 citado en la obra de este EN BUSCA DE SHINOBU
 de Antonio Damasio, que habría dicho:
 "VIVE BIEN EL QUE SE ESCONDE BIEN"
 entonces prosigue:
 ① "Desde sus inicios de vida, Juana ha sido
 obsequiada con encuentros tipo: "yo no fui
 matado, fue esa, de ahí" y debido a que
 LLORAR era TABÚ UNIVERSAL, y solamente
 a MOCO tendido le podía salir alguna
 PALABRA en "AUTODEFENSA" pero NO PODÍA
 HACER
 Quedando como "guaraka" sobre de
 debajo de mis ojos YA NUNCA TE
 DESFO VOLVER A VER"
 "POR DEFINICIÓN".
 EL OBSEQUIO es que en estos ESCENARIOS
 e.o. ESCOLARES UBICÓ AL SABISMO

Muestra del fragmento de Carta dirigida al psicoanalista "L" fechada el

Referencias:

1. Artaud, A. (1947). Van Gogh, el suicidado por la sociedad. Editorial La Cartuja, Buenos Aires
2. Álvarez J.M. (2003) Las voces de la locura, Madrid, España
3. Freud S. (1973). El poeta y los sueños diurnos 1908. En Obras Completas. Traducción del alemán por Luis López Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva.
4. Freud, S. (1899) Sobre los recuerdos encubridores En Obras completas, trad. J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1984 Vol. III.
5. Freud, S. (1900 [1899]) La interpretación de los sueños En Obras completas, trad. J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1984 Vol. IV y Vol. V
6. Freud, S. (1905) El chiste y su relación con lo inconsciente En Obras completas, trad. J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1984 VIII
7. Freud, S. (1907 [1906]) El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen En Obras completas, trad. J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1984 Vol. IX
8. Freud, S. (1908 [1907]) El creador literario y el fantaseo En Obras completas, trad. J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1984 Vol. IX
9. Freud, S. (1909 [1908]) La novela familiar de los neuróticos En Obras completas, trad. J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1984 Vol. IX
10. Freud, S. (1910) Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci En Obras completas, trad. J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1984 Vol. XI
11. Freud, S. (1912) Sobre la dinámica de la transferencia en Obras completas, trad. J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1984 Vol. XII
12. Freud, S. (1912]) Nota sobre el concepto de lo inconsciente en psicoanálisis En Obras completas, trad. J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1984 Vol. XII
13. Freud, S. (1915 [1914]) Puntualizaciones sobre el amor de transferencia En Obras completas, trad. J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1984 Vol. XII
14. Freud, S. (1942 [1905 o 1906]) Personajes psicopáticos en el escenario En Obras completas, trad. J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1984 Vol. VII
15. Lacan, J. (1964). "Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis". En Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (p. 15). Paidós, Buenos Aires..

16. Lacan J. (1984). El Seminario de Jacques Lacan: libro 3: Las psicosis. Buenos Aires: Paidós.
(Trabajo original de los años 1955-1956)
17. Lacan, J. (1959-1960). "El seminario sobre 'La ética del psicoanálisis'". En El seminario d
18. Lacan, J. (1964). Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario 1963-1964.
Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1987.
19. Lacan, J. (1966). "La sublimación". En Escritos. Seuil, París.
20. Lacan, J. Escritos, México, D.F., Edit. Siglo XXI, 2009
21. Miller J. A. (2006) Introducción al Método Psicoanalítico, México, Paidós.
22. Miller J. Al. (2003) La Psicosis Ordinaria, Argentina, Buenos Aires, Paidós.
23. Patografía. (s/f). psiquiatria.com. Recuperado el 20 de noviembre de 2024, de <https://psiquiatria.com/glosario/patografia>
24. Winnicott, D. W. (1971). "Juego y realidad". En Juego y realidad. Editorial U Winnicott, D.W.
(1970). Arte y Psicoanálisis. Editorial universitaria, Buenos Aires universitaria, Buenos Aires.

LO IMPOSIBLE EN FREUD

Por: Jorge Zúñiga Sánchez

El tema de este breve ensayo me parece uno de los ejes del psicoanálisis y su ejercicio, esto es, el límite de lo simbólico. En términos de Lacan, lo simbólico es abolible, esto permite intuir la emergencia de lo real. Por ello Lacan no vaciló en indicar que en su retorno a Freud: “estamos ahora en la situación de formular el sentido de la revolución freudiana: el sujeto del inconsciente es excéntrico al yo”.²⁸ Freud ya había trabajado de forma puntual esta coyuntura, el límite de lo simbólico y lo asigna de manera puntual a tres actividades humanas: gobernar, educar y psicoanalizar.²⁹ Al respecto Silvia Bermúdez indica: “Tres coordenadas anudadas: política-episteme-clínica”³⁰ Las tres tienen fundamento en lo pulsional y lo imposible de su domeñamiento. Freud en “Pulsiones y destinos de pulsión” [1915] define la pulsión como un estímulo que proviene del interior del organismo (estímulo interno) que no reduce su intensidad, por lo que es constante e imposible de ser evitado (acciones de huida). Su ubicación estaría en la frontera entre lo somático y lo anímico. Algunos de los destinos de la pulsión son: 1) el trastorno hacia lo contrario, 2) la vuelta hacia la persona propia, 3) la represión y 4) la sublimación. Debido a los múltiples destinos pulsionales es lábil e imposible de dominar por completo. Freud duda de que el trabajo primigenio de la pulsión desaparezca gracias al gobierno, la educación o el análisis: “Uno a menudo dudaría que los dragones del tiempo primordial se hayan extinguido realmente.”³¹ En este trabajo abordaré lo imposible en el Estado, el gobernar y en la educación relacionándolos con lo que se ha denominado el capitalismo tardío.

El concepto de Estado en su acepción más simple y contemporánea tiene un sesgo que la relaciona con la soberanía. Se menciona constantemente que las naciones, los pueblos y los individuos son soberanos, y que esta facultad les otorga libertad y autodeterminación. Thomas Hobbes en el *Leviatán* [1641] desarrolla de forma extensa este tema. Afirma que el único punto en

28 Jacques Lacan, “El sentido de un retorno a Freud en psicoanálisis” en *Uno por uno*, 46, Eolia, Bs. As., Paidós, 2000, p. 11.

29 Vid. Sigmund Freud, “Análisis terminable e interminable” en *Obras Completas*, t. XXIII, Amorrortu, Bs. As., 2008, p. 249.

30 Silvia Bermúdez, *Hacia un decir menos tonto*, Letra Viva, Bs. As., 2014, p. 18.

31 Sigmund Freud, “Análisis terminable e interminable”, p. 232.

el que todos los hombres parecen coincidir es en el temor a sufrir la muerte y especialmente una muerte súbita y violenta. Ésta es considerada como el mal supremo. Por ello se instaurará el Estado que es dirigido por el soberano que impone el acuerdo necesario para una existencia pacífica. Para Hobbes los sujetos expresan dos pasiones fundamentales: la pasión por la gloria y el miedo a la muerte. Para apaciguar la primera y contener a la segunda el soberano debe de tener el poder suficiente para proteger a los ciudadanos, y éste lo obtiene gracias al consentimiento de estos. Hobbes define al soberano de la siguiente manera: "*una persona de cuyos actos una gran multitud, por pactos mutuos, realizados entre sí, ha sido instituida por cada uno como autor, al objeto de que puede utilizar la fortaleza y medios de todos, como lo juzgue oportuno, para asegurar la paz y defensa común.* El titular de esta persona se denomina SOBERANO, y se dice que tiene *poder soberano*; cada uno que le rodean es SÚBDITO SUYO." ³²

El Estado es soberano en tanto que las personas que conforman el pueblo renuncian su libertad individual para transformarse en ciudadanos que otorgan a un representante la cualidad de ejercer la fuerza para preservar la paz, porque los hombres, según el británico, viven en un constante "estado de naturaleza" en el que no reconocen una autoridad superior: "Los hombres no experimentan ningún placer (sino, por el contrario, un gran desagrado) reuniéndose, cuando no existe un poder capaz de imponerse a todos ellos." ³³ Esto provoca un estado de "sospecha" en los semejantes, porque cualquiera puede utilizar la fuerza y las armas para someter a los individuos. Es por ello que la monopolización de la violencia es característica fundamental del Estado Moderno. Así lo menciona Max Weber: "El Estado Moderno es una asociación obligatoria que organiza la dominación." ³⁴ Weber, posteriormente define con mayor precisión el concepto afirmando que: "El Estado es aquella comunidad humana que en el interior de determinado territorio reclama para sí (con éxito) el monopolio de la coacción física legítima." ³⁵ Dicha coacción requiere de una renuncia importante de los súbditos, o, modernamente, los ciudadanos, que deben de ser educados dentro de los parámetros del Estado, sus leyes y sus objetivos. Este esfuerzo es bien descrito por Freud en su texto *El malestar en la cultura* [1930]. En él analiza el

32 Thomas Hobbes, *Leviathan o la materia, forma y poder de la república, eclesiástica y civil*, FCE, México, 1992, p. 141.

33 *Ibid.*, p. 102. En cursivas y mayúsculas en el original.

34 Max Weber cit. por Joel S. Migdal, *Estados débiles, Estados fuertes*, FCE, México, 2011, p. 30.

35 *Ibid.*, pp. 30-31.

devenir del sujeto en relación con los otros, los miembros de la comunidad y sus condiciones vitales mismas. De la vida nos dice: “La vida, como nos es impuesta, resulta gravosa; nos trae hartos dolores, desengaños, tareas insolubles.”³⁶ Freud menciona tres fuentes que impiden la felicidad continua del sujeto: la hiperpotencia de la naturaleza, la fragilidad de nuestro cuerpo y la insuficiencia de las normas que regulan los vínculos recíprocos entre los hombres en la familia, el Estado y la sociedad. Para Freud el desarrollo de la cultura es anterior a la del Estado, sin embargo, ambos guardan entre sí coincidencias evidentes. Para Freud la cultura designa: “toda la suma de operaciones y normas que distancian nuestra vida de la de nuestros antepasados animales, y que sirven a dos fines: la protección del ser humano frente a la naturaleza y la regulación de los vínculos recíprocos entre los hombres.”³⁷ La regulación entre los hombres es en primera instancia un esfuerzo por preservar la vida del sujeto y la de los suyos, pero de forma paralela provoca un malestar inherente a la renuncia de la satisfacción individual. Con la instauración del cristianismo las normas de la cultura se ajustan más e incluso incluyen dentro de sus paradigmas el imposible, como ejemplo de ello Freud utiliza el adagio tomado de Mateo 22:39: “Amarás a tu prójimo como a ti mismo”. Freud realiza un análisis detallado de dicha premisa cuya extensión impide su inclusión en este trabajo, pero a grandes rasgos expone que se trata de una idealización, por lo tanto, imposible de llevar a cabo, esto, porque el otro, los otros, son ajenos a nuestro círculo de allegados, y, a su vez enemigos potenciales: “el prójimo no es solamente un posible auxiliar y objeto sexual, sino una tentación para satisfacer en él la agresión, explotar su fuerza de trabajo, sin resarcirlo, usarlo sexualmente sin su consentimiento, desposeerlo de su patrimonio, humillarlo, infligirle dolores, martirizarlo y asesinarlo, ‘*Homo homini lupus*’”.³⁸ Por lo tanto el hombre debe de vivir en una eterna ambivalencia en relación con el otro, malestar cultural insoluble en cuyo clivaje se haya el gobierno. Entre la satisfacción y la insatisfacción la cultura intenta encontrar el rasero que permita que la vida y sus complejidades tengan un punto medio difícilmente alcanzado.

Retomando la función del Estado contemporáneo en dicho proceso, Joel S. Migdal niega que la función del Estado se ajuste a la imagen propuesta tanto por Hobbes como por Weber, su hipótesis es la siguiente: la imagen tradicional del Estado en la que se imagina que éste tiene

36 Sigmund Freud, “El malestar en la cultura” en *Obras Completas*, t. XXII, Amorrortu, Bs. As., 2008, p. 75.

37 *Ibid.*, p. 88.

38 *Ibid.*, p. 108. “El hombre es el lobo del hombre” Tomado de Plauto, *Asinaria*, II, iv, 88.

objetivos claros y soberanía es falsa. Menciona que el Estado en la actualidad ya no encuentra su fundamento en el pacto propuesto por Hobbes, esto es, en el pueblo. Su imagen es sólo mera apariencia. Al este respecto Michel Foucault menciona

el Estado sin que sea más probable hoy que en cualquier otro momento de su historia, no tiene esta unidad, esta individualidad, esta funcionalidad rigurosa, ni, hablando francamente, esta importancia; tal vez, después de todo, el Estado no sea más que una realidad compuesta y una abstracción mitificada, cuya importancia es mucho más limitada de lo que muchos de nosotros pensamos [...] son las tácticas del gobierno las que hacen posible la definición y redefinición continua de lo que está dentro de la competencia del Estado y lo que no, lo público *versus* lo privado, etc., de este modo, el Estado sólo puede entenderse en su supervivencia y en sus límites con base en las tácticas generales de la gobernabilidad.”³⁹

Si el Estado, como lo señala Foucault, carece de uniformidad, hay una división importante entre su imagen y sus prácticas que indican dos clases de moralidad: la que se dice pero no se práctica, y la que se práctica pero no se dice. Dicho resquebrajamiento de la imagen del Estado impregna todos los ámbitos que están bajo su tutela. Cuando Freud advierte lo imposible del gobernar, educar y psicoanalizar, es porque las tres profesiones tienen en común la renuncia a la satisfacción personal. Migdal complejiza más las cosas al mencionar que las labores del Estado cada más vez son más desempeñadas por intereses privados. Por lo que lo público se vuelve privado y los intereses privados cada vez más tienen injerencia en lo público. Es la injerencia del capital. Migdal resume al Estado actual de la siguiente manera:

El Estado es una entidad contradictoria que actúa contra sí misma. Entender la dominación, entonces, requiere dos niveles de análisis, uno que reconoce la dimensión corporativa y unificada del Estado -su totalidad- expresada en su imagen, y uno que desmantela esta totalidad para examinar las prácticas y alianzas reforzadoras y contradictorias de sus distintas partes.⁴⁰

39 Michel Foucault cit. por Joel S. Migdal, *Estados débiles, Estados fuertes*, FCE, México, 2011, p. 38.

40 Migdal, *Estados débiles, Estados fuertes*, FCE, México, 2011, p. 44.

De estas contradicciones emerge un Estado que se construye y reconstruye mediante la interacción del todo con sus partes. Su organización, sus objetivos, socios y reglas operativas cambian de acuerdo a sus alianzas internas o externas. La incidencia de lo privado en la esfera pública es cada vez más evidente, y esto es visible en el modelo económico vigente, el capitalismo, que se inserta con más ahínco tanto en el Estado como en la educación.

Mark Fisher propone una nueva conceptualización del capitalismo tardío, llamándolo realista, esto es, *realismo capitalista*. A éste lo define como: “un sistema tal que ninguna ley trascendente gobierna; por el contrario, es un sistema que desmantela los códigos de todas las leyes sólo para reinstalarlos *hac doc*. Ningún *fiat* soberano fija los límites del capitalismo, que más bien se definen (y redefinen) de forma pragmática, sobre la marcha.”⁴¹ Por ello el capitalismo tardío es capaz de ponerle precio a cualquier elemento de la cultura, por lo que consume y subsume todas las historias previas, ya sean elementos religiosos, políticos o incluso de resistencia contra el propio capitalismo. Básicamente es un colapso de las estructuras que se elaboraban a nivel ritual o simbólico. Para ejemplificar los efectos del realismo capitalista en las nuevas generaciones Fisher apunta que: “En el adolescente actual, existe una subjetividad posliteraria, una interpasividad centrada en la inhabilidad para hacer cualquier cosa que no sea perseguir el placer y la gratificación inmediata.”⁴² Esto provoca en el ámbito del aula que los estudiantes ya no lean, por ejemplo: “si uno les pide que lean más de un par de oraciones, muchos [...] protestarán alegando que *no pueden hacerlo*. La queja más frecuente es que *es aburrido*.”⁴³ Por lo que

Hoy en día los profesores soportan una presión intolerable: la de mediar entre la subjetividad posliteraria del capitalismo tardío y las demandas propias del régimen disciplinario [como la evaluación]. En este sentido, y lejos de ser una torre de marfil que se mantiene a salvo del mundo real, la educación es más bien el motor de la reproducción de la realidad social, el campo donde las incoherencias del campo social capitalista se confrontan en directo. Los profesores debemos ser facilitadores del entretenimiento y, al mismo tiempo, disciplinadores autoritarios [...] esta

41 Mark Fisher, *Realismo capitalista*, Caja Negra, Bs. As., 2016, p. 27.

42 *Ibid.*, p. 13.

43 *Ibid.*, p. 52.

interpelación del profesor como figura de autoridad es justamente lo que exacerba el problema del “aburrimiento”: ¿o existe algo cuya raíz esté en la autoridad que no sea, de entrada, aburrido? Irónicamente, a los educadores se les exige el rol del disciplinador, justo cuando las estructuras disciplinarias colapsan.⁴⁴

El colapso de las estructuras simbólicas provoca un malestar en la cultura mayor del mencionado por Freud, porque la cultura es simbólica, una vez que se le ha puesto precio a cualquier límite, los efectos no son las neurosis clásicas del siglo XIX ó XX, sino que las enfermedades actuales son la depresión, el espectro autista y la esquizofrenia.

De los tres imposibles abordados por Freud, el gobernar y el educar han sido fuertemente permeados por el capitalismo, ello provoca: “Sujetos adormecidos, «perezosos» [...] aplastados por el discurso del amo, redoblado por el discurso capitalista, que conllevan [...] a un fracaso del amor, por lo tanto a una mayor obscenidad del goce y sus consecuentes alteraciones con incidencias en la subjetividad.”⁴⁵ El psicoanalizar si bien, forma parte de la triada, queda claro que su imposible apunta a lo real como límite de lo simbólico, pero este imposible es el que posibilita cualquier posibilidad, hacer el pasaje de la impotencia a lo imposible como real. Esto reconoce a lo imposible como fundante y por lo tanto como necesario.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁵ Silvia Bermúdez, *Op. cit.*, p. 103.

EL LUGAR DEL ENCUENTRO

Por: Víctor Manuel Medina Cervantes

Resumen

La relación entre la experiencia clínica del psicoanálisis y las artes escénicas, particularmente el teatro, son diversas y de una importancia total. El propio Sigmund Freud lo hizo notar por medio de sus reflexiones a propósito de teatro, particularmente del shakespiriano. El espacio, los roles y el conocimiento son elementos fundamentales de la relación entre las dos experiencias.

*

Nunca hace más sentido la relación profunda que existe entre la experiencia teatral y el Psicoanálisis (bien sea considerado como clínica o como un estudio formal) que cuando se recuerdan algunos textos de Sigmund Freud en los que es evidente su fascinación por el fenómeno dramático en sus dos sentidos: en cuanto a las obras dramáticas y los autores en sí mismos y en cuanto al espectáculo teatral como evento artístico. Son notables asimismo las menciones que el doctor hace de William Shakespeare, particularmente de las obras *Hamlet*, *Macbeth* y *Enrique IV* y las reflexiones especiales que le merecen el Príncipe de Dinamarca, o el rey escocés asesino de reyes y el emblemático Falstaff, el fascinante personaje cómico que acompaña al futuro Enrique V en sus andanzas arrabaleras. Pero también son de llamar la atención las reflexiones freudianas en torno a Henrik Ibsen, el autor escandinavo y representante del Teatro Realista, tan cercano a ciertos postulados del Psicoanálisis. Para ejemplificar lo dicho anteriormente, baste citar lo que Freud escribió, entre 1915-1916 a propósito del personaje Lady Macbeth, en el texto intitulado *La transitoriedad* donde expresa que:

“una persona que se derrumba tras alcanzar el triunfo, después que bregó por él con pertinaz energía, es Lady Macbeth, de Shakespeare. Antes, ninguna vacilación ni ningún indicio en ella de lucha interior, ninguna otra aspiración que disipar los reparos de su ambicioso pero sentimental marido. A su designio de

muerte quiere sacrificar incluso su feminidad — [*Unsex me here*] — sin atender el papel decisivo que habrá de caberle a esa feminidad después, cuando sea preciso asegurar una meta de su ambición alcanzada por el crimen.”⁴⁶

Se percibe también claramente el interés y la influencia teatral de Sigmund Freud cuando dice, evocando la obra *Hamlet, príncipe de Dinamarca*: “Así pues, no puedo hacer más que recordar el sabio aforismo de que entre el Cielo y la Tierra hay cosas con que la sabiduría académica ni sueña”,⁴⁷ — (cita parafraseada de la obra *Hamlet* Acto I, escena 5) y que Freud incluye en su texto *De la historia de una neurosis infantil* del año 1918. Es evidente, por otro lado, que Sigmund Freud estableció un enlace natural entre la experiencia del arte dramático y la mitología, vinculación que existe, asimismo, desde el origen de las experiencias de *Tespi*, el legendario primer actor, y los antiguos trágicos griegos, es decir, relación mito-drama erigida desde los orígenes remotos del Arte Teatral. Así pues, por ejemplo, cuando el doctor Freud reflexiona en torno al *Moisés de Miguel Ángel*, en el año 1914, expresa que:

“consideremos ahora Hamlet, el magistral drama de Shakespeare que ya lleva tres siglos de vida. He rastreado la bibliografía psicoanalítica y adhiero a la opinión de que sólo el psicoanálisis, reconduciendo su asunto al tema de Edipo, ha resuelto el enigma del efecto que esta tragedia nos produce.”⁴⁸

Psicoanálisis, mito y Arte dramático: mezcla que siempre debiera tenerse en consideración, bien sea en el orden de la teoría, bien en el de la clínica.

Sobra insistir en que Sigmund Freud entendía el fenómeno que construye el Arte dramático de modo esencial, a saber: la presencia de un otro ausente que se manifiesta en acto, —cualquier parecido con el trabajo del sueño, también, obviamente, fue percibida por Freud—. Porque la experiencia dramática involucra distintos aspectos que el doctor abordaba de forma muy puntual. Por ejemplo, el problema de la implicación simbólica de la *espacialidad*.

⁴⁶ FREUD. S. *Obras completas*, tomo XIV, p. 324

⁴⁷ *Idem*, tomo XVII, p. 13

⁴⁸ *Idem*, tomo XIII, p. 218

No existe la experiencia dramática sin la definición excepcional de un espacio; es, en palabras de Octavio Paz, que lo expresó en la única obra de teatro que llegó a escribir y que adaptó de la novela original de Nathaniel Hawthorne intitulada *La hija de Rappaccini*, el espacio es “el lugar del encuentro”.⁴⁹ El teatro debe esta excepcionalidad espacial a su origen mítico, principalmente sostenido en la herencia de danzas, ritos y experiencias parateatrales de reiteración sacra y profana: el espacio que es único porque se convierte, como lo vuelve a decir un poeta, en “el centro de la danza” es un lugar de excepción donde ocurre singularísimamente la experiencia del instante, del estar allí, atentos a la palabra, al movimiento y sus implicaciones. Es, por tanto, el lugar del encuentro, “donde desembocan todos los caminos”, citando nuevamente a Octavio Paz, quien agrega, definiendo todavía con más precisión que ese lugar, es “espacio, puro espacio, nulo y vacío”.⁵⁰ Y la importancia de ese centro, de ese lugar extraordinario, es que desde allí se hace una *invocación*.

Como todo lugar de *invocación* expresa una sacralidad solitaria y ocurre, como lo decía Manuel María Flores, otro poeta mexicano en su famoso texto *Amémonos*, la invocación acontece “como en la sacra soledad del templo/ [en donde] sin ver a Dios se siente su presencia”. El encuentro es una experiencia excepcional y única, pero compartida, nunca ocurre en una sola persona, pero al mismo tiempo es siempre individual. Es una suerte de experiencia mística, pero en compañía más allá de la de un dios. Así es el Psicoanálisis, así es el Teatro. Porque el Psicoanálisis y el Arte dramático no están concebidos para hacerse en el armario, son una experiencia que necesariamente es compartida, pero, a un tiempo, permanece privada. Quizá por eso, Freud señala en su texto *Sobre la iniciación del tratamiento* de 1913 que:

“mantengo el consejo de hacer que el enfermo se acueste sobre un diván mientras uno se sienta detrás, de modo que él no lo vea. Esta ESCENOGRAFÍA tiene un sentido histórico, es el resto del tratamiento hipnótico a partir del cual se desarrolló el psicoanálisis”.⁵¹

⁴⁹ PAZ, O. *La hija de Rappaccini, Teatro mexicano del siglo XX*, tomo V, p. 31

⁵⁰ Idem, p. 32

⁵¹ FREUD, S. *Obras completas*, tomo XII, p. 137

La posición “escenográfica” a la que hace referencia Freud expresa una de las funcionalidades básicas del espacio en el drama. La *colocación* es sinónimo del sitio que es indispensable ocupar, una sintaxis que construye un relato y que expresa en sí mismo un carácter identitario como lugar del encuentro. La escena es también una *grafía* —mención necesaria a los planteamientos de Jacques Lacan— y no extraña que Freud mismo haya interpretado la subjetividad como una tópica (o un par de tópicos). La colocación expresa algo oculto que se revela en el sólo estar allí y, hay que enfatizar, lo que prueban las Artes escénicas es que cuando algún elemento del espacio escénico está fuera de lugar, no está en su sitio simbólico, la función es imposible, pero cuando cada elemento se encuentra en su sitio ocurre la invocación y la presencia fantasmal de la ausencia absoluta. ¿Pero cuáles son esos elementos que deben estar colocados y ajustar allí mismo? Las cosas, por supuesto, el diván, la silla, las antigüedades y los cuadros, en el caso de estudio de Freud, pero también las personas y los roles que desempeñan —los papeles —se llama en la tradición hispánica— que desarrolla cada personaje,

Los papeles no son solamente los del psicoanalista y el analizante sino los múltiples personajes que cada uno de ellos representa y hace representar frente al otro. En este sentido la reflexión sobre la *transferencia* nos haría pensar en un juego de roles, expuestos e investidos (descubiertos y encubiertos). Cada uno de esos personajes —*caracteres* los llama la tradición griega (marcas profundas cuya huella es indeleble) — tienen un modo distinto de expresarse y una relación particular con el otro frente al que se confrontan. Por otra parte, la expresión del papel de un personaje (el *supuesto saber* de Lacan, por ejemplo) implica un lugar, un espacio —sí— pero también un tiempo y la relación y el contacto son irrepetibles, de modo que cada representación es una función completamente diferente y arroja luces y sombras del todo distintas.

Cada uno de esos personajes, de esos caracteres, es un sujeto de lenguaje, es decir, sujeto de palabras y gestualidad. Y como *En la palabra habitan otros ruidos* —como lo expresó maravillosamente el poeta Jorge Cuesta— en la palabra se expresan asimismo distintas funciones de la palabra y en los gestos, también otros gestos y, por consecuencia, el inconsciente. Conviene recordar que ocurre esa función de la palabra y se percibe con mayor claridad principalmente en

el lugar del encuentro, allí se le invoca y allí se manifiesta para tomar forma, para volverse un decir que resuena: un significante.

Pero el fenómeno de lo escénico y el del Psicoanálisis se asemejan también en lo que podemos llamar un *riesgo*, porque el encuentro mismo en un espacio excepcional es el *riesgo de la metamorfosis*, riesgo cuyas implicaciones subjetivas pueden generar la experiencia del pánico, esa totalidad sin límites que en algo se parecería a la psicosis, al miedo a perder la razón y el sitio que aparentemente se ocupa, un dejar de tener los pies sobre la tierra. Sin embargo, las revelaciones que propician el encuentro escénico suplen en parte el pánico y matizan el *riesgo*, al menos lo suficiente para volver a participar en el evento a la siguiente función, a la siguiente sesión.

El *riesgo*, el pánico, incluso la caída, son el caldo de cultivo de la llamada *catarsis*, concepto que, recordemos, puso en funcionamiento en la estética dramática el texto de Aristóteles intitulado *Arte poética*, del siglo IV a. C. El concepto *catarsis* proviene del ámbito de la medicina y las Ciencias naturales, cabe recordar que Aristóteles y su familia estaban vinculados con esa rama del conocimiento; la palabra significa literalmente *purga*, en el doble sentido de vaciar el cuerpo y purificar las emociones. Conviene recordar que Sigmund Freud conocía a la perfección la obra de Sófocles intitulada *Edipo rey*, incluso llegó a traducirla del griego, y conocía suficientemente a Aristóteles para tener una claridad prístina de la idea de purificación de afectos, otra de las formas en que puede ser denominada la *catarsis*. El concepto, que es usado por el filósofo para expresar un proceso de conocimiento —eso es lo que implica el *Arte poética* de Aristóteles— comprendía al menos dos sentidos: *purga* física, una desintoxicación corporal y, por otro lado, una experiencia estética y espiritual, nos dice Aristóteles hablando de las implicaciones que tiene el drama como acción y definiéndolo como: “imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza.”⁵² Y en otro momento Aristóteles es más explícito hablando de la *catarsis* e involucrándola en el proceso narrativo del acto dramático cuando afirma:

⁵² ARISTÓTELES. *Poética*. UNAM, p. 9

Hay casos en que temor y conmiseración surgen del espectáculo, y otros en que nace del entramado mismo de los hechos, lo que vale más y es de mejor poeta. Porque, en efecto, la trama debe estar compuesta de modo que, aun sin verla con vista de ojos, haga temblar a quien **OYE** los hechos, y compadecerse por lo ocurrido, lo cual le pasará a quien oyera el argumento de *Edipo*.⁵³

No hace falta enfatizar más la mención a *la escucha*, diríamos en términos psicoanalíticos, que resalta Aristóteles. La palabra, el gesto, la escucha, el espacio, el acto, la invocación aspiran a darle libertad a la palabra y palabra a la liberación.

Sin embargo, Sigmund Freud y el Psicoanálisis —como las Artes escénicas— conocen muy bien el mito fundacional de Sísifo, el que reitera, insiste metonímicamente y sólo sube la cuesta con la carga descomunal de la roca de lo real para verla caer, volver a bajar y reiniciar el ciclo. Hay algo del orden de la repetición —que puede llamarse ensayo (en el caso del teatro) y sesiones (en la clínica psicoanalítica), que se sostiene en la confianza del poder invocador de la repetición y que se cumple plenamente en ambas disciplinas. *Repetita iuvant*, decían los latinos, repetir ayuda, y en eso tienen confianza absoluta el Psicoanálisis y el Teatro.

Una palabra sobre el replanteamiento del espacio en las sesiones psicoanalíticas en tiempos de pandemia y, al parecer, en todo el resto de los tiempos. El Teatro no funcionó adecuadamente en línea y, al termina la emergencia sanitaria, desapareció como había aparecido, de un golpe. No ha sido igual con el Psicoanálisis. Sigue habiendo profesionales que usan la virtualidad para su práctica clínica y, al parecer, en muchos casos, con éxito. Fata un poco de tiempo para que en realidad palpemos las consecuencias y los resultados. En forma provisional, conviene decir que Teatro y Psicoanálisis implican “el lugar del encuentro”, así pues, ya sea en línea, ya sea presencial o sea por teléfono, existirá el fenómeno y la invocación si se logra recrear ese espacio excepcional que otorgue vida y presencia a la ambigüedad de la palabra, al estar allí en la invocación de aquello que está allí del todo, pero no está todavía del todo apalabrado.

⁵³ Idem, p. 20

Bibliografía

- ARISTÓTELES. *Poética*. (2000) Versión de Juan D. García Bacca. México: UNAM,
- FREUD, S. *Obras completas*, tomo XII. (2017) Trad. José L. Etcheverry. Argentina: Amorrortu.
- _____, tomo XIII. (2020) Trad. José L. Etcheverry. Argentina: Amorrortu.
- _____, tomo XIV. (2020) Trad. José Luis Etcheverry. Argentina: Amorrortu.
- _____, tomo XV. (2020) Trad. José Luis Etcheverry. Argentina: Amorrortu.
- PAZ, O et al. *Teatro mexicano del siglo XX*, tomo V. (1980) México: Fondo de Cultura Económica.



DIOTIMA

Revista Diotima

Colegio de Psicología

Universidad del Claustro de Sor Juana

2025