

F·i·L·I·A

Investigación - Arte Memoria

ISSN: 2697-3596

Ana Ibáñez

Andrés Osorio

Pablo Mogrovejo

Ma. Paulina Briones

Luis Iriarte

H. Bujanda / C. Tutivén

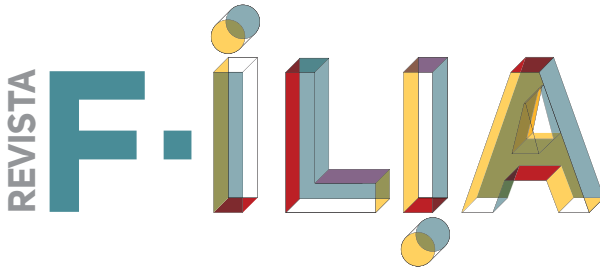
María M. Zerega

C. Galarza / D. Pacheco

Suely Roldnik

Arlet Rodríguez

Revista N.º 5
Guayaquil, Ecuador
enero 2022
ISSN: 2697-3596



F-ILIA # 5
Urgencias, nuevas subjetivaciones
Anudaciones desde el arte
y el psicoanálisis

Artes
EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Investigación y Posgrado: Olga del Pilar López

Foto de portada: Chay Velasco



Artes
EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de textos: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

Mz14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes - ILIA
Revista F-ILIA
Número 5. I semestre, enero 2022
ISSN: 2697-3596



Director: Pablo Cardoso
Coordinación de proyectos ILIA: Mariuxi Alemán
Editora adjunta: Jessica Jara
Asistente editorial: Melanie Moreira
Pódcast: Bryan Navarro

CONSEJO ASESOR

Mónica Lacarrieu	Universidad de Buenos Aires (Argentina)
Lucina Jiménez	Instituto Nacional de Bellas Artes (México)
Ramiro Noriega	CLACSO, GT “Artes, educación y ciudadanía” (Ecuador)
Ricardo Toledo	Universidad Javeriana (Colombia)

CONSEJO EDITORIAL

Bradley Hilgert	Universidad de las Artes (Ecuador)
Ybelice Briceño	Universidad de las Artes (Ecuador)



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Revista F-ILIA es una revista arbitrada por pares ciegos
Se publica una edición semestral

Revista.filia@uartes.edu.ec
<http://bit.ly/RevistaFILIA>



La portada de F-ILIA 5 se inspira en esta obra del artista visual Chay Velasco, titulada Xxxxxx xxxxx.

Índice

Presentación

Fernando Montenegro, editor F-ILIA 7

Prólogo

Jessica Jara Bravo, editora adjunta F-ILIA V 9

ARTÍCULOS

Urgencia, escritura y psicoanálisis

Un taller de escritura urgente a la Halfon
Ana Ibáñez (NEL Guatemala) 21

Del *des-cubrimiento* sublime al refugio... en tiempos huracanados

El psicoanálisis, el psicoanalista y el arte
Andrés Osorio 35

La cueva de los sueños perdidos: lo éxtimo en el arte rupestre
Pablo Mogrovejo 51

Como el ojo del huracán: lo que yace detrás del horror y la violencia
María Paulina Briones 69

Lecturas que arañan nuevas y no tan nuevas subjetivaciones...

La adicción generalizada en la obra de Stefan Zweig
Luis Iriarte (ECU) 83

Narrativas audiovisuales del Antropoceno: una lectura
de cartas del tarot a las subjetividades del fin del mundo
Héctor Bujanda, Carlos Tutivén, María Mercedes Zerega,
Carlos Galarza, Diana Pacheco 95

Las arañas, los guaraníes y algunos europeos. Otros apuntes
para descolonizar el inconsciente
Suely Rolnik (BRA) 131

Yo, el otro: teórica transdisciplinar por el relieve del Yo
Arlet Rodríguez Orozco (MEX) 169

TEXTURAS

Hacer la práctica de su extimidad, no el catálogo de utopías

Take me back to the rivers... El psicoanalista, los laberintos y la fe
Antonio Aguirre Fuentes (NEL, ECU) 191

Una invención a propósito de un desorden en la juntura más íntima del sentimiento de la vida Mayra de Hanze (NEL, ECU)	195
La cera perdida. «La pieza está lista cuando ella me habla» Ramón Ochoa (NEL, VEN)	201
El arte, objeto sublime. La encarnación de lo que no está detrás de la cortina María Paula Vanegas (ECU)	205
Una estética del mal: del <i>bullying</i> a la peluquería Gabriela Pazmiño M.(ECU)	211
Un pequeño catálogo de invenciones y anudamientos	
Épica de la Historia y la Histeria. Nos embarcamos y no nos embarcamos en los mismos ríos 1 Nicolás Esparza	215
Velanfaxina Fields Forever Eduardo Varas C.	235
Selecciones: un catálogo de especímenes Cristian Villavicencio	253
Ella, yo y mi superyó Gabriela Serrano Soto (ECU)	257
Adarim/mirada 1997 Patricia Rodríguez	261
CONTRAPUNTEOS	
Arte y psicoanálisis: subjetividades contemporáneas en estos tiempos de urgencias Ariana Harwicz, Mario Bellatin y Gustavo Motta	267
CONVERSACIONES	
Psicoanálisis, arte e invención	
Impone tu oportunidad, atrapa tu felicidad, arriégate. Iniciación a los misterios de Orlan Conversación con Jacques-Alain Miller (FRA)	277
El coraje de inventar y saber -mostrar- allí la hilacha Una entrevista a Fabián Naparstek por Jéssica Jara (ARG-ECU)	297
Semblanza de los autores	307

Presentación

La complejidad y riqueza del presente número de *F-ILIA* nos ha motivado a ocupar este espacio liminal de la revista para dar cuenta del gratificante proceso con el cual se construyó. Ha sido siempre nuestro objetivo plantearnos diálogos con diferentes terrenos y actores del campo artístico e intelectual de la ciudad, el país y la región: localizar las coordenadas de esos debates. Es por ello que, para el número 5, nos acercamos al campo psicoanalítico, tomando en consideración el lugar central que ocupa este terreno en la ciudad que habitamos. Lo hicimos a través de Jessica Jara, psicoanalista, docente e investigadora de la NEL-Guayaquil y miembro de la Asociación Mundial del Psicoanálisis. Es a Jessica, coeditora de *F-ILIA* 5, a quien debemos la ingeniería de este número o, mejor dicho, en las palabras de Fabián Naparstek, su trabajo como *bricoleur* de la presente publicación.

F-ILIA 5 «Urgencias, nuevas subjetivaciones: anudaciones desde el arte y el psicoanálisis» es el resultado de un proceso que se explica en el sentido último de una publicación en el campo de la investigación en artes, que es el de la exploración radical. Esa exploración, sin embargo, no es una errancia o, si lo es, es una errancia que trabaja su extravío con la memoria del camino recorrido. Ese camino recorrido es el trabajo de todas y todas las mentes y manos que están detrás de una publicación como esta. Para permitirnos el lujo de construir un número como *F-ILIA* 5, nuestro equipo ha realizado un trabajo enorme tras bastidores, que implica mantener rigor y responsabilidad en lo relativo a nuestros sistemas de evaluación e indexación.

En lo referente al resultado de *F-ILIA* 5, y más allá de las consideraciones relativas al campo de la investigación en artes, este número nos ha descubierto un panorama inesperado, aunque probablemente intuido por nosotros. Este diálogo —o tensión— entre el arte y el psicoanálisis nos ha permitido localizar con mayor sen-

sibilidad y precisión los principales debates estéticos de nuestro espacio y tiempo. Por supuesto, como sabemos, cada estética desvela, asimismo, una política que la habita y atraviesa indefectiblemente, un modo de localizarse en el mundo y respecto a sus problemas más urgentes. En este sentido, el contenido del presente número, esas urgencias —sus diversos debates, discusiones, conceptualizaciones e ideologías— hablan por sí solas.

Por otro lado, el hecho de que hemos llegado a nuestro quinto número en tan buena forma no es sino mérito de nuestrxs autorxs y evaluadorxs que, con tanto cariño y lucidez, nos envían sus trabajos y sugerencias. Estos aportes han logrado que hoy estemos a las puertas de próximas indexaciones en las principales bases de datos de la región y han logrado construir una comunidad tan heterogénea como cercaba alrededor de nuestra publicación.

Me queda agradecer a Jessica Jara, por su inspirador trabajo en este número y los autores y autoras que confiaron en *F-ILIA* para publicar sus artículos. Por último, quisiera agradecer a Pablo Cardoso, director del ILIA por su continuo apoyo con la revista y a su equipo de trabajo liderado por Mariuxi Alemán. En particular, quisiera agradecer a Melanie Moreira, asistente editorial de *F-ILIA* 5, por su rigor e inteligencia que ha enriquecido el devenir de este número.

Fernando Montenegro
Editor de *F-ILIA*

Una revista-catálogo de sutiles soluciones, invenciones y anudamientos, no sin arte y psicoanálisis

1. Escribo este prólogo desde lo que esta publicación me ha (de)mostrado

Nuestro llamado conjunto a artistas, psicoanalistas, gente de letras, investigadores..., a trabajar sobre «Urgencias y subjetividades contemporáneas: anudaciones desde el arte y el psicoanálisis», despertó un deseo de participar en la comunidad local, nacional, latinoamericana, llegando hasta Italia. Desde Francia, recuperamos una conversación paradigmática entre una artista y un psicoanalista: Orlan y Jacques-Alain Miller¹; un vivo testimonio de cómo se produce una subjetivación contemporánea, en tanto que esta artista con *angustias de muerte*, debió inventar un nombre propio. Ella no fue «bautizada» y su nombre, Orlan, asegura, resultó ser: «El producto de un psicoanálisis»². Esto aconteció cuando pudo notar un detalle mortal enjaulado en su bella firma, a lo que su analista apuntó con una interpretación contradictoria. Ante esa lectura inédita, ella concluyó: «No estaré más muerta»; y desde el «or» de su antiguo nombre, se reinventó cual obra de arte³.

Esta edición me hizo recorrer la ciudad, ir a la Universidad de las Artes, fotografiar nudos incidentales, visitar exposiciones, (re)encontrarme con amigos... Fue un intenso conversar,

1 Conversación con Jacques-Alain Miller: «Impone tu oportunidad, atrapa tu felicidad, arriégate. Iniciación a los misterios de Orlan» fue originalmente publicada en *Enlaces*, 2012, y la replicamos enlazándonos al blog de la ELP: <https://elp.org.es/impone-tu-oportunidad-atrapa-tu-1/>

2 Op. Cit. Miller, «Impone tu oportunidad...»

3 Ver «Preciado y Orlan: dos analizantes inventores»: <https://revistafactora.org/revista-pdf/revista-ano-3-nro-5/>

leer y reseñar, que se prosiguió con una recepción de páginas a máquina de escribir con preciosos errores; artículos desde *cavernas, ojos del huracán y fin del mundo*; un *know-how* arácnido, mejor enfocado cual *arquitectura del tejido*, de Suely Rolnik; tesis artísticas, poemarios visuales postmodernos, registros de obras expuestas en bienales y videos de *performances* de atar... Lista borgeana de objetos inesperados que, en el proceso de confección de esta *F-ILIA 5*, nos llevó a charlar con nuestro colega Fabián Naparstek, en dirección de la invención al inventario.

Ustedes podrán escuchar aquí ese pódcast titulado: «El coraje de inventar y saber-mostrar—allí la hilacha», que marca una ética del inventario del uno-por-uno, en una época plagada de protocolos, decisiones políticas basadas en metadatos y moralismos dictados por *influencers*. En cambio, por el paradigma Joyce —índice de una singularidad de nuestra época—y desde la buena hilacha del tejido, llegamos a otro desenlace: uno que implica que algo se termina y se *des-enlaza*, pero con una aspiración inédita de *re-enlazarse* de maneras novedosas con su propio invento.

Con el deseo de dejarme enseñar, acompañé con gusto en la formalización, *de-formación* y edición de varios de los trabajos aquí publicados; considerando que lo que llegó era sobre «arte y psicoanálisis»: productos que tenían que ver, rastreaban algún concepto freudiano, aludían a Lacan... También se suscitaron lecturas, propiamente, analíticas. Este volumen demuestra que existe una viva transferencia con el psicoanálisis, hecha de amor e invención; siendo un lazo que se teje en torno al «objeto a»: un arte sutil, un arte de saber-hacer allí en la contingencia.

Que es el artista quien le desbroza la vía al analista, supo indicarnos Lacan. Hoy, desde un hacer decidido y delicado, nuestra apuesta es que *F-ILIA 5* sea un catálogo de sutiles soluciones, invenciones y nuevos anudamientos; se muestra desde la construcción misma del índice. Serán los lectores quienes nos hagan saber qué tan cerca de esta aspiración llegamos.

2. Escribo este prólogo cual editora del bien-decir y «artista» del buen-anudar

Nuestro antecedente directo es Lacan cuando elige soltar la mano de Freud para tomar la de Joyce, una vez que en su *Seminario 19: ... o peor* le mostraron el escudo de la familia Borromeo (1972); de ese artefacto desprendió el nudo «bo», volviéndolo un soporte de lo real para proseguir su esfuerzo de pasar de la anécdota a la lógica: aplicándose a la manipulación de cuerdas y nudos, embrollándose⁴. El «objeto a» inasible, del que Lacan se declaró inventor, toma forma en la conjunción del anudamiento borroméico de lo real, lo simbólico y lo imaginario. Mas, cuando ocurre un lapsus del nudo, puede producirse una reparación *sinthomal*. En el caso de Joyce, fue su escritura con la que supo hacer con *eso* que se le imponía. Así, la aspiración del «escritor del enigma» era hacerse descifrar durante 300 años, ¡y hoy ya estamos celebrando los 100 años de su *Ulysses*!

Un analista anima al analizante a cernir ese «objeto a» que lo causa y lo sostiene, tomándolo de la mano sin dejarlo caer. Es un asunto serio, pues hoy somos testigos⁵ de los mártires caídos del deseo del Otro, ante nuevos ideales que empujan a la explotación de sí: otra cara de la depresión, de la depreciación de una palabra inédita que (re)anude a la vida. He aquí un atisbo de la función del psicoanalista como editor del bien-decir y, acaso, artista del buen-anudar⁶; pues hay distintas funciones del nudo: empalmar, amarrar, hacer de tope... Es un arte «no-todo». De hecho, Lacan, en su «Proposición», precisó que la entrada y la salida del análisis son empalmes⁷; y que, al final, se debe disipar

4 Leer: <http://estudioslacanianosecuador.blogspot.com/2018/01/de-re-tratos-de-analizados-el-ver-y-el.html>

5 Muchos desde un horror fascinado, otros con aplomo realista ante una insondable decisión.

6 Un nudo es una invención y un arte manual, varios llevan nombres propios, unos permiten fijar y otros deslizarse.

7 Según *200 prácticos nudos...* (Budworth y Dalton 2016), un nudo de empalme une dos cuerdas y es relativamente fácil de desatar. Entre estos están el nudo de rizo, de refuerzo, de escota, de cirujano, de trenza...

esa «sombra espesa que recubre el empalme» del «psicoanalizante» al «psicoanalista».

Ocurre que un analista puede encarnar el «objeto a» y que a este acuden criaturas mortificadas por un malentendido, demandándole amor y soluciones; y es que, por ejemplo, en *En carne propia*, el periodista José Delgado, sin esperarlo, posicionó en el imaginario social la necesidad de un Otro del «amor, comprensión y ternura»⁸. Desde las narrativas apocalípticas de consumo mundial, investigadores de la Universidad Casa Grande nos muestran lo que piden las subjetividades del fin del mundo: imágenes que alimenten, que doten de sentido, aunque sean de un remasterizado tarot. Ahora bien, un tratamiento psicoanalítico posible al desarraigo contemporáneo implica no responder a la demanda e ir en otra vía que no sea la del sentido ante lo inhóspito del mundo, del otro, de lo más propio. Aquí hay que considerar que, ante la caída del «Nombre-del-Padre» no solo surge lo peor, sino también: invenciones singulares que notarizar y divinas creaciones que acompañar. Así, *F-ILIA 5* acoge la creación de la cueva de los sueños perdidos (Pablo Mogrovejo), donde Herzog (re)introduce, al final del documental, la mano humana, pintándola en esa pared que da forma al vacío. Una rectificación subjetiva decidora es cuando un analizante comprometido hace entrar su mano propia en el síntoma que lo aqueja.

Nacemos malentendidos y la palabra des(a)nuda el malestar gozoso que se impone el ser hablante. Entonces, ante el vacío de la respuesta experta y la ausencia de una medicación eficaz ante el sufrimiento subjetivo, se desplegará un discurso, una «Épica de la Historia y la Histeria...» —léase a Nicolás Esparza—, o se inscribe una irónica «Velanfaxina Fields Forever». En ese terreno épico, una interpretación analítica desde su ética y política del bien-decir, puede tornar una tragedia en comedia y un malentendido, volverse un *Witz*⁹ vivificante. Allí también,

8 Esta entrevista se tornó viral. Luego, el personaje en cuestión patentó la frase: «Amor, comprensión y ternura».

9 Un ingenio, es un término freudiano.

un «meme máster» como Eduardo Varas inventa una solución postpoética que inicia con el paréntesis desde donde se ve «el agujero de su frente...» hasta lo que debería ser el final del poema y es un *cliffhanger*.

Cliffhanger, una escena interrumpida por lo real del corte, lo que nos remite desde la ficción a *eso* que es traumático porque no cesa de no ocurrir: como la salvación imposible de Varón, quien se lanzó por una ventana tras una fracasada maniobra policial, unos psicobomberos impedidos de «darle la contención completa»¹⁰ y su conclusión alienada: «O eres o no eres... no han aprendido nada. Yo no sé»¹¹. También hay lo que no cesa de ocurrir, como aquellos eyectados de las Torres Gemelas —adelantando su fin ante el terror— quienes caían imparables en las pantallas, mostrando la glotonería de una mirada obscena: una adicción generalizada; lo que Luis Iriarte remitiría a la ludopatía. ¿Ludopatía a falta de respuestas «lúdicas y cuerdas»?¹²

En ausencia de cordura o cuando todo el mundo es loco¹³, una escritora-editora localiza un punto de calma cuando algo le da ojeriza; y aunque, el ojo del huracán no suene como un lugar para salvaguardarse como una Casa Morada, es allí donde Paulina Briones se refugia para leer más allá del horror, la violencia y lo abyecto, y producir su propio catálogo de literatura Otra. Y, desde una acción particular, la artista Patricia Rodríguez nos enseña cómo un día logró tornar una mirada en «adarim», escribiéndola al revés en un *performance* donde es atada —otras cuerdas ante la falta de cordura— y logra soltarse *sin rasguños*, forcejeando con lo que queda por fuera de la ley.

10 <https://www.expreso.ec/guayaquil/hombre-mata-lanzarse-edificio-puerto-santa-ana-120687.html>

11 <https://www.metroecuador.com.ec/noticias/2022/02/01/ustedes-no-han-aprendido-nada-las-ultimas-palabras-del-hombre-que-se-lanzo-desde-el-piso-17-de-un-edificio-de-puerto-santa/#:~:text=Ustedes%20no%20han%20aprendido%20nada...,el%20borde%20de%20la%20ventana>.

12 Sigo citando las declaraciones del bombero-psicólogo de la nota anterior.

13 Lacan incluye al «Nombre del Padre» entre los delirios. Miller dictó un curso con ese nombre en el 2015 y expresó: «Solo nos queda arreglarnos con esto, es decir, también con la invención y la reinención sin ningún fatalismo».

3. Escribo este prólogo desde lo que en esta publicación me ha resultado orientador

El sujeto contemporáneo está huérfano de los puntos de apoyo que le aportaban los ideales modernos, aun si le sirvieron para rebelarse. Ante las nuevas causas y fraternidades del cuerpo, Antonio Aguirre, en «*Take me back to the rivers...* El psicoanalista, los laberintos y la fe», hizo un llamado —no precisamente sutil— a contribuir en un esfuerzo en el que nadie nos sustituirá: esfuerzo que no sea ampliar el «catálogo de las utopías», sino, hacer-sobrevivir el descubrimiento freudiano y saber-elegir esas comunidades donde «un analista puede hacer la práctica de su *extimidad* (...) formalizando sus agujeros». Esta es una inestimable orientación ético-política en tiempos de guerra: recurrir a una topología de la extimidad que no abone a la confrontación imaginaria; y, más bien, encause a la elaboración del inconsciente para producir su agujero. Le agregamos una *estética geopolítica*, como aquel título de Jameson que trabajamos en su seminario.

Queda lo bello como último velo ante lo real, como la bella firma de Orlan que ocultaba el horror. Pero *se recorren las cortinas* y la calavera anamórfica está a la vista, develando que «no hay banda», que «todo es solo una grabación», como en la película de Lynch que María Paula Vanegas lee con Žižek. Pero, esa misma ausencia de un Otro que mueva los hilos, conmina a: verdaderas creaciones *ex nihilo*, al modo de esas esculturas que le hablan a Juan Gómez y que trae Ramón Ochoa, no sin «la cera perdida»; «invenciones a propósito de un desorden en la juntura más íntima» de un Cioran tan «fragmentista» y con tedio, tan al estilo de nuestra civilización, como lo recoge Mayra de Hanze; o, al surgimiento de una «estética del mal» que venga a cortar el *bullying* mientras se cortan los cabellos (caso de Gabriela Pazmiño). Pues, aún sin velos: queda el enigma de la sexualidad y hace falta un analista para avalar una invención que haga lazo.

Lacan, en *La angustia* (1962-1963), presenta la figura del «funámbulo sin red»: la de ese sujeto que, ante la toma de una decisión en relación verídica con lo real, experimenta la ausencia

del Otro de la garantía. Nuestra civilización, estragada por la confluencia del capitalismo y la ciencia, denuncia una fragilidad de la malla simbólica que complica la acogida de los sujetos en la escena del mundo; sin embargo, han llegado otras «redes sociales», aunque sean precarias o itinerantes. ¿Qué es lo que corresponde sino agarrarse de un síntoma que itera, incluso a cuenta de escritura salvaje; producir una subjetividad de a tres como en el caso Lol V. Stein, solución arrobada de Margarite Duras en su obra; o, escribir con un singular *sujetavidas*¹⁴, para no dejarse caer?

Desde una práctica analítica de la letra, hacemos frente a ese panorama «sin fatalismos»; y en esa vía, esta publicación da un lugar central a la transmisión de la experiencia de un «Taller de escritura urgente a la Halfon», sostenido por Ana Ibáñez en una práctica entre varios. Este taller para jóvenes en Guatemala puede cambiar sus coordenadas por chat cuando se trata de una urgencia, que según Miller es: «De alguna manera, la versión terapéutica de la prisa...». Y son urgencias porque se anuncian ingresos a hospitales; porque hay una urgencia real por *inconsistir* «La humillación» del Otro malo de la que se es objeto; porque se presentifica un desalojo, una privación de la enunciación. No es un taller «literario» sino uno donde la escritura puede tornarse «literal»; servir para ordenar, subjetivar, para hacer pasar algo a otros por el humor. En este taller se da lugar a invenciones singulares y, según un tallerista destacado, parece un club.

4. Escribo este prólogo desde su misma confección y desde lo que me ha servido...

En la Feria Internacional del Libro de Guayaquil, Pablo Cardoso, director del Instituto Latinoamericano de Investigación de la Universidad de las Artes, me comentó que dedicarían la revista *F-ILIA 5* al «arte y psicoanálisis». Le dije que cuenten con un texto de Antonio Aguirre y al leer nuestro blog, me invitó a coeditar de este volumen.

14 Más información en: <https://indomita.media/el-sujetavidas-psicoanalisis-covid/>

Hoy veo que esta decisión mía de trabajar el anudamiento «arte y psicoanálisis» está materialmente sostenida en una modalidad propia de subjetivar al estilo del *bricoleur* y arraiga en un saber-hacer—allí analítico, no sin un cierto arte.

Como parte de la NEL y corresponsal de *Acción Lacaniana*, me alegra contar con valiosas participaciones de colegas del Campo Freudiano y que esta edición escriba un primer lazo entre nuestras revistas, instituciones y prácticas: en tanto, arte y psicoanálisis, como anotamos en la convocatoria, participan de un saber-hacer singular —quizás suplementario— desde donde atender las urgencias, fragilidades o inflexibilidades de las subjetividades contemporáneas. Así, esta publicación ha tomado nota de actuares y soluciones, aún modestas, discretas, infraordinarias a lo Perce, que hayan dado curso a derivas actuales; anudando, de modos inauditos, *eso* heteróclito que hace al LOM¹⁵ del hoy: atravesando las pantallas, sintomatizando el mundo y enlazando a la vida.

Agradecemos a los artistas, escritores, psicólogos y académicos por sus envíos; y a los docentes por leer ciegamente los artículos, pues esta es una revista en proceso de indexación. Que sea una revista académica no impidió que hagamos una colección de «Texturas», a modo de «Un pequeño catálogo de invenciones y anudamientos», de especímenes (Cristian Villavicencio) y variaciones inesperadas como «Ella, yo y mi superyó»¹⁶ (Gabriela Serrano): una serie de objetos, del que cada autor consintió en desprenderse, para ser inventariados y pasar al Otro, aún si no existe. En un intercambio vivo, algo de ese material se volvió inédito.

En un campo sostenido por un deseo, algunos se volvieron realidad, como la conversación con dos implacables escritores: Ariana Harwicz y Mario Bellatin, junto al psicoanalista Gustavo Motta, en el marco de «Contrapunteos». Luego debía elaborarse un producto personal escrito, que no fuera ajeno al intercambio colectivo. Y algo así ocurrió. Quisimos saber sobre su modalidad singular de creación, en un esfuerzo de comprender, de aprehen-

¹⁵ Equívoco homofónico con «el hombre».

¹⁶ Variación a una repartición clásica freudiana: ello, yo y superyó.

der algo nuevo de las subjetividades contemporáneas en tiempos de urgencias. Era posible que su hacer estuviera atravesado por la experiencia analítica, pero no necesariamente, pues a Joyce, un desabonado del inconsciente, su escritura le dio soporte suficiente. En la antesala de esta conexión inédita entre Francia, México, Argentina y Ecuador, escribí una carta anotando ciertos puntos de convergencia entre los asuntos que nos convocan —la que encontrarán también aquí—, donde se perfilan tres modalidades de bordear y responder a un punto de horror desde sus arreglos sintomáticos, engarces pulsionales, invenciones singulares, escrituras indiciales.

Quizás alcanzamos a captar los ánimos y condiciones en que se suscitan sus poéticas, incluso alojarlos. Las aperturas de Ariana son musicales, pero bien podrían ser del ajedrez. Su escritura le exige *salir del peso de la academia y los grandes nombres: peregrinar hasta ser la extranjera* de un pueblo; ese goce clandestino empuja una escritura apasionada y, a veces, censurada por la corrección política. Las escrituras del bello-error-evidente son las de Mario y su máquina de escribir irremplazable; publicamos su página mecano-grafiada como nos la hizo llegar, con un texto que se dejó afectar por la conversación, conversación por Zoom donde testimonió que: «El psicoanálisis me afinó el oído para escuchar al otro». Y, desde la anécdota al saber-hacer, el día que nos conectamos por Zoom sonó una alarma, la que Gustavo incorpora en su escrito preguntándose, ¿cómo hacer con la emergencia de una alarma? Entonces, pone en serie: pandemia de sida, del COVID-19, la guerra declarada, buscando un saber-transfigurar un lugar común.

Agradezco por esta inédita experiencia editorial al equipo *F-ILIA*: a Pablo, director del ILIA, la confianza del editor Fernando Montenegro, a Mariuxi Alemán y Melanie Moreira por su apoyo, y a UArtes Ediciones, bien representada por José Miguel Cabrera. Brindo por la escritura de nuevas «anudaciones», en tanto que «el catálogo de todos los catálogos no existe». Para concluir, les abono una última referencia de Lacan, del *Seminario* dedicado a Joyce, que tanto orientó nuestro trabajo:

(...) lo que se llama filosofía está acompañado de cierta falta, que yo intento suplir recurriendo a lo que solo puede escribirse, el nudo bo (...) lo que hay de *filia* en el *filo* con el que empieza la palabra filosofía puede adquirir un peso (...) El tiempo-pensado es la *filia*. La escritura (...) cambia el sentido. (Seminario 23, clase del 11 de mayo de 1976)

Si Joyce es un «escritor del enigma» para desciframientos universitarios centenarios, los enigmas de Lacan son invitaciones a descifrarlos en primera persona y hoy, en un psicoanálisis.

Guayaquil, 16 de marzo del 2022

Jessica Jara vda. de Aguirre
Coeditora de *F-ILIA* 5
Psicoanalista de la Asociación Mundial
de Psicoanálisis y la NEL

Artículos

ILIA

Instituto Latinoamericano
de Investigación en Artes



Revista N.º 5
Guayaquil, Ecuador
enero 2022
ISSN: 2697-3596

Un taller de escritura urgente a la Halfon¹

Ana Ibáñez

Universidad de Deusto

Asociada de la Nueva Escuela Lacaniana NEL de Guatemala
anaibanezruiz@hotmail.com

RESUMEN

A través de un recorrido por la obra del escritor guatemalteco Eduardo Halfon, se transita por la experiencia de sostener un taller de escritura creativa en una institución que trabaja con jóvenes con dificultades en las áreas académicas, laborales y sociales. El uso del taller parte de la invención de cada participante. Así, los intervinientes solo son *partenaires* de los sujetos en su modo singular de servirse del taller. Los participantes, en cada encuentro, buscan acercarse a su propia escritura, a modo de una invención con tintes de autobiografía.

PALABRAS CLAVE: Psicoanálisis, singular, invención, urgencia, autobiografía.

TITLE: An Urgent Writing Workshop, The Halfon Way

ABSTRACT

Through a journey using the work of the Guatemalan writer Eduardo Halfon, the author explains the experience of holding a creative writing workshop at an institution that works

¹ Eduardo Halfon, Ciudad de Guatemala, 1971. En 2007 fue nombrado uno de los 39 mejores jóvenes escritores latinoamericanos por el Hay Festival de Bogotá.

with young people with learning, career and social difficulties. The use of the workshop is based on the invention of each participant. The professionals are only *partenaires* of the subjects in their unique way of using the workshop. Each participant, in each encounter, seeks to get closer to his or her own writing, a sort of autobiographical invention.

KEYWORDS: Psychoanalysis, singular, invention, urgency, autobiography.

A mayor ficción, mayor realidad.

Peter Handke

Siri Hustvedt es una escritora americana que sostiene un taller de escritura creativa hace años en un hospital psiquiátrico de Nueva York. La autora dice, sobre la escritura, que «cada escrito es la construcción de un puente grande y hermoso sobre el abismo, un abismo que no es otra cosa que una pasarela provisional e inestable, un relato de idas y venidas a territorios inexplorados»².

Esta reflexión es, para mí, una guía preciosa para orientarme como interviniente en el taller de escritura con participantes, adultos jóvenes, de la institución El Séptimo Piso, de la Ciudad de Guatemala. Este establecimiento acoge a:

...quienes, de alguna manera, ya han recorrido con dificultad diferentes niveles de escolarización y que, por alguna o varias razones, les ha sido difícil insertarse y participar de métodos convencionales que les permitan acceder, responder y sostener una vida académica, laboral y social como lo logran otros jóvenes y adultos.³

Allí se trabaja en talleres guiados por la «práctica entre varios», dentro de la orientación psicoanalítica lacaniana.

² Siri Hustvedt, *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres* (Barcelona: Seix Barral, 2017).

³ Palabras de Luisa Aragón, fundadora de la institución El Séptimo Piso.

En 1992, Jacques-Alain Miller llamó “práctica entre varios” a una cierta práctica iniciada en 1974 en una institución. Esta primera institución y las otras que han seguido, se ocupaban —y se ocupan aún— de situaciones muy graves: casos de autismo y de psicosis en niños y en adolescentes. Es a partir de un objetivo preciso: probar o refutar la afirmación de Lacan de que también el niño autista está en el lenguaje, que ha sido desarrollada esta práctica psicoanalítica sin utilizar el *setting* del dispositivo analítico como tal (...).⁴

Las razones de la elección de recurrir a la «práctica entre varios» —es decir, de no utilizar el dispositivo analítico como tal, sino de utilizar las enseñanzas del psicoanálisis para crear un lugar de vida, una atmósfera vivible para estos niños— no eran debido a problemas institucionales, es decir, problemas de equipo, sino a partir de la clínica. Miller, además de bautizar este dispositivo, precisó su fin: crear al sujeto. Partiendo de que para el psicoanálisis lacaniano el sujeto es efecto del lenguaje, Vilma Coccoz, en su texto «La práctica lacaniana en instituciones: otra manera de trabajar con niños y jóvenes» (2014) hace una puntuación muy relevante para la práctica clínica: «Se trata de “invitarle” (al sujeto) a alojarse en el (lenguaje)»⁵. Nuestra propuesta es crear un espacio donde escribir quiere ser esa invitación a usar el papel o el teclado para encontrar una manera posible de estar en el lenguaje y todo lo que él comporta.

Iván Ruíz, en su texto «La práctica entre varios»: inclusión en el autismo y en la psicosis», señala que la «práctica entre varios» contribuye a este cambio de posición del sujeto siempre como efecto colateral de nuestro trabajo, nunca como resultado de aplicar un programa de objetivos.⁶ ¿Cuál es, entonces, la in-

4 Antonio DiCiaccia comenzaba con estas palabras su exposición el 20 de junio de 2003, en París, en el *Rencontre PIPOL*. Su exposición la tituló «A propósito de la práctica entre varios».

5 Vilma Coccoz, «La práctica lacaniana en instituciones: otra manera de trabajar con niños y jóvenes», *Freudiana* (2014).

6 Iván Ruíz, «“La práctica entre varios”: inclusión en el autismo y en la psicosis», *Revista eipea* (6) (2019).

clusión que nos orienta? Se trata de nuestra inclusión en el síntoma del sujeto al que acompañamos. Ello no se produce si no es a condición de que los intervinientes que trabajan sean portadores de un deseo que no sea anónimo. Ellos son quienes proponen los talleres en los que podrá participar cada uno y son quienes los sostienen a partir de su propio gusto.

En mi opinión, la «práctica entre varios» como intervención, en cierta manera, se torna urgente en la época en la que las soluciones singulares son olvidadas por la homogenización, los protocolos, los formularios y la bioquímica. Por otra parte, el «entre varios» resalta la complicidad de una comunidad que recibe y aloja lo que surge de los encuentros, de textos a silencios y también los hace resonar, los vacía de sentido, los llena de humor o simplemente aloja la singularidad de cada quien. Pero, ¿qué es lo singular? A esta pregunta intentamos responder en cada encuentro con la herramienta que nos proporciona el lazo inédito con los participantes del taller.

Bajo estas premisas sostengo un taller de escritura creativa con el objetivo de que sea un espacio donde se puedan alojar modos singulares de participar del discurso y hacer lazo, tornándose en un espacio-soporte de las invenciones de cada participante. El escrito funciona como fisura o incluso como ahuecamiento, algo pasa y algo se posibilita. El taller se escribe mientras se atraviesa.

Traigo aquí un fragmento de la novela de Eduardo Halfon, *Oh gueto mi amor*⁷, un autor que leemos mucho en el taller.

...lo importante para Madame Marosek no era que alguien escribiera su historia en un libro contable, o en los márgenes de una mala novela francesa, o en partituras invisibles, o en papeles membretados de los hoteles de una ciudad; acaso lo importante, para alguien como Madame Marosek, no era donde escribimos nuestra historia, sino escribirla. Narrarla. Dar testimonio. Poner en palabras nuestra vida entera. Aunque tengamos que escribirla en papeles sueltos

⁷ Eduardo Halfon, *Oh gueto mi amor* (Madrid: Páginas de Espuma, 2018), 62.

o en papeles robados. Aunque tengamos que levantarnos de una última cena para buscar un último papel amarillo.

En nuestro taller, sin haberlo pensado así desde el inicio, los escritos, por deseo de los participantes, tratan de sus propias experiencias, como las de un internamiento psiquiátrico, un desamor o la historia sobre el origen cuyo final, para sorpresa de todos, apuntaba a que tal vez no haya tanta certeza sobre cosas de las que se creía que había, y esto lo leemos como un hallazgo. Orientados por la clínica, encontramos un límite en aquello que «permite al ser hablante aliviarse de toda idea de destino»⁸. E igual que en el relato de Halfon, la urgencia por levantarse y buscar un papel amarillo donde escribir ha aparecido.

La urgencia

Un domingo por la tarde, uno de los participantes del taller pregunta en el chat que tenemos en común con intervinientes y participantes: «¿Cuándo será el próximo taller?», será el martes, como de costumbre, pero nos propone tener el taller ese mismo domingo y habla de dificultad de horarios. Una cierta urgencia se transmite. Algo es leído de lo escrito en ese chat y uno por uno, participantes e intervinientes, consienten al cambio de horario y todos dicen que sí. Dos horas más tarde estamos en taller, donde la escritura nos convoca, la de los textos redactados, la de los textos que no se pudieron escribir, la de los textos a los que nos agarramos. Se podría decir que la escritura y la literatura son como un refugio, pero no sin los otros, participantes e intervinientes que hacen la estructura para que el refugio aparezca.

En el taller se escribe, se comparte, se lee con los otros; sin ellos no es posible. Hay algo del «no estar solo» que se busca y al mismo tiempo se sirve de él.

⁸ Ricardo Seldes, *La urgencia dicha* (Buenos Aires: Colección Diva, 2019), 109.

En esta situación, a quien nos propone un taller un domingo le urge compartir un texto sobre su segundo internamiento psiquiátrico en un momento en que se encuentra mal y sobrevuela la posibilidad de un tercero. Es un texto detallado, narra cómo el cuerpo, en una camilla tiene urgencias, también tiene mucha hambre, sed y necesidad de ir al baño. No le escuchan, el cuerpo le duele y le urge. Es un texto titulado *La humillación II* (el primero de la serie es *La humillación* y alude a su primer internamiento). En esta segunda parte, el autor incluye en la narración un *witz* que rompe la seriedad y el horror: unas extrañas bolas caen de la nada, como si fueran piedras de un riñón pero simplemente son migas de pan, y traen al sujeto de vuelta. Los que lo escuchamos nos reímos y el autor ríe con nosotros. Al final, eso es lo que queda aligerando la atmósfera. En los últimos párrafos habla de quien le hizo un gesto, su analista que llegó a verlo y le buscó agua, y un amigo que le trajo un *pie* de McDonald's. «Nunca un *pie* debió haberte sabido mejor», le dice un interviniente. Vuelve la risa y con ella parece alejarse la angustia.

Miller, en «El esp de un laps», dice que:

...la urgencia es de alguna manera la versión terapéutica de la prisa. En todo lo que tiene que ver con la verdad, siempre hay una precipitación lógica y basta con agregar que es también una precipitación hacia la mentira, esa que puede conllevar la verdad a la que uno se volvió atento.⁹

La urgencia por compartir un texto un domingo, un nuevo texto autobiográfico, que «como estrategia de la verdad le debe dejar un lugar a la mentira que conlleva»¹⁰, da cuenta de un intento de usar la escritura, servirse de ella para salir del malestar que acecha. La urgencia, entonces, ¿dónde está? Se escapa de los renglones escritos por este participante del taller de escritura; no se trata de la prisa por tener el taller, sino que apunta a una invención que bordea la literalidad de la que los participantes no pueden desprenderse, pero, sobre la que

⁹ Jacque-Alain Miller, *El ultimísimo Lacan* (Buenos Aires: Paidós, 2016) 20-21.

¹⁰ Miller, *El ultimísimo...*, 21.

pueden, crean un texto. Un ejemplo para ilustrar este punto: uno de los participantes escribe un relato de su propio nacimiento, el cielo encapotado, una tormenta terrible acercándose, su madre en un parto complicadísimo y al nacer el cielo se ilumina, sale el sol, un bebe hermoso y bien recibido por ambos padres. El texto acaba de la siguiente manera: «Puede que eso sucediese así, o puede que no».

El bricolaje

La escritura como refugio, entonces, y algo más. Recorro de nuevo a un texto de Halfon¹¹:

...las estrellas son las estrellas que nosotros vemos, pero también son algo más, algo que no vemos pero que igual está allí arriba. (...) Si las ordenamos también son constelaciones, (...) o sea, el cuento es algo que vemos y podemos leer, pero también, si lo ordenamos, es algo más, algo que no vemos pero que igual está allí, entrelíneas, sugerido.

Sirviéndome de un texto de Halfon¹², de nuevo:

Al escribir sabemos que hay algo muy importante que decir con respecto a la realidad, y que tenemos ese algo al alcance, allí nomás, muy cerca, en la punta de la lengua, y que no debemos olvidarlo. Pero siempre, sin duda lo olvidamos.

Sin embargo, no por olvidarlo debemos dejar de intentarlo. Cada vez, sin garantías, intentando extraer eso que empuja a escribir. Hacer puente, nudo, pegamento o cualquier tipo de apaño permitirá un mejor «saber hacer» con el síntoma. Pudiendo escapar de actuar como el caballero degollado de los Monty Python que, a cada nueva amputación por la espada de su contrincante, repetía: «Tis but a scratch», que en castellano se podría traducir como: «Solo es un rasguño» y seguía amputándose hasta perderlo todo.

11 Eduardo Halfon, *El boxeador polaco* (Guatemala: Ed. Cultura, 2018), 11.

12 Halfon, *El boxeador...*, 117.



Fotografía de la autora.

Tal vez lo que escriben en el taller va en la línea de «este es mi rasguño» o «este fue mi rasguño», pero también puede ser algo completamente distinto. Hasta poemas de amor se han escrito e incluso se ha empezado a redactar un blog de viajes, con fotografías muy interesantes y muy bien encuadradas, en las que el «rasguño» se ha dejado aparcado (por ahora) para dar lugar a un nuevo signifi- cante: trotamundos. Una construcción que, con esta denominación de «trotamundos», puede tratarse de un puente o pasarela, todavía precaria, pero que le posibilita dejar la humillación para dar lugar al

trotamundos, alguien que camina por el mundo. Esta construcción es un acercamiento al bricolaje de invenciones necesarias para crear un andamiaje que le sirva para sostenerse. Los textos, en este caso, son ladrillos, pero esa pasarela puede estar formada de materiales diversos a la medida de cada participante; puede ser que esas fotografías que su mirada encuadra y que acompañan el blog sean un material que se use también.

De taller a club:
en lo desapercibido está lo más interesante

La «práctica entre varios» no parte de la intervención de sus profesionales en calidad de especialistas, sino como *partenaires* del sujeto. En la «práctica entre varios» no existe, así, la especialización, y en nuestro caso no hay un saber previo en escritura creativa. Hay un gusto por parte de los intervinientes por la literatura y la escritura, pero nada más de ese lado. Lo que sí hay es una posición respaldada por la teoría analítica y de nuevo lo que apunta a un espacio donde no hay que defenderse, pudiéndose dedicar a una actividad que les interesa y donde el Otro no es amenazante. El trabajo para nosotros los intervinientes es apuntar a ese vaciado de goce en nuestra posición, promoviendo su regulación. Esto se posibilita, en gran parte, por las reuniones de equipo en las que los intervinientes de la institución dan cuenta de sus hallazgos, las contingencias que aparecen, los obstáculos y sus intervenciones y lo que ellas generan. Las intervenciones son responsabilidad del interviniente que las produce, la lectura de estas será hecha en la reunión de equipo. Las reuniones no son para cernir un saber hacer objetivo, sino que llevan la marca de un saber hacer *allí*, del que cada interviniente extraerá algo diferente. Así, no nos quedaremos adormilados con las narraciones de nuestros participantes como si de un cuento de Sherezade se tratase y podremos retomar el taller con los hallazgos compartidos en la sesión de equipo, hallazgos que no solo tratan de los participantes, ya que lo propio resuena también.

Uno de los participantes, quien además forma parte de otro taller de escritura creativa organizado por una conocida librería de la ciudad, le comentó a la directora de la institución que para él, en relación al taller dentro del marco de la institución, se trataba, más que de un taller, de un club donde no solo se aprende a escribir, sino que la escritura fluye.

Para él, entonces, este taller es un club y para los otros participantes será otra cosa, pues, como apuntaba Alexander Stevens, director de Le Courtil:

...la institución debería albergar tantas instituciones como sujetos la habitan. Lo que queda claro es que podemos desprendernos con este marco de trabajo de la necesidad de trabajar en habilidades sociales y que el carácter asocial de los síntomas (...) radica en la deslocalización de la función simbólica del destinatario o en su radical ausencia. (...) En estos jóvenes que acuden a la institución se presenta en primer plano la vivencia del Otro del goce, persecutorio, caprichoso, mortífero, que desaloja al sujeto, privándolo de su enunciación y de su sitio.¹³

No podría haber mejor manera de expresar, en mi opinión, que es justamente a lo que un «club» de escritura debe apuntar: a ser un lugar donde escribir, o no; compartir textos, o no; pero, sí un lugar donde algo del lazo es vivible y donde el Otro no es su versión amenazante.

La imagen del cuadro de Staffan Hessel, un librero con libros por hacer, en su versión más material, el árbol que se convertirá en hoja; un conejo atrapado en un cuadro en lugar de correr libre; una lámpara que hace de un espacio abierto un lugar vivible e iluminado y un espectador enmascarado son una buena imagen para que represente esta invención que es el taller y que, en el marco de la reunión de equipo y la institución que lo aguarda orientada por el psicoanálisis, consigue sostener ese lugar abierto con intención de hacer posible cierto lazo.

Esta obra de Staffan Hessel se llama *Reflexiones sobre la estructura del pensamiento primaveral*, título que recoge un secreto ya que,

¹³ Cocoz, «La práctica lacaniana...».

en el cuadro, hay escondidos pequeños *pensamientos* (*Viola × wittrockiana* de nombre científico), las flores (así se llama comúnmente en la tierra del pintor a la flor) en la parte de abajo del cuadro que casi pasan desapercibidas. En lo desapercibido, muchas veces, como nos recuerda el título de la obra, está lo más interesante. También en el taller los intervinientes estamos atentos a eso.



Fotografía de la autora con autorización del pintor Staffan Hessel.

La autobiografía lúcida y fantasiosa

Alda Merini fue una de las figuras claves de la poesía italiana del siglo XX. Tuvo una carrera prolífica que quedó marcada por las experiencias en los hospitales psiquiátricos donde estuvo ingresada durante largos periodos. Escribió mucho sobre la locura en una autobiografía titulada *La loca de la puerta de al lado*. Decía que «la locura es también

un vínculo mágico con la realidad, es una forma de sacar las púas para enfrentarse a un enemigo que tal vez no existe», dejando, en su obra, su propio tratamiento de nombrar lo que le pasaba. Los títulos de sus obras: *La otra verdad*, *Clínica del abandono* y *Delirio amoroso* hablan de ese hilo entre locura, escritura y tratamiento que Alda Merini intentaba tejer o al menos hilvanar.

¿No tiene esta idea de escritura la ambición de transmitir un traumatismo, en un intento de no quedarse conforme con el no poder decir? La propia enseñanza de Lacan, nos dice Miller en *El ultimísimo Lacan*:

...proviene de alguien que no se quedó conforme. Se puede decir que la ambición de esta enseñanza es transmitir ese traumatismo. Lacan lo dice en la página 128 acerca del enunciado de lo real bajo la forma del forcejeo de una nueva escritura, la de los nudos: “El enunciado de lo real bajo esta forma tiene el valor de un traumatismo”.¹⁴

Recurro a las palabras de Paloma Blanco de su libro *Escrituras del indecible* para finalizar:

Algo se dice calladamente en la escritura, un silencio que queda entre los dichos y del que la letra, no su tipografía, es marca, huella de un real que está por fuera de la significación, del sentido y casi del querer decir. Hay un irrepresentable del objeto que escapa a lo que puede nombrarse, un irrepresentable que no cesa de no escribirse.¹⁵

En la «Tesis sobre el cuento», Ricardo Pligia lo dice así:

Un cuento siempre cuenta dos historias. (...) El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. “La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana terra incógnita, sino en el corazón mismo de lo inmediato”, decía Rimbaud.

¹⁴ Miller, *El ultimísimo...*, 11.

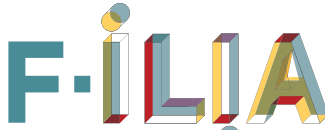
¹⁵ Paloma Blanco, *Escrituras del indecible* (Málaga: Ed. Miquel Gómez, 2016).

En nuestro caso, buscamos en el taller ese espacio, el «esp de un laps» que decía Lacan, o el espacio de un lapso donde hay la disyunción entre el inconsciente y la interpretación. Un lugar acorde al real de los sujetos que en él participan.

Acabo por el principio, ya que no he presentado el nombre de nuestro taller y quizás hubiera tenido que empezar por ahí. Se llama como el libro de Cloe Masotta, hija del psicoanalista Oscar Masotta: *Tendremos que encontrar un lugar donde encontrarnos*. Cloe escribió este libro recopilando las cartas de su padre al que perdió de muy pequeña y que hablaban de ella. La obra es el resultado de encontrar algo nuevo dentro de su pérdida, convirtiéndolo en una «herida luminosa».

Bibliografía

- Coccoz, Vilma. «La práctica lacaniana en instituciones: otra manera de trabajar con niños y jóvenes». *Freudiana* (2014): 141-144.
- Halfon, Eduardo. *Oh queto mi amor*. Madrid: Páginas de Espuma, 2018.
- Halfon, Eduardo. *El boxeador polaco*. Guatemala: Ed. Cultura, 2018.
- Hustvedt, Siri. *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*. Barcelona: Seix Barral, 2017.
- Miller, Jacques-Alain. *El ultimísimo Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2016.
- Ruiz, Iván. «“La práctica entre varios”: inclusión en el autismo y en la psicosis». *Revista eipea* (6) (2019).
- Seldes, Ricardo. *La urgencia dicha*. Buenos Aires: Colección Diva, 2019.



Revista N.º 5
Guayaquil, Ecuador
enero 2022
ISSN: 2697-3596

El psicoanálisis, el psicoanalista y el arte

Psychoanalysis, Psychoanalyst and Art

Andrés Osorio Valdivieso¹

Docente de la carrera de Trabajo Social, Facultad de Ciencias
Sociales y Humanas, Universidad Central (Quito, Ecuador).

asosorio@uce.edu.ec / andres_osoriov@yahoo.com

RESUMEN

El artículo revisa varios aspectos teórico-prácticos del psicoanálisis a partir de la influencia ejercida por el arte. Analiza cinco de los artículos más importantes de Freud sobre el arte y/o artistas, y, a partir de su lectura, hipotetiza las influencias que ejercieron para la definición de la práctica psicoanalítica. Por eso, este artículo revisa el trasfondo poético del psicoanálisis y cómo esta delimitación fue producida por los intereses freudianos en el arte.

PALABRAS CLAVE: Freud, arte, psicoanálisis, función del analista, *poieisis*.

¹ Psicólogo clínico por la Pontificia Universidad Católica de Quito, máster en Ciencias Sociales con mención en Sociología por la Facultad de Ciencias Sociales-Flacso.

ABSTRACT

The article reviews various theoretical-practical aspects of psychoanalysis from the influence exercised by art. It analyzes five of Freud's most important articles on art and/or artists, and it hypothesizes about the influences that they exerted for the definition of psychoanalytic practice. For this reason, the article reviews the poetic background of psychoanalysis and how this delimitation was produced by Freudian interests in art.

KEY WORDS: Freud, art, psychoanalysis, psychoanalytic function, poesis.

Introducción

El psicoanálisis es una práctica *des-cubierta* por Freud a partir del corte con el campo de la medicina. Los primeros años de investigación y práctica clínica Sigmund Freud los sostuvo desde su formación médica y neurológica, de la cual tomó distancia cuando empezó a recibir pacientes y escuchar en ellos un aquejamiento existencial que, muchas veces, se manifestaba en el cuerpo. Al cuerpo decidió no mirarle ni hacerle ninguna examinación clínica, sino escucharle en lo que traía como decir respecto de un sujeto que sufría. Lo que descubrió, al brindar su escucha y no su mirada, fue la dimensión del deseo que, en el decir, se entretejía bajo una lógica de lo que puede expresarse y lo que resulta imposible de decir. Descubrió que el decir de un paciente parece estar sujeto a cierta dinámica represora, que algo opera como represión para que ciertos contenidos no quieran o no puedan expresarse pero que, sin embargo, se manifiestan de algún modo. En el caso de las pacientes histéricas², somatizadoras, la «conversión»³ era el mecanismo por el que Freud entendió la trans-

2 Conjugó en femenino porque eran más «las» pacientes que «los» pacientes quienes manifestaban esa forma de síntoma. No obstante, no se trata de una manifestación sintomática de «mujeres» y hay, en la obra de Freud, algunos, eso sí, no muchos, análisis de «hombres» que tuvieron síntomas de histeria.

3 En *el Diccionario de psicoanálisis* de Elizabeth Roudinesco se señala: «La histeria de conversión, en la que se expresan a través del cuerpo representaciones sexuales reprimidas» (Roudinesco 1998, 463).

formación de aquello indecible del deseo, reprimido, que se corporizaba y manifestaba como un aquejamiento «físico» u «orgánico». Por la vía del «tratamiento psíquico» como aquel sostenido de y en el habla, hecho con palabras⁴, descubrió la dimensión de los procesos y pensamientos inconscientes como factores de la subjetividad que, de ahí en más, perdió su condición de transparencia y conocimiento de «sí mismo»⁵. Lo inconsciente fue descubierto como una hipótesis de algo que trabaja y opera para que los síntomas se constituyan: los sueños, chistes, deslices en el habla, recuerdos, conversiones histéricas, etc., son manifestaciones de lo inconsciente, es decir, del proceso en el que, por vía de la represión, algo de la vida deseante del sujeto se reprime por un lado, y por otro, se traduce y transforma en síntomas debido a que al sujeto le resulta insoportable reconocerse en esa relación al deseo por esta lógica inconsciente.

El proceso de descubrimiento de lo inconsciente que opera en la constitución subjetiva fue realizado del tiempo, del trabajo y de las incansables interrogaciones de Freud. En un largo recorrido entre 1885 y 1896-98 podemos situar las raíces del psicoanálisis en el que Freud, paulatinamente, toma distancia de la práctica médica, de la psicología y psicoterapia, y construye el psicoanálisis como una práctica de la palabra. La distancia respecto a la hipnosis y sugestión (difundidas y valoradas en el mundo médico de la época) se planteó por una especie de vaciamiento respecto de las «sugerencias» que el médico o el psicoterapeuta realizan. La función analítica la *descubre* Freud como una presentación de interrogaciones (vacío, vaciamiento de predicación), antes que como una colección predicativa de sugerencias, consejos, comentarios curativos, etc. En ese lapso, indefinido luego por la constante construcción de interrogaciones

4 Sigmund Freud, *Tratamiento Psíquico Tratamiento del alma. Obras Completas tomo IV* (Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2006), 111-132.

5 Cabría señalar que Freud es uno de los tres maestros de la sospecha bautizados por P. Ricoeur. Junto con Karl Marx y Friedrich Nietzsche, forman el trío de autores que «sospecharon» de la centralidad de la conciencia en la subjetividad, y plantearon que esta, más bien, es un efecto de otros factores o estructuras que la producen. Por ejemplo, la historia hace a la conciencia (Marx) o el lenguaje construye el fundamento del sujeto que no es más que un tropel metafórico movilizador de valores contingentes y no necesarios (Nietzsche).

que seguirá planteando Freud, resulta interesante percatarse que para este descubrimiento fue fundamental la aproximación freudiana al campo del arte. En adelante buscaré reconocer la influencia que ejerció el arte en la producción de una práctica —el psicoanálisis— y una función —la del analista—. Lo haré considerando los cinco mayores textos de Freud sobre el arte, de tal modo que, en su breve lectura, se pueda reconocer su influencia para la construcción de un tipo de «tratamiento» que, antes que médico o terapéutico, toca cierto gesto poético.

La *Gradiva* de Wilhelm Jensen

La novela *Gradiva*, escrita por Wilhelm Jensen en 1902, constituye el primer pretexto de análisis freudiano de una obra de arte, realizada cuatro años después de su publicación, en 1906. En este caso, se trata de una novela y del quehacer poético-literario el que va a hacer analizado en el texto *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*. El análisis de la novela desarrolla un hilo argumentativo que sigue la traza del análisis de los sueños y su relación a la subjetividad y el deseo reprimido, que había planteado Freud hacia 1900 en *La interpretación de los sueños*. Los sueños, dice Freud, son cumplimientos de deseo⁶. El deseo es el motor del sueño que puede expresarse como efecto de la caída de la vigilancia y censura yoica al dormir. Sin embargo, esto no sucede sin un proceso o «trabajo del sueño» que consiste en la transfiguración y deformación de los «pensamientos inconscientes» a través de los mecanismos de «desplazamiento» y «condensación» inconsciente. Lo onírico es un proceso de construcción de veladuras de aquello (*eso, ello*⁷) que no puede ser manifiesto por efecto de la represión: el deseo inconsciente. El sueño es el resultado del trabajo de traducción y transformación del deseo para

6 Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2003), 143-152.

7 El «ello», cuya mejor traducción del alemán sería «eso», es una de las tres instancias de lo psíquico de la segunda tópica freudiana. Las restantes son el yo (*Ich*) y el superyó (*Überich*).

que sea representable, al menos una parte, al menos en partes. Freud reconoce que este proceso es creacionista, productivo. Lo inconsciente, como el sistema en el que este proceso se organiza, le resulta poético en la medida en que hay un sentido o significación (*Traumdeutung* es el título del libro en alemán) que ha sido transformado y velado para la conciencia al momento del despertar. El efecto para el sujeto de la conciencia es el desconocimiento: ¿qué significa? ¿Por qué soñé esto? Lo poético en lo inconsciente está en la plasticidad de imágenes y la multiplicidad y transformación de su significación.

La *Gradiva* es una novela que versa sobre esta verdad del deseo y su implicación respecto a un sujeto singular y su condición de soñante. El sueño no se comparte, es de cada quien, y ello porque la relación al deseo, que es su motor, es del orden de lo singular absoluto. Al analizar la novela Freud se pregunta: «¿Cómo llegó el poeta al mismo saber que el médico, al menos, a comportarse como si supiera lo mismo?»⁸. Resulta importante esta pregunta porque señala la anticipación del saber poético-literario al que el poeta brinda voz, respecto de los procesos inconscientes que Freud está descubriendo y que son la base de la práctica del psicoanálisis. El poeta, el escritor literario, es un lector de la condición subjetiva, dice Freud, más agudo y cercano a la verdad de las «profundidades» del alma que la psicología académica y científica. Eso hace que Freud tome distancia de la práctica psicoterapéutica y sus basamentos teóricos —médico-psiquiátricos o psicológicos— y pueda trazar ciertos rasgos de la práctica del psicoanálisis.

A partir de ciertos aspectos diferenciales respecto del arte con el campo de la «ciencia», Freud desarrolla un tratamiento que no está interesado en patologías como opuestos a una supuesta normalidad. En la reflexión que hace sobre la novela señala: «Suele decirse que el poeta debe evitar los puntos de contacto con la psiquiatría y dejar a los médicos la descripción de estados anímicos patológicos»⁹. A través de la literatura, Freud rompe las fronteras entre los campos

8 Sigmund Freud, *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen. Obras Completas tomo IX* (Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2005), 46.

9 Freud, *El delirio y los...*, 37.

científico-médico y terapéutico respecto del arte literario, y hace de la clínica psicoanalítica una práctica escrita entre lo científico y lo artístico, entre la verdad de la ciencia, predicativa y proposicional, y la verdad de la palabra poética, creacionista, fantasiosa y remitida a lo productivo («poiético») del deseo. Sitúa a la práctica del psicoanálisis en una lógica que reconoce lo poético de lo inconsciente, y encargada de brindar y acoger (*klinê*) lo poético de los modos del sufrimiento humano y la variabilidad creacionista de las manifestaciones sintomáticas con que cada uno aqueja el «malestar en la cultura».

«Ni el poeta puede evitar al psiquiatra, ni el psiquiatra al poeta, y el tratamiento poético de un tema psiquiátrico puede resultar correcto sin menoscabo de la belleza»¹⁰. En estas líneas se traza la fórmula envuelta de gesto poético con que Freud va a entretejer los hilos del psicoanálisis. La primera oración señala la ruptura de fronteras entre la literatura y la ciencia, y la segunda abre la condición del psicoanálisis como un «tratamiento poético». No obstante, la caracterización estética en lo bello será trabajado muchos años después en el texto *Lo ominoso*¹¹, ahí donde establecerá un análisis de lo bello respecto de lo siniestro, y sobre todo, de la experiencia subjetiva de lo ominoso como distinto de su manifestación artística.

El arte renacentista de Leonardo da Vinci

El artículo «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci» fue escrito en 1910. Se trata de una revisión biográfica profusa y que muestra con claridad la admiración freudiana hacia el maestro renacentista. Los detalles biográficos buscan resaltar el contexto en que se produce un recuerdo de infancia de Da Vinci y que Freud lo va a analizar bajo el sello de la teoría psicoanalítica. Un recuerdo de infancia es una construcción escénica y relatada por quien, movilizado en la dinámica pulsional y de deseo, ha establecido esa construcción como

¹⁰ Freud, *El delirio y los...*, 37.

¹¹ Sigmund Freud, *Lo ominoso. Obras Completas tomo XVII* (Buenos Aires: Editorial Amorrortu), 215-250.

la indicadora del origen de alguna situación importante en la vida¹². Recuerdo de infancia o «recuerdos encubridores»¹³ es como llamó Freud a esas figuraciones que guarda el baúl de la memoria y que dicen, en la lógica de los procesos del sistema de lo inconsciente, de otro hecho poético subjetivo. Los recuerdos no son referencias de ningún acontecimiento «objetivo», no dicen de la «realidad» ocurrida sino del sujeto y la experiencia que ahí se traduce como recuerdo. Con Freud, los recuerdos son manifestaciones de lo inconsciente y responden a una lógica análoga a los sueños. Son productos de la relación del sujeto con el deseo —reprimido— y la represión, y los procesos de transfiguración que este soporta para pasar al dominio de la conciencia. Un recuerdo infantil es un *collage* construido con retazos juntados por el pegamento de lo inconsciente. No se lo puede analizar sin la premisa de la represión y del inconsciente como trabajo, es decir, como productor de algo, como un proceso que produce algo: un recuerdo, recuerdos, recuerdos de infancia.

El hilo argumentativo del análisis de la obra de arte de Da Vinci, principalmente la pictórica, es la relación de un recuerdo de infancia con su obra y demás rasgos de su producción biográfica y artística. La escena recordada por Da Vinci le permite a Freud abarcar uno de los aspectos que siempre sus aproximaciones tuvieron al arte: análisis de obras de arte y sus artistas. En un artículo titulado «El interés por el psicoanálisis», Freud establece una referencia de las relaciones del psicoanálisis con otros campos¹⁴. El interés psicológico, el interés por las ciencias del lenguaje, por filosofía, la biología, la historia de la cultura, entre otros, son algunos de los campos, incluido el arte, con los que la teoría y la práctica analítica mantienen ciertas aproximaciones. Respecto a este último señala que son al menos tres las formas en las que el psicoanálisis se interesa por el arte: a) Comprensión del arte como proceso de sublimación pulsional

12 Sigmund Freud, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. Obras Completas tomo XI* (Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2003), 53-128.

13 Sigmund Freud, *La Psicopatología de la Vida Cotidiana. Obras Completas tomo VI* (Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2003), 49-56.

14 Sigmund Freud, «El interés por el psicoanálisis», en *Obras Completas tomo XIII* (Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2003), 165-193.

inconsciente; b) Análisis de obras de arte y artistas; c) El arte como un proceso que produce un «reino intermedio entre la realidad que deniega los deseos y el mundo de fantasía que los cumple»¹⁵. En el caso de Leonardo da Vinci, el peso analítico está predominantemente en el segundo aspecto, aunque hay aislados señalamientos de las otras vías. En ese sentido, el recuerdo que analiza Freud le permite establecer algunas relaciones entre la obra, la vida de Da Vinci y el efecto de dicho recuerdo infantil en diversas dimensiones biográficas.

Un aspecto muy importante a considerar de la influencia de estas aproximaciones a la vida y obra de Da Vinci, leídas bajo la lupa de los procesos inconscientes y lo que desde ahí permite construir a la práctica analítica, es una distinción establecida en la conferencia titulada «Sobre psicoterapia» de 1904¹⁶. En esa intervención, ante un auditorio de médicos, Freud distinguió la técnica sugestiva (hipnosis, método catártico de Breuer) de la técnica analítica (cuyos presupuestos estaban en construcción y trabajo permanente). Para establecer esta diferencia rescata unas fórmulas técnicas propuestas por Leonardo da Vinci que sirven de base para el arte pictórico y escultórico. La primera, *per via di porre*, «sobre la tela en blanco deposita acumulaciones de colores donde antes no estaban»¹⁷, y la segunda, *per via di levare*, «quita de la piedra todo lo que recubre las formas de la estatua contenida en ella»¹⁸. *Per via di porre* sería una técnica de la pintura que hace analogía con la terapéutica sugestiva debido a que consiste en proponer sugerencias, comentarios, consejos de parte del médico o psicoterapeuta. Transmite proposiciones lógicas y formas de verdad de la ideología médico-curativa, que predican sobre lo que sería una situación normal o anormal (patológica) de la subjetividad y los caminos que debería seguir para superarlas. Por otra parte, *per via di levare* es análoga a la técnica psicoanalítica porque no supone poner «color» sino «vacío» en el material a trabajar. El procedimiento escultórico se fundamenta en hacer jugar

15 Freud, «El interés...», 190.

16 Sigmund Freud, *Sobre Psicoterapia. Obras Completas tomo VII*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2005), 243-258.

17 Freud, *Sobre Psicoterapia...*, 250.

18 Freud, *Sobre Psicoterapia...*, 250.

un vaciamiento del material para que la forma vaya estableciéndose. Respecto del psicoanálisis, implica que «no quiere agregar ni introducir nada nuevo, sino restar, retirar»¹⁹, es decir, transferir algo que no sea del orden del llenado sino del vaciamiento: interrogar, preguntar, cuestionar la posición que se tenga ante algo. No predica verdades universales, sino que las cuestiona con la finalidad de que se produzcan los sentidos inconscientes en los que la subjetividad se sostiene. No se trata de depositar alguna sugerencia sino de invitar a cuestionar la serie de «sugerencias» y decires en los que la subjetividad está sostenida y atiborrada y que comandan, de una u otra manera, su accionar y las vías del sufrimiento singular.

Moisés y Miguel Ángel

El *Moisés de Miguel de Ángel* es un texto escrito por Freud hacia 1914 y cuyo objeto de análisis es la escultura tallada entre 1513 y 1515²⁰. Moisés, como personaje histórico-religioso, cumplió un papel importante en la vida de Freud debido, por una parte, a su adscripción religiosa judía, y por otra, porque se convirtió en camino y metáfora para el análisis de la función de la Ley en la estructuración de la cultura y la organización del «malestar» subjetivo (en la cultura). La hipótesis de lo inconsciente se sostiene de la hipótesis de la represión, es decir, de la función de prohibición del deseo que deviene en reprimido. Desde los inicios, la lectura freudiana hipotetizó una función en la estructuración subjetiva cuya operación consiste en reprimir los pensamientos inconscientes ligados a las tendencias agresivas e incestuosas. En 1913, un año antes del texto sobre Miguel Ángel, Freud escribió *Tótem y Tabú*. En este texto, fundamental para el psicoanálisis, se descubre la función de la ley de prohibición del incesto relacionada con la función del padre como nodal en la estructuración subjetiva y su relación a la cultura. La cultura se funda sobre la

19 Freud, *Sobre Psicoterapia...*, 250.

20 Sigmund Freud, *El Moisés de Miguel Ángel. Obras Completas tomo XIII* (Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2003), 213-242.

prohibición de las tendencias incestuosas y asesinas que motorizan el deseo como realidades negativizadas, reprimidas. La estructuración subjetiva se da por la inscripción que todo humano hace al orden de la ley fundamental de la cultura —la de la prohibición del incesto—, y en esa inscripción funda el deseo como reprimido y establece el malestar en la cultura. En el correlato edípico, la lógica se juega de tal modo que el padre es la Ley que prohíbe la relación amorosa-sexual a la madre que deviene en un objeto prohibido, y como efecto, se produce el sujeto como deseante y atado a los imperativos de la Ley y el deseo sobre el que recae la prohibición. Un objeto está prohibido desde siempre para el deseo y cuya ausencia se convierte en factor fundamental para la búsqueda de sustitutos. El sujeto de deseo con el que trabaja el psicoanálisis deviene en sufriente por la falta —inherente al deseo— en la que está inscrito y por la pérdida de satisfacción y placer que cada día testifica su existencia. De ahí el título del texto de 1930: *El malestar en la cultura*, es decir, el malestar como efecto de la inscripción que hace todo cachorro humano en el orden de la cultura, de la Ley, que lo «castra» y produce una falta que arrastra a lo largo de toda su existencia. Se trata del sujeto de deseo, sujeto en falta al que la práctica clínica (*klinê*) del psicoanálisis recibe y escucha.

La búsqueda posterior del objeto (faltante en el deseo) en los sustitutos que se construyen sobre su sombra es movilizadora por una «energía» —dice Freud— o «pulsión». Una suerte de empuje (*Drang*) mueve al deseo hacia la consecución del placer perdido y lo reencuentra de modo solo parcial. El arte es una de las «satisfacciones sustitutivas» del malestar en la cultura y que se organiza sobre el desvío de la meta pulsional de satisfacción imposible —por prohibida— hacia otras como la creatividad artística²¹. Esa operación sublimadora de la pulsión en el arte hace de la función de la Ley como prohibición la base de la función poética.

Freud construye —para nuestra lectura— el hilo argumentativo del análisis de la escultura de Moisés sobre la reflexión del lugar

21 Sigmund Freud, *El malestar en la cultura. Obras Completas tomo XXI* (Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2005), 79.

y la función de las tablas de la Ley que sostiene en su mano derecha. La observación minuciosa de Freud se centra en la disposición de los dedos, la tabla y la postura corporal de Moisés, y la suposición del movimiento previo y posterior al instante que captura el tallado del gran escultor Miguel Ángel. En una discusión abierta con las múltiples lecturas que había generado este detalle, Freud señala que Moisés está en tal posición porque, en el instante previo, las tablas escaparon de caer y sus brazos y dedos hacen el ademán de evitarlo. ¿Cuál es la importancia de este «detalle» interpretativo aparentemente irrelevante? Dos en nuestra lectura. La primera, respecto a la función de la Ley y la importancia de su materialidad como escritura en las tablas, es decir, acorde al relato bíblico, aquello que se impone por sobre la adoración a la imagen del becerro de oro²², y que se vuelve fundamento de la cultura judeo-cristiana pero que Freud extiende su lógica al hecho cultural universal. La segunda tiene que ver con la atención al detalle con que se sostiene la práctica psicoanalítica y la función del analista.

En *La interpretación de los sueños*, Freud dice que los detalles que el analizante toma por secundarios, se convierten en el camino preciso para pesquisar las andaduras del deseo y su expresión sometida a represión. Justamente por los caminos acusados de carecer valor es por donde la interpretación debería interrogar para alcanzar las significaciones en las que quien habla está envuelto en su relación al deseo inconsciente. La misma lógica es rescatada en el texto sobre el Moisés de Miguel Ángel cuando, rescatando una premisa de valoración estética del arte planteada por Geovanni Morelli, Freud la lleva al campo del psicoanálisis para justificar lo importante de detenerse en los detalles aparentemente secundarios. Morelli es un precursor del método «indiciario» en la apreciación del arte y que

22 Cabe establecer aquí un nexo con la tesis de mayor envergadura de *La interpretación de los sueños*. El desciframiento del significado de los sueños no camina por las figuraciones que ha alcanzado y la impresión que el soñante tiene de las mismas. En el camino de J. F. Champollion y su desciframiento de los jeroglíficos egipcios, lo particular de la interpretación es que Freud lo enlaza al significado que las imágenes tienen en tanto referido por la dimensión hablada. Entonces, no se trata de imágenes sino de palabras, aquello primordial de lo que están hechos los sueños, para representar eso imposible de la relación al deseo.

luego será trasferido a otros campos como la investigación histórica de parte de C. Ginzburg, por ejemplo. Se trata de la suposición de que, en las nimiedades aparentemente insignificantes, se encuentran los más precisos y preciosos sentidos de una obra. Freud extrapola esta lógica a la técnica del psicoanálisis y hace de la función analítica una operación de interrogación por aquello que al vulgo y común de la gente no le interesa. Por este camino, señala Freud, se puede «colegir lo secreto y escondido desde unos rasgos menospreciados y no advertidos, desde la escoria “*refuse*” de la observación»²³. Interesa el término en francés escrito y remarcado en cursiva por la misma mano de Freud. Hace alusión a aquello (*eso, ello*) que se niega, se rechaza en la estructura subjetiva y que tiene que ver con la relación al deseo. Lo «insignificante» sería un indicador de «eso».

Poesía y verdad en J. W. Goethe

Un recuerdo infantil sobre lo que se rechaza es el motivo de análisis de Freud respecto al libro autobiográfico *Poesía y verdad* de Goethe²⁴. Nuevamente, el hilo argumentativo toma la relación de los procesos inconscientes y la vida y obra de un artista, en este caso un recuerdo de infancia de Goethe. Se trata de un recuerdo de los cuatro años de edad, cuando se encontraba jugando en la sala de su casa en medio de una tarde tranquila. De repente —dice— un impulso hizo botar por la ventana un utensilio de los que usaba en su divertimento. Unos vecinos, de corta edad igual, como respuesta ante tal acto descontrolado, le alentaron para que siga deshaciéndose de más utensilios y los bote por la ventana. «¡Otro más!» y «otro», y «otro más» fue el aliento de los vecinos para que se deshaga de más objetos.

En tanto recuerdo infantil, lo que rescata la interpretación freudiana es su condición plástica, construida, elaborada con posterioridad pero que encubre una «verdad», la del deseo inconsciente

²³ Freud, *El malestar en...*, 227.

²⁴ Sigmund Freud, *Un recuerdo de infancia en poesía y verdad*. *Obras Completas tomo XVII* (Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2005), 138–150.

y sus modos de manifestación. El recuerdo es como una pintura que no tiene solo imágenes sino una voz que acompaña como relato y llena de palabras «aquello que sucedió». En definitiva, es una creación poética del inconsciente que, antes que hablar de un acontecimiento fáctico, dice de una manera singular de relación al deseo. En el caso de Goethe, el recuerdo —como todos— tiene un trasfondo edípico. No importa su composición plástica sino lo que desde ahí se abre de las entrañas anímicas de la subjetividad, a modo de «una cirugía» que corta y permite surcar la superficie manifiesta. La técnica analítica no procede como una cosmética sino como cirugía, dice Freud en la contemporánea 28.^a Conferencia de Introducción al Psicoanálisis de 1917²⁵. La práctica psicoanalítica no busca cubrir ni tapar, menos maquillar (menos curar) el conflicto inconsciente que se expresa en los síntomas, que en el caso de Goethe, es un recuerdo, sino cortar con la «manifestación» y orientar el trabajo hacia lo «latente». El recuerdo de Goethe según Freud, encubriría la trasescena de la relación al deseo que, paradójicamente, expulsa la Ley (padre) que limita la satisfacción, pero, a su vez, la acepta y expulsa, en cambio, el objeto que prohíbe (madre). Se trata de una dinámica y lógica de la que pende el sujeto de deseo, y que es sostenida por la función analítica que toma distancia de la lógica médica, psiquiátrica o psicológica, que buscan resolver las contradicciones y el conflicto concomitante.

Dostoievsky y la función del padre

Freud manifiesta su gran admiración con la obra literaria de Dostoievsky a través del texto titulado *Dostoievsky y el parricidio* de 1927²⁶. El respeto a la novela *Los hermanos Karamasov* es de tal magnitud que la sitúa al mismo nivel de *Edipo Rey* de Sófocles y *Hamlet* de Sha-

25 Sigmund Freud, 28.^a Conferencia, *La Terapia Analítica. Obras Completas tomo XVI* (Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2003), 409-422.

26 Sigmund Freud, *Dostoievsky y el parricidio. Obras Completas tomo XXI* (Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2005), 171-194.

kespeare, porque las tres componen el podio de las mayores obras maestras de la literatura respecto al parricidio. El hilo argumentativo versa sobre el análisis de la vida de Dostoievsky y algunos aspectos relevantes de su persona y vivencias, junto con algunos puntos de la novela de mayor renombre del autor ruso. Principalmente, su aproximación la establece en relación a la dinámica pulsional del masoquismo/sadismo, del sentimiento de culpa como expresión de la relación a la dialéctica entre Ley/deseo, y el goce del vicio, las adicciones y el juego.

«El parricidio es el crimen principal y primordial tanto de la humanidad como del individuo»²⁷ comenta Freud, es decir, la sujeción de la subjetividad a la Ley fundamental de la cultura conlleva no solo sufrimiento y malestar, sino también aceptación de su orden y obligación ética de hacer algo con las consecuencias respecto al deseo. Es por esa vía que el sentimiento de culpa es leído como un hecho incurable de la cultura y la subjetividad, no obstante, Freud señala que debe interrogarse el detenimiento gozoso en el mismo para salir de las fauces demandantes del superyó. La necesidad de castigo por el incumplimiento del ideal social es sostenida por el superyó como imperativo moral de sacrificio. El psicoanálisis debiera interrogar la posición respecto a esos imperativos, con lo cual se abrirían caminos distintos que no sean la autoflagelación culposa. A través de un recorrido de las diversas modalidades de hacer con la castración para la subjetividad, Freud decanta en el análisis de la culpa y la condición del parricidio como algo inevitable en la apuesta por el deseo. De ahí la referencia al juego, desde nuestra lectura, como una alusión al jugar y *con-jugar* otros senderos por donde circule el deseo. El juego como expresión de una actividad poética, creacionista. Los ideales que el superyó sostiene se vuelven necesarios al momento de relativizarlos a través del jugar y *con-jugar*, están ahí para permitir hacer con ellos otra cosa, es decir, que el sujeto construya otras vías de relación a los imperativos imposibles del superyó.

Es por la vía del juego y del jugar que el texto aporta consi-

²⁷ Freud, *Dostoievsky y el parricidio...*, 180.

deraciones sobre la función analítica. El juego y el jugar conllevan una plasticidad simbólica que se vuelve necesaria para transformar las facticidades en material de creatividad, de *poiesis*. No obstante, las referencias freudianas a la manía y a la compulsión de repetición conllevan dimensiones no lineales para la comprensión del asunto, debido a la contradictoria relación con la Ley (como función del Padre, portador de los ideales y sostenedor de la moral social) en tanto se lo ama, por una parte, y se lo odia, por otra. Por eso el valor del texto relativo a lo ético, y sobre todo a lo poético, es decir, aquello que pasa por la capacidad creacionista de caminos diferentes e inéditos que implican una responsabilidad con la Ley y el deseo, con la prohibición y sus efectos. Freud lo plantea así: «Ético es quien reacciona ya frente a la tentación interiormente sentida, sin ceder a ella»²⁸, es decir, la subjetividad humana está sujeta a una lógica contradictoria, por un lado la Ley y su versión superyoica busca imponer sus imperativos, y por otra parte, el deseo se pone en juego en la posibilidad de ceder a sus demandas o preguntarse si son esos caminos —los del ideal del yo— por los que quisiera optar. La respuesta, sin duda, no tiene que ver con valores de verdad lógica aristotélica, es decir, centradas en el conocimiento de lo verdadero, virtuoso y trascendente; sino con la construcción de respuestas, de recuerdos, elaboraciones y *re-elaboraciones*²⁹ o, «construcciones del análisis», como señala Freud en 1937³⁰, aquellas alternativas que no están definidas sino solo con posterioridad del trabajo, producción, creación de la que se sostiene la práctica del psicoanálisis, y para la cual el analista opera su función en el camino de la *poiesis*. No sin renuncia, no sin falta de por medio. En ese camino, las palabras de Freud son elocuentes: «Lo esencial de la eticidad, la renuncia»³¹.

Bibliografía

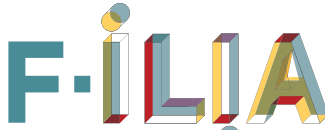
28 Freud, *Dostoievsky y el parricidio...*, 175.

29 Sigmund Freud, *Recordar, repetir, reelaborar. Obras Completas tomo XII* (Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2006), 145-158

30 Sigmund Freud, *Las construcciones en el análisis. Obras Completas tomo XXIII* (Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2006), 255-270.

31 Freud, *Dostoievsky y el parricidio...*, 175.

- Roudinesco, Elizabeth. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Sigmund Freud. *Tratamiento psíquico tratamiento del alma. Obras Completas tomo II*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2006.
- . *La interpretación de los sueños. Obras Completas tomo IV*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2003.
- . *La psicopatología de la vida cotidiana. Obras Completas tomo VI*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2003.
- . *Sobre psicoterapia. Obras Completas tomo VII*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2005.
- . *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen. Obras Completas tomo IX*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2005.
- . *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. Obras Completas tomo XI*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2003.
- . *Recordar, repetir, reelaborar. Obras Completas tomo XII*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2006.
- . «El interés por el psicoanálisis». *En Obras Completas tomo XIII*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2003.
- . *El Moisés de Miguel Ángel. Obras Completas tomo XIII*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2003.
- . *28.ª Conferencia. La Terapia Analítica. Obras Completas tomo XVI*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2003.
- . *Un recuerdo de infancia en poesía y verdad. Obras Completas tomo XVII*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2005.
- . *Dostoievsky y el parricidio. Obras Completas tomo XXI*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2005.
- . *El malestar en la cultura. Obras Completas tomo XXI*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2005.
- . *Las construcciones en el análisis. Obras Completas tomo XXIII*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2006.



Revista N.º 5
Guayaquil, Ecuador
enero 2022
ISSN: 2697-3596

La cueva de los sueños perdidos: lo éxtimo en el arte rupestre

Pablo Mogrovejo
Universidad de las Américas

RESUMEN

Este artículo, y el análisis de lo éxtimo desde el fenómeno Chauvet y *La cueva de los sueños perdidos* (la película documental del director Werner Herzog), propone un diálogo desde el arte rupestre hacia otros saberes como el psicoanálisis, la antropología, la filosofía y el cine (como práctica artística). Sus referencias principales son los textos que Lacan y Nancy escribieron a partir del arte prehistórico de las cuevas de Altamira y Lascaux, respectivamente. Desde lo éxtimo, y en oposición a lo íntimo, Lacan compara la creación artística con la cueva de Altamira en la manera de exteriorizar lo propio pero dejando un vacío que no logra ser colmado. Y, por otro lado, con *La cueva de los sueños perdidos*, Herzog logra representar lo éxtimo, al tiempo de reflexionar en el arte como una estrategia evolutiva del *Homo sapiens*.

PALABRAS CLAVE: Arte, arte rupestre, cine, documental, psicoanálisis, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Werner Herzog, Jean-Luc Nancy, Altamira, Lascaux, Chauvet.

ABSTRACT

This article, and the analysis of the extimacy from the Chauvet phenomenon and *Cave of the forgotten dreams* (the documentary film by director Werner Herzog), proposes a dialogue from rock art to other knowledge such as psychoanalysis, anthropology, philosophy, and cinema (as an artistic practice). Its main references are the texts that Lacan and Nancy wrote

about the prehistoric art of the caves of Altamira and Lascaux, respectively. From the extimacy, and in opposition to the intimacy, Lacan compares artistic creation with the Altamira cave in the way of externalizing what is inner self but leaving a void that cannot be filled. And on the other hand, with *Cave of the forgotten dreams*, Herzog manages to represent the extimacy, while reflecting on art as an evolutionary strategy of *Homo sapiens*.

KEYWORDS: Art, rock art, film, documentary, psychoanalysis, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Werner Herzog, Jean-Luc Nancy, Altamira, Lascaux, Chauvet.

¿Es su mano o es la nuestra?

La mano del arte es la mano extendida del primer pintor, el pintor de las cuevas y de las rocas. Como si de un acto de quiromancia se tratara, imaginamos observar las líneas de esa mano. En la línea del amor, dejaría ver su pulsión sexual, la extrañeza monstruosa de su intimidad, sus largos paseos frente al borde y al vacío. Su capacidad de trabajo, su presencia y su ubicación en el cosmos estarían marcadas en la línea de la sabiduría. La línea del destino nos contaría su exitosa adaptación, su profundo relacionamiento con mujeres, hombres, niños y ancianos; su buena salud con los animales y los bosques.

En cualquier caso, de este acto de quiromancia sabemos que el inicio de la línea de la vida del arte —aquella que se cruza con el destino del ser humano— está en una cueva al sur de los Alpes franceses. Más precisamente en la cueva de Chauvet.

Este artículo, y el análisis de lo éxtimo desde el fenómeno Chauvet y *La cueva de los sueños perdidos* (la película documental del director Werner Herzog), propone un diálogo desde el arte rupestre hacia otros saberes como el psicoanálisis, la antropología, la filosofía y el cine (como práctica artística). Sus referencias principales son los textos que Lacan y Nancy escribieron a partir del arte prehistórico de las cuevas de Altamira y Lascaux, respectivamente. Estas reflexiones son válidas, en momentos en que el arte —y su función dentro de la sociedad de la información— ha entrado en crisis frente a las ortodoxias de la economía, el consumo y el entretenimiento.

La cueva de los sueños perdidos tiene como locación principal la cueva de Chauvet, al sur de los Alpes franceses, descubierta de manera accidental en 1994^{1,2}. Con más de 32 000 años de existencia y más de 400 pinturas en sus paredes, Chauvet es el registro pictórico más antiguo de la historia del arte: dobla en tiempo al resto de obras del arte rupestre, como las encontradas en las cuevas de Altamira o Lascaux. Hace 20 000 años, un alud selló la entrada original de la cueva de Chauvet, creando en ella un efecto de «cápsula del tiempo». Fue tal este efecto de prístina conservación, que en el momento de su descubrimiento se pensó que las pinturas eran un engaño forjado. Sin embargo, un primer vistazo a la formación de enormes cristales de calcita sobre la cueva y sobre las pinturas confirman la antigüedad del hallazgo.

Las pinturas de Chauvet pertenecen al Paleolítico y a la era del hielo, cuando Europa estaba cubierta por glaciares creando un clima frío, seco, aunque soleado. Durante este tiempo, un glaciar de 2.5 kilómetros de espesor protegía a Los Alpes, lo que hizo que el lecho marino tuviera una altura 100 metros menor a la que tiene hoy día. En este clima particular, Chauvet estuvo rodeada por un valle con una importante biomasa, y esta atrajo a grandes manadas de leones, lobos, leopardos, zorros, osos, y por supuesto homínidos como los neardentales y los *Homo sapiens*. Las pinturas de Chauvet son, en su mayoría, representaciones figurativas de mamíferos, como caballos, osos, rinocerontes, leones, antílopes, íbices, bisontes, ciervos, renos, mamuts y panteras³. Mucha de esa fauna está extinta. En contraste con esta extensa y rica figuración animal de las pinturas de Chauvet, apenas es posible observar la «representación» y la «presencia» del *Homo sapiens*. En una zona reservada de la cueva, se representa la figura de la parte inferior del cuerpo de una mujer, empezando por su pubis que se entrelaza con la cabeza de un

1 La mayoría de información expuesta en esta sección provienen de la película *La cueva de los sueños perdidos*.

2 Werner Herzog, *La cueva de los sueños perdidos* (Pasadena: Creative Differences Productions, 2010).

3 Algunas pinturas de la cueva también representan insectos como arañas y mariposas.

bisonte con brazos humanos. En otro de los paneles próximos a la entrada de la cueva, un mural está compuesto por marcas positivas de la palma de la mano producidas por una persona de 1.82 metros de altura. Esta misma marca,—caracterizada por el meñique torcido de su creador— se repite en otro de los murales del fondo de la cueva.

De punta a punta, la cueva tiene 400 metros de extensión, y pese a que nunca fue habitada por homínidos o animales, en su suelo arcilloso se han encontrado una gran cantidad de huesos de águilas, osos, íbices, caballos y hienas. Una posibilidad es que la cueva haya tenido un uso ceremonial, tal como lo sugiere una formación de rocas coronada con el cráneo de oso, rodeada por restos de carbón, colocados frente al ingreso de la cueva. Del análisis de otros restos también se concluye el uso del fuego para iluminar las pinturas y para proyectar sombras sobre las paredes. Otra singularidad de Chauvet es la de acoger la huella más antigua de la humanidad: se trata del rastro de los pies de un niño que se han conservado muy próximos a las huellas de un lobo. En la actualidad, la cueva se mantiene herméticamente cerrada⁴ y recibe escasísimas visitas, principalmente de carácter investigativo por parte de un equipo interdisciplinario entre arqueólogos, antropólogos, paleontólogos e historiadores del arte. En el documental es posible determinar que Herzog y su equipo mínimo de producción apenas tuvieron acceso a la cueva por poco más de una semana y con unas limitadas horas de rodaje.

Con este manto surreal y sobrenatural, Herzog podría haber cobijado la tentación de dar una explicación esotérica o *New Age* a la cueva (tal como, lastimosamente, ha sucedido con los documentales sobre la cueva de los Tayos, por ejemplo). Afortunadamente, el director alemán camina por un sendero distinto y hace de la cueva de Chauvet una aventura sensorial y reflexiva sobre el arte como saber, como conocimiento y como una episteme característica en la evolución del *Homo sapiens* frente al resto de homínidos. El estreno de *La cueva de los sueños perdidos* en el Festival de Toronto de 2010 fue un acontecimiento en el mundo del cine, y sigue siendo

⁴ Tras varios años de visitas públicas, en 1963 la cueva de Lascaux tuvo que cerrarse luego de encontrar moho sobre sus paredes y pinturas.

uno de los pocos documentales exhibidos en salas de cine con formato digital 3D.

Desde el psicoanálisis, Freud realizó varias lecturas sobre el arte y para ello se sirvió del mismo método que utilizó para sus pacientes, como las interpretaciones de sueños o los recuerdos infantiles. Entre los textos de Freud destacan varios dedicados a la vida de artistas como los conocidos *El Moisés de Miguel Ángel*, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, *V Conferencia sobre psicoanálisis*, *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen y otras obras*, y *El malestar en la cultura*. Tal como sucede en la teoría del psicoanálisis, para Freud las dos fuerzas que mueven el trabajo artístico e intelectual son la pulsión y la sublimación. Para el psicoanálisis de Freud, la sublimación y la pulsión tienen una relación directa con los grandes avances culturales e intelectuales.

En «El cuerpo en/del arte: la experiencia de lo éxtimo»⁵, Begonya Sáez y Ana Cecilia González contextualizan la sublimación freudiana en el arte rupestre. En este análisis, las autoras hacen referencia a las obras de Jacques Lacan, Jean-Luc Nancy y al propio Werner Herzog. Sáez y González ponen una particular atención al término lacaniano de *lo éxtimo*, como opuesto a lo íntimo⁶. Con el seminario *La ética del psicoanálisis*, Lacan utiliza la figura de la cueva, la caverna o la gruta como analogía de ese espacio donde se lleva a cabo una doble acción: por un lado la de excavar; y por otro, la de exteriorizar o sacar afuera lo propio o lo íntimo. La cueva, como la de Altamira o la de Chauvet, es el lugar central de la exterioridad de lo íntimo. Sin embargo, esa excavación deja un vacío o un hueco que no logra ser colmado.⁷ Y frente a ese vacío, o frente a la «vacuola» que llama Lacan, el sujeto o creador contornea sus bordes en busca

5 Begonya Sáez Tajafuerce y Ana Cecilia González, «El cuerpo en/del arte: la experiencia de lo éxtimo», en *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas* 492 Vol. 17 Núm. 2 (2014): 492.

6 El debate de lo éxtimo está empezando a tener interés en las artes. En su edición de noviembre de 2020, el Festival de Fotografía y Más Panoramic (en Granollers, Cataluña) organizó el ciclo de conferencias *Extimidad (público, privado, secreto)*, ciclo dirigido por el fotógrafo Joan Fontcuberta. <https://kbr.fundacionmapfre.org/actividades/panoramic-festival/>

7 Sáez y González, «El cuerpo en...», 492.

del goce, y al mismo tiempo tiene la precaución de mantener una distancia frente al agujero: y como resultado de la sublimación, la artista cubre ese vacío con máscaras, con objetos señuelos: «De ahí, de esa búsqueda incansable que convive con un eterno guardar distancia, la célebre fórmula que Lacan ofrece de la sublimación, según la cual esta consiste en elevar un objeto a “la dignidad de la Cosa”». ⁸ Y es el propio Lacan el que compara la cueva del arte rupestre con la Cosa y la vasija de Heidegger. Lacan toma prestado de Heidegger el término «la Cosa» (*Das Ding*) y su imagen asociada con una vasija, y con él describe la doble función de exteriorizar lo íntimo, al tiempo de sostener y contener ese vacío: «El doble acoger del vacío destaca en el verter hacia fuera»⁹. El psicoanálisis lacaniano explica lo éxtimo desde la cueva del arte rupestre, en donde la creación artística tiene esa doble función: la de exteriorizar lo íntimo y la de dar presencia o representación de la existencia del vacío, una acción que, de manera simbólica, excava en lo real, en plenitud y goce. De cierta forma, la creación y el arte cosquillean con el vacío¹⁰. En cuanto a la pulsión —el otro concepto clave de psicoanálisis freudiano sobre el arte—, Sáez y González sostienen que «(...) la pulsión gira en su perpetua búsqueda de satisfacción, que nunca da con ese objeto faltante por estructura, relanzando el deseo»¹¹.

A lo éxtimo, Lacan matiza con el término *Unheimlich* a partir de su Seminario 10, *La angustia*, que, a su vez, proviene de un texto original de Freud. De acuerdo a Lacan, se trata de un precursor de la angustia que surge con la aparición inesperada de un sustituto del vacío: «Lo *Unheimlich* es entonces lo que surge en el lugar donde debería estar la falta, y es experimentado como una presencia de “inquietante extrañeza”». ¹² ¿En qué se diferencia la sublimación de lo éxtimo con el *Unheimlich*? En ambos casos son presencia sin imagen, sin embar-

8 Sáez y González, «El cuerpo en...», 496.

9 Sáez y González, «El cuerpo en...», 495.

10 Mariana Pereyra, «El análisis como acontecimiento de lo éxtimo. Su (des) enlace en transferencia» (conferencia, Reunión Latinoamericana de Psicoanálisis, Río de Janeiro, octubre de 2017).

11 Sáez y González, «El cuerpo en...», 500.

12 Sáez y González, «El cuerpo en...», 500.

go, «(..) una estética de lo *Unheimlich* opera colmando el vacío con una presencia que resulta en una experiencia inquietante»¹³.

Sáez y González amplían la explicación de lo éxtimo con las obras de Nancy y de Herzog. En «Pintura en la gruta», Nancy encuentra en el arte rupestre la génesis de un régimen de presencia y representación (figuración) de lo extraño y de lo monstruosamente semejante. Lo éxtimo en Nancy es mostrar esa extrañeza y monstruosidad fuera de sí, a manera de sorpresa: «La figura trazada presenta todo eso. Es la huella de la extrañeza que viene como una intimidación abierta, experiencia más interior que cualquier intimidación, hundida como la gruta, abierta como la aperturidad y como la apariencia de su pared»¹⁴. Para Sáez y González, esta apertura *excavada*, esa intimidad abierta, crea un vacío que no colma precisamente el vacío del que Lacan hace referencia en *La Cosa*, la mimesis perturbada, «lo que constituye borde»¹⁵. Nancy compara la extrañeza del primer artista rupestre —creador de esa presencia y de esa figuración sin clausura— con la extrañeza del extranjero: «Atrapado en esa postura, en medio de ese gesto, el primer pintor se ve, y el mundo con él, llegar a sí como aquel que él nunca fue ni será, como el extranjero llegado de ninguna parte y destinado a ninguna parte, sin ir, entonces, ni venir: únicamente puesto, separado, aislado en un trazo frente a sí»¹⁶.

En «Pintura en la gruta», Nancy examina la presencia artística más antigua del arte: el autorretrato. El autorretrato del arte prehistórico es la presentación misma, una exhibición abierta que, al mismo tiempo, es «patefacción» y estupefacción:

Apartada de toda prensión y de toda empresa que no sea la de exponer, en una quiromancia sin nada para descifrar, la mano del primer pintor, el primer autorretrato, se muestra desnuda y silenciosa, y hace suya una insignificancia que todo desmiente cuando ella aferra un instrumento, un objeto o una presa¹⁷.

13 Sáez y González, «El cuerpo en...», 501.

14 Jean-Luc Nancy, *Las Musas* (Buenos Aires: Amorrortu, 2008): 102.

15 Sáez y González, «El cuerpo en...», 494.

16 Nancy, *Las Musas*, 109.

17 Nancy, *Las Musas*, 104

En el caso del arte rupestre, la forma más originaria de autorretrato es la imagen de las manos sobre la pared de la cueva, común en casi todos los continentes, como los vistos en las pinturas americanas de la Cueva de las Manos (Argentina), o de la Sierra de Chiribiquete (Colombia). En *La cueva de los sueños perdidos*, el investigador Jean Clottes confirma que la primera pintura que se pudo observar desde la entrada principal de la cueva fue el mural de manos, realizado por un solo individuo.

En el caso de *La cueva de los sueños perdidos*, Sáez y González plantean un primer obstáculo: la subordinación al régimen de representación desde lo contemporáneo, dadas las distancias temporales y culturales con el arte de las cuevas. En su documental, Herzog reconoce esta limitación:

JULIEN MONNEY (ARQUEÓLOGO)

Nuestro objetivo es crear historias de lo que pudo suceder en el pasado (...)

Definitivamente, nunca lo sabremos

porque el pasado está perdido para siempre.

Nunca podremos reconstruir el pasado.

Solo podemos crear una representación de lo que logró existir hasta ahora.

y de lo que tenemos a mano hoy en día.¹⁸

Más allá de estas limitaciones de representación, entre los aciertos de la película de Herzog están el de poder representar tanto lo éxtimo como «la experiencia inquietante» de lo *Unheimlich*. Y para esto, resumimos tres secuencias emblemáticas del documental. En la primera, un joven arqueólogo narra el efecto de *shock* como resultado de su primera visita de cinco días a Chauvet:

JULIEN MONNEY (ARQUEOLOGO)

Todas las noches soñaba con leones reales y pintados.

Y para mí, el mismo *shock* se repetía todos los días.

Era un *shock* emocional.

¹⁸ Werner Herzog, *La cueva de los sueños perdidos* (Pasadena: Creative Differences Productions, 2010), 16:40.

Soy un científico, pero también soy un ser humano.
Y después de cinco días, decidí no regresar a la cueva
porque necesitaba tiempo para relajarme...
y para absorber.
(...) Era más bien una sensación poderosa y profunda
de entendimiento, un entendimiento que no
funciona de manera directa.¹⁹

En otra escena, es el propio Herzog el que expresa las sensaciones y emociones tras visitar la cueva:

HERZOG (EN OFF)

Nos sentíamos como enanos
dentro de estas enormes cámaras,
iluminados por nuestras luces divagantes.
Muchas veces nos vencía una sensación
extraña e irracional, como si hubiéramos
interrumpiendo a la gente del Paleolítico
en su trabajo. Sentíamos como si nos observaran.
Esta sensación les ocurrió a algunos científicos
y también a los descubridores de la cueva.
Fue un alivio salir y volver a la superficie.²⁰

Y tal vez uno de los momentos más extraordinarios ocurre al inicio de la película, en la primera visita guiada por Jean Clottes, el director del primer equipo de investigación de Chauvet tras su descubrimiento en 1994. En esta secuencia —que podría ser la cumbre de lo éxtimo— Clottes pide hacer silencio y el efecto es sobrecogedor, ya que los latidos del corazón de los visitantes se amplifican en las paredes de la cueva produciendo una resonancia única:

HERZOG (EN OFF)

Estas imágenes son recuerdos
de sueños olvidados hace mucho tiempo.

¹⁹ Herzog, *La cueva de los sueños perdidos*, 17:20.

²⁰ Herzog, *La cueva de los sueños perdidos*, 1:02:00.

¿Es el latido de sus corazones o del nuestro?
¿Seremos capaces de entender el mensaje
de los artistas con tal abismo de tiempo
sobre nosotros?²¹

Es, precisamente, la imagen del silencio en la cueva una de las que Nancy usa para explicar la extrañeza: «Por consiguiente, no se trata tampoco del silencio que retiene y reserva, sino del que deja sobrevenir la extrañeza del ser: su inmediata contigüidad, en la pared misma. Ese silencio no hace nada: expone todo»²².

Se trata de otra secuencia que puede explicar y caracterizar la experiencia de lo éxtimo en el arte rupestre, desde su práctica y su método de creación. En ella, Herzog dialoga con el arqueólogo Julien Monney, quien resume el sentido de la creación en el arte rupestre. Para ilustrar, Monney toma el ejemplo de una experiencia etnográfica de arte rupestre en Australia, en el siglo XX:

JULIEN MONNEY

En Australia, en los años setenta,
un etnógrafo estaba en el campo
con un aborígen que era su informante,
y llegaron a un refugio de roca.
En ese refugio de roca había algunas pinturas,
y el aborígen empezó a sentirse muy triste
porque vio que algunas pinturas
se estaban desgastando.
En esa región hay una tradición
de retocar las pinturas, una y otra vez.
Así que se sentó y comenzó
a retocar las pinturas.
El etnógrafo preguntó
lo que cualquier persona de Occidente
hubiera preguntado:
“¿Por qué estás pintando?”

²¹ Herzog, *La cueva de los sueños perdidos*, 23:00.

²² Nancy, *Las Musas*, 105.

El hombre respondió, y su respuesta fue muy intrigante:

“No estoy pintando. Es la mano, solo la mano. Es el espíritu quien en realidad está pintando”.

HERZOG

La mano del espíritu...

JULIEN MONNEY

Sí, porque el hombre es parte del espíritu.²³

En otra secuencia de la película, este mismo efecto de «palimpsesto de la mano del espíritu» es estudiado por dos investigadores de Chauvet, Carol Fritz y Gilles Tosello. Mediante escáneres y fotografías de los murales, los investigadores han encontrado varias capas de pinturas y raspados separados por el tiempo, cada una con una técnica y figuración distinta. La primera capa tiene las marcas de los rasguños de un oso sobre la pared de la cueva y data de 40 000 años de antigüedad. Y, mientras la primera capa fue pintada por un dedo (y sobre los rasguños del oso), en la segunda fue utilizada una vara. En la pintura más antigua hay un mamut, más otros raspados hechos sobre los rasguños del oso para crear un efecto de fondo blanco. Luego le sigue otra capa con dos rinocerontes en posición de ataque. De manera sucesiva aparecen tres toros, y una serie de caballos colocados de arriba hacia abajo. Hasta que en la última pintura hay un caballo, el más próximo al ingreso de este panel. Todas las capas y pinturas mantienen una armonía al utilizar el material, el contraste y la superficie de la pared como un caballete. En síntesis, hay un efecto de dinamismo circular hacia el centro del mural.

Nancy describe el efecto del palimpsesto del arte rupestre como el arquetipo original del arte como saber:

Por lo demás, el mundo solo es superficies sobre superficies: por mucho que se penetre detrás de la pared, no se encontrarán sino otras paredes, otros cortes, y estratos bajo estratos o caras sobre caras, la-

²³ Herzog, *La cueva de los sueños perdidos*, 1:14:00.

minado indefinido de capas de evidencia. Al peinar la pared, el *animal monstrans* no pone una figura sobre un soporte, levanta el espesor de este, la multiplica al infinito, y la figura misma ya no está sostenida por nada. Ya no hay fondo, o bien el fondo no es más que el advenimiento de las formas, la aparición del mundo.²⁴

Según Herzog, este efecto de palimpsesto tiene la capacidad de trascender y escapar la variable del tiempo:

HERZOG (EN OFF)

Al comparar todas las pinturas de la cueva.

es claro que las del panel de los caballos

fueron creadas por un solo individuo.

Pero inmediatamente junto a los caballos

hay figuras de animales pintadas

una sobre la otra.

Lo más sorprendente de esto

es que, en casos como este, después de usar

las pruebas de carbón, hay fuerte indicaciones

de que algunas pinturas fueron hechas

casi con 5000 años de diferencia.

La secuencia y duración del tiempo

es inimaginable para nosotros.

Estamos encerrados en la historia,

y ellos no lo estaban.²⁵

A más de esta atemporalidad, Herzog presenta otros dos rasgos del arte rupestre: fluidez y permeabilidad. Mediante la fluidez, los seres sintientes adoptan distintas formas independientemente de que sean homínidos, plantas o animales. Dadas ciertas circunstancias, un *Homo Sapiens* puede convertirse en un felino o en un árbol, y viceversa. A través de la permeabilidad no existen límites ni barreras entre la dimensión de lo real y entre el universo de los espíritus. En este contexto, la figura del chamán cobra relevancia, al estar dotado

²⁴ Nancy, *Las Musas*, 108.

²⁵ Herzog, *La cueva de los sueños perdidos*. 32:38.

de facultades y experiencias que le permiten viajar fácilmente entre una y otra dimensión.^{26 27}

El ejemplo más espectacular de la fluidez es el de la única representación humana encontrada en la cueva. Pintada sobre una estalactita, en esta pintura se observa a un bisonte abrazando el sexo de una mujer desnuda, una figura arquetípica que ha perdurado en el tiempo y que nos remite al Minotauro de Picasso. La jerarquía simbólica del pubis femenino de esta pintura es subrayada por Herzog, al compararla con otras obras artísticas del Paleolítico europeo, desde la Venus de Willendorf hasta las estatuillas encontradas en las montañas del Jura de Suabia (Alemania), incluida la más reciente de la Venus de Hohle Fels.

Herzog enfatiza el rol del arte como una estrategia exitosa de adaptación del *Homo sapiens* frente a otros posibles competidores homínidos, como los neandertales. El arte pictórico, a más de las esculturas y la creación de los primeros instrumentos musicales son rasgos distintivos del *Homo sapiens*, a diferencia de otros homínidos que no llegaron a tener ese nivel de abstracción y expresión:

NICHOLAS CONARD

Aquí estamos tratando
con la fase crítica de la evolución humana
donde dos formas de homínidos
están probando sus límites.
Lo que encontramos, una y otra vez,
es que los neandertales, aunque eran

26 Mircea Eliade resume a estos dotes como «el vuelo mágico» o ascensión celeste: «Muy probablemente la experiencia extática bajo sus innumerables aspectos sea inherente a la condición humana, en el sentido de que forma parte integrante de lo que se llama toma de conciencia por el hombre de su situación específica en el cosmos». Mircea Eliade, *El vuelo mágico y otros ensayos* (Madrid: Ediciones Siruela, 1997), 116.

27 A más de la práctica artística (la mano del espíritu), atemporalidad, fluidez y permeabilidad podrían ser alcanzadas a través de «(...)las propiedades de algunas plantas alucinógenas, por los sonidos de algunos instrumentos o por el éxtasis alcanzado por el nivel de concentración del chamán». Eileen López y Ángela Velásquez, «Aproximación al estudio iconográfico de las manifestaciones rupestres en el municipio de Támesis, Antioquia» (tesis de Antropología, Universidad de Antioquia, 2009), 34.

muy sofisticados, nunca tuvieron este nivel de artefacto simbólico.²⁸

Es en este punto que el discurso de *La cueva de los sueños perdidos* entra en contradicción. Herzog atribuye este salto evolutivo a la disruptiva aparición de «lo moderno» en el *Homo sapiens*, en el arte rupestre y en la cueva de Chauvet: «Es como si el alma del ser humano moderno hubiera despertado aquí»²⁹. En un primer momento, el concepto de «lo moderno» complementó al antropocentrismo del Renacimiento y fue moldeado por la individualidad, la acumulación de riqueza material del capitalismo, así como por el peso de la razón de las ciencias positivas de la Ilustración. El término *Homo sapiens*, precisamente, proviene de la taxonomía creada por el científico sueco Carlos Linneo, un perfil clásico de la racionalidad y de la modernidad de la Ilustración europea. En términos de métodos de producción artística e intelectual, la función de autor es el formato más característico de la modernidad. Durante este período, el artista se observa como un autor, es decir como el portador y el interlocutor *autorizado* de un discurso, pero también como un transformador del mundo. De acuerdo a Foucault, la función del autor es la de mantener una unidad discursiva a partir de un nombre propio, como una sinécdoque que permite «re-agrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros»³⁰. La modernidad, además, considera al autor como una especie de genio y una fuente inagotable de originalidad. La función y la dimensión «autor» amplifica al artista como actor social y le da un espacio privilegiado dentro de la esfera o de una opinión pública moderna. Mientras el arte rupestre es anónimo y sujeto a innumerables modificaciones sin una inscripción temporal, el arte moderno tiene un autor, una temporalidad, una obra unitaria y definitiva, obra que tiene una firma propia.

Recién entrado el siglo XX, el pensamiento racional y el discurso de lo moderno entraron en crisis con la aparición de nuevos

²⁸ Herzog, *La cueva de los sueños perdidos*, 49:10.

²⁹ Herzog, *La cueva de los sueños perdidos*, 47:21.

³⁰ Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* (Buenos Aires: ElSeminario, 2000-2005), 2.

saberes como el psicoanálisis, la antropología y la lingüística. En el campo artístico también surgen las vanguardias (como las del teatro de Artaud) que no solo cuestionan la racionalidad, sino que buscan crear un tipo de arte ritual o sagrado. Ese intento siempre fue infructuoso, y el propio Jerzy Grotowski admitió con honestidad los riesgos de esta aventura: «Después de tantas exploraciones, experimentos y reflexiones, aún dudo de una posibilidad directa en el teatro actual, en una época en que no existe ni fe comunal ni una liturgia arraigada en la psique colectiva como eje para el rito»³¹.

Y es esta contradicción, la de una modernidad individual y profana, la que Herzog sugiere que aparece en el contexto de un arte prehistórico, totalmente distinto en método y en espíritu. En este punto del relato, Herzog ha tomado un giro para reflexionar sobre el arte y su función como una estrategia de adaptación del llamado *Homo sapiens*:

JEAN CLOTTE

Los humanos han sido descritos
de varias maneras, ¿verdad?

Y por mucho tiempo han sido
llamados *Homo sapiens*.

Y sigue siendo llamado *Homo sapiens*,
“el ser que sabe”.

No creo que sea una buena definición
en absoluto.

No sabemos, no sabemos mucho.

Yo diría “Homo espiritualis”.³²

En el epílogo de la película, el argumento evolutivo de Clottes es sustentado y complementado por el arqueólogo Jean-Michel Geneste. Y es precisamente en este momento cuando Herzog reitera el término «moderno»:

31 Christopher Innes, *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 190.

32 Nancy coincide con esta conexión entre el arte y la evolución, y encuentra, en la mano, el gesto de la mano tendida sobre la pared (109).

HERZOG

¿Crees que las pinturas
en la cueva de Chauvet
fueron, de alguna manera, el inicio
del alma moderna del ser humano?
¿Qué constituye lo humano?

JEAN-MICHEL GENESTE

Lo humano es una muy buena adaptación
con el mundo. La sociedad humana
necesita adaptarse al paisaje, a otros
seres, a los animales, a otros grupos humanos.
Y comunicar algo, comunicarlo
e inscribir el recuerdo en cosas específicas
y duras, como paredes, piezas de madera,
huesos. Esta es la invención del Cromañón.

HERZOG

Y la música...

JEAN-MICHEL GENESTE

Sí, y también cosas como la mitología,
y la música. Pero con la invención de la
figuración, la figuración de los animales,
de las cosas, es una forma de comunicación
entre los seres humanos y el futuro
para evocar el pasado, para transmitir
información que es mucho mejor que
el lenguaje y la comunicación oral.
Y esa invención se mantiene en nuestro
mundo actual. Con esta cámara, por ejemplo.

La última secuencia (*Postscript*), nos ofrece a otro Herzog distinto, uno más crítico y empeñado en reflexionar sobre el devenir del ser humano contemporáneo. En ella, el director presenta el microclima tropical producido por una planta nuclear (la más grande de Francia) situada sobre el río Rhone, apenas a 32 kilómetros de distancia de Chauvet.

En este microclima tropical y distópico han sido introducidos cientos de cocodrilos, algunos de ellos albinos. A partir de la imagen de estos cocodrilos albinos, Herzog juega con el efecto *doplegänger*:

HERZOG

¿Y realmente se encuentran,
o es su propio reflejo
en un espejo imaginario?
¿Somos, tal vez, los cocodrilos que miran
en retrospectiva a un abismo de tiempo,
cuando vemos las pinturas
de la cueva de Chauvet?³³

Al iniciar el tercer año de la pandemia de COVID-19 y en el contexto de una nueva guerra en Europa, la «experiencia inquietante» de Lacan parece haberse convertido en un sentimiento colectivo y presente. En el *doplegänger* de Lacan, entre lo éxtimo y el *Unheimlich*, es el segundo el que terminó por instaurarse como la variante dominante. Ya no es el tiempo el abismo que nos separa del arte de Chauvet, como lo propone Herzog: simplemente hemos agotado nuestra capacidad de relacionamiento con el mundo, con los seres humanos y con otros seres sintientes. Aquí cabe cuestionar si el arte todavía tiene esa capacidad evolutiva, y de qué manera es todavía posible—dentro de una sociedad distópica— la experiencia de lo éxtimo en la creación artística.

Herzog cierra la película con la imagen de la mano pintada sobre la pared de la cueva. Este último plano nos deja con la sensación de un largo acto de quiromancia: la mano extendida del primer pintor es la mano del arte y su línea de la vida, y todas cruzadas con la línea del destino de la especie humana.

Nancy también elige a ese acto adivinatorio como una marca de la primera pintura en la gruta:

La mano tendida sigue el trazado que se decide delante de ella y que la atrae a la pared de la gruta. En cierto sentido, es un puro tacto de

³³ Herzog, *La cueva de los sueños perdidos*, 1:27:40.

la piedra, de su resistencia y de su docilidad a la incisión o la marca, de los obstáculos de su relieve, de su densidad. En otro sentido, es el tacto dividido con respecto a sí, que aparta la mano de la piedra, inaugura la continuidad en lugares distintos y valores contrastados, y representa la figura que ofrece de improviso su brillo mate.³⁴

¿Es su espíritu o es el nuestro?

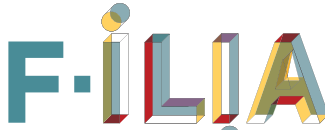
Filmografía

Herzog, Werner. *La cueva de los sueños perdidos*. Pasadena: Creative Differences Productions, 2010.

Bibliografía

- Elíade, Mircea. *El vuelo mágico y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: ElSeminario, 2000-2005.
- Innes, Christopher. *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- López, Eileen, Velásquez, Ángela. «Aproximación al estudio iconográfico de las manifestaciones rupestres en el municipio de Támesis, Antioquia». Tesis de Antropología, Universidad de Antioquia, 2009.
- Nancy, Jean-Luc. *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- Pereyra, Mariana. «El análisis como acontecimiento de lo éxtimo. Su (des) enlace en transferencia». Conferencia, Reunión Latinoamericana de Psicoanálisis, Río de Janeiro, octubre 2017.
- Sáez Tajafuerce, Begonya y González, Ana Cecilia. «El cuerpo en/del arte: la experiencia de lo éxtimo». En *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas* 492 Vol. 17 Núm. 2 (2014): 492-502.

34 Nancy, *Las Musas*, 109.



Revista N.º 5
Guayaquil, Ecuador
enero 2022
ISSN: 2697-3596

Como en el ojo del huracán: lo que yace detrás del horror y la violencia

Paulina Briones
Universidad de las Artes

RESUMEN

Este texto busca interpelar el campo de recepción de la literatura contemporánea ecuatoriana escrita por mujeres, a través de una pregunta guiada por la Nueva Escuela Lacaniana, sobre la tríada «Odio, Cólera e Indignación» cuando sugiere un comentario sobre obras altamente difundidas y expuestas de autoras ecuatorianas que calzan en el estereotipo del horror o la violencia como valores literarios únicos de la efímera contemporaneidad. Detrás de la urgencia de la pregunta yace lo que no ocupa un lugar central dentro de este nuevo canon y que revela características estéticas que no contentan a las editoriales, tampoco a los pocos lectores acostumbrados a la espectacularidad, reflejo de los medios y de las redes sociales.

PALABRAS CLAVE: literatura ecuatoriana, feminismo, Lacan, odio, cólera, indignación.

ABSTRACT

This paper intends to challenge the field of reception of contemporary Ecuadorian literature written by women through a question guided by the New Lacanian School, about the Hate, Anger, Indignation triad, when it suggests a comment on highly disseminated and exhibited works by Ecuadorian female authors that fit the stereotype of horror or violence as unique literary values of the ephemeral contemporaneity. Behind the urgency of the question lies what does not occupy a central place within this new canon and that reveals aesthetic characteristics that do not satisfy publishers, nor the few readers accustomed to the spectacular reflection of the media and social networks.

KEY WORDS: Ecuadorian literature, feminism, Lacan, hate, anger, indignation.

«Como en el ojo del huracán» es un trabajo de aproximación a la literatura contemporánea ecuatoriana, a propósito de una indagación que propuso la Nueva Escuela Lacaniana (NEL) sobre la tríada «Odio, Cólera e Indignación» en 2019. Esta indagación resonó en mí cuando nombraron los trabajos de algunas autoras ecuatorianas por sobre otros. En esta jerarquía, que indudablemente tiene que ver con la forma en la que pueden llegar los libros a sus lectores —esto es, estrategia de distribución y difusión de un libro, algo que señalo siempre junto a las virtudes literarias que pudieran tener ciertos trabajos—, pensé que tendría que reflexionar sobre por qué sentí una especie de incomodidad igual a la que se produce cuando algo se introduce en el ojo y deviene luego en una especie de corta visión borrosa.

Si aceptaba tratar el tema de los trabajos de las escritoras ecuatorianas como Mónica Ojeda o María Fernanda Ampuero, pensé que también debía hablar sobre aquellos textos que están en el ojo del huracán, porque es en esa especie de centro de región silenciosa en donde ha quedado una producción escritural profundamente significativa, que no camina de la misma forma por las vías del horror, la violencia o lo abyecto, palabras con las que suele identificarse la literatura de las autoras antes menciona-

das¹, pero que, además, tampoco se han movido dentro de la total lógica del mercado editorial. Aunque esta afirmación suele perturbar, no puedo dejar de mencionar algo que es un hecho: ciertas editoriales tienen una predilección por la literatura producida por las mujeres.

Primera digresión

Dicho esto, me veo en la obligación de advertir que la afirmación anterior no contradice necesariamente la calidad estética de mucha de la literatura escrita por mujeres que llega a ser publicada. Para afianzar la afirmación basta revisar la cantidad de libros que pertenecen a autoras en los últimos años. Señalo uno o dos casos como ejemplo: si revisamos el catálogo de Páginas de Espuma, editorial española que empezó editando solamente cuentos, veremos que, en sus novedades de 2021, tiene en sus filas y énfasis promocional los *Cuentos completos* de Armonía Somers, una escritora que se vende como descubrimiento o redescubrimiento² (sabemos de sobra en estas latitudes la importancia de esta escritora de la generación del 50 en Uruguay); el libro de cuentos *Geografía de la oscuridad* de Katyá Aduai de Perú; *Sacrificios humanos* de María Fernanda Ampuero; *Al final del miedo* de la extraordinaria cuentista mexicana Patricia Eudave; el libro de ensayo *Caos, Virus* de la española Nurya Perpin-yá; y *Eterno amor* de Pilar Adón. El año pasado, esta misma editorial puso su énfasis en el volumen de *Cuentos completos* de Kate Chopin, la antología *Vindictas* coeditada junto a la UNAM (aparece en ella la escritora ecuatoriana Gilda Holst), y *Las voladoras* de Mónica Ojeda.

1 El periodista Alberto Olmos escribe en 2016 este titular sobre *Nefando*: «Nefando, el libro valiente que da más miedo (y asco) que una peli japonesa» para *El confidencial*; o por ejemplo este: «Ojeda y Ampuero narran desde y sobre el horror» con que *El Telégrafo* tituló una nota en marzo de 2018. En Cuaderno de Waldhuter (CWH) Ojeda es «La dama del gótico andino» (2021), según el título de la entrevista de Pablo Díaz.

2 Parecería que el mito del «descubrimiento» sigue acechándonos. Se necesita descubrir o redescubrirnos para que, en este caso, la escritora sea «revalorada».

Lo que acompaña estas novedades son, por ejemplo, varios volúmenes de cuentos de Henry James, el libro de cuentos de Marcelo Luján que ganó el concurso Ribera del Duero del año pasado y un libro de Antonio Ortuño que se llama *Esbirros*, además de la publicación de la obra completa del escritor ruso Issac Babel. Para dar otro ejemplo más podríamos mirar las novedades de Candaya, editorial que conocemos bastante porque ha publicado también a autores ecuatorianos. Candaya hace difusión en estos momentos de *Tierra fresca de su tumba* de la boliviana Giovanna Rivero, también *Cuadernos perdidos de Japón* de Patricia Almacergui, y *Desertar*, un texto en colaboración entre Ariana Harwicz y Mikael Gómez Guthart.

Este preámbulo solo es para mostrar la contundente presencia de las mujeres en editoriales independientes. Voy a retomar esta vertiente que se desprende de mi propuesta inicial, al final.

En este punto citaré a Federico García Lorca en el poema 1910³ cuando dice: «He visto que las cosas cuando buscan su curso encuentran su vacío». Y continúo para volver al principio.

Cuando pasa un huracán arrasa con todo, pero en él, en su centro está ese ojo de calma, como un mar calmo, como un lago estático.

1. Desde hace aproximadamente tres o cuatro años hay una alerta o una fijación sobre la literatura que escriben varias mujeres ecuatorianas. Mónica Ojeda publica su primera novela en 2014. *La desfiguración Silva* gana el premio Alba Narrativa, y, un año después, la escritora vuelve a ganar un premio: Desembarco poético por *El ciclo de las piedras*. En 2016 la editorial Candaya decide publicar *Nefando*, una novela que ronda lo siniestro y lo monstruoso. En 2018 aparece *Mandíbula* y con ello se consagra como una de las novelistas jóvenes más importantes de América Latina. En 2018, María Fernanda Ampuero publica *Pelea de gallos* con la editorial Páginas de Espuma, también de España. Ya en 2016 había ganado el premio Cosecha EÑE con el cuento «Nam». Antes, en 2015,

3 Federico García Lorca, «Poeta en Nueva York». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Poeta en Nueva York / Federico García Lorca | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com).

había recibido otro premio, Hijas de Mary Shelley con «¿Quién dicen los hombres que soy yo?». En 2021 Ampuero publica *Sacrificios humanos*, libro de cuentos editado por Páginas de Espuma que ratifica mi elección para colocarla dentro de mi clasificación de «Cólera». En la tríada que me convoca para repensar su trabajo es donde sitúo su literatura de una manera muy evidente. Por otro lado, en 2018, la novela *Siberia* de Daniela Alcívar no gana el premio Nacional de novela corta La Linares, pero la Campaña de lectura Eugenio Espejo decide publicarla. Ese mismo año gana el premio Joaquín Gallegos Lara a la mejor novela publicada del año. Esta obra, la primera novela de Alcívar, es una pieza de autoficción. Esto quiere decir, según las palabras de la crítica Alicia Ortega: «...una novela cuya escritura ...instala la voz, la mirada y el cuerpo de su autora en el escenario textual de una intempestiva cercanía. Una escritura que se desafía a sí misma en la manera cómo se carga de intensidad poética».

De las palabras de Ortega me quedo con la voz, la mirada y el cuerpo, y, por otro lado, con la poesía, pero además afirmo que, cuando se publica esta obra, hay un relativo silencio respecto a ella que no tiene que ver con la calidad estética, sino con los focos de atención a las temáticas del momento como he mencionado anteriormente. Esta recepción de *Siberia* cambia cuando la editorial Candaya decide publicarla en 2019. Pero, ¿qué encontramos en *Siberia*?

2. En *Siberia* hay un cuerpo agitado, un doble luto y una labor de duelo. Una madre que pierde un hijo, una mujer que deja una ciudad para asentarse en otra. Indignación por la pérdida y con esto la posibilidad de la creación y el desdoblamiento del personaje principal que nos lleva hacia otros caminos que están íntimamente ligados con la observación y descripción de la naturaleza, a partir de la introspección.

El cielo se había nublado. Frente al paisaje de columpios oxidados, resbaladeras desvencijadas, monte crecido y ausencia de niños, el

Díaz y yo, nos sentamos uno al lado del otro con la bolsa de papel engrasada de bizcochos...Mirábamos el cielo gris y el verde del pasto abandonado a su propio ritmo. Mirábamos pasar el viento helado entre esas hojas largas que se inclinaban casi hasta la altura de la tierra cuando venía una ráfaga. Yo le dije: pensar que aquí nomás ya está el lago. Quería decir que era una tristeza estar contemplando el parque abandonado con esa pesadumbre pudiendo estar besándonos frente a un lago inmenso en un paisaje perfectamente andino y melancólico, hecho para este tipo de melodramas.⁴

La narradora de *Siberia* ve cómo su cuerpo da síntomas, ella los lee como un «nacer herido de muerte. La alergia roja en mis manos aparece transversal, seca, cortante, repentina. Me pica y me duele, me recuerda que algo no coincide». Algo falla, dice, algo está roto, o «tal vez ni siquiera roto sino dislocado». Su capacidad de ahondar es precisa (por así decirlo) y continúa, la narradora, diciendo: «...ahora noto que la rotura es más tangible que el simple, irreversible, desvío».

No tomo medicación para esta alergia, porque aparece solo a veces, cuando hay algo que se agita y yo no sé cómo aquietarlo porque no encuentro el exacto punto de mi cuerpo donde eso que se agita, se agita. No lo encuentro y por eso no puedo domarlo. Siento que la alergia en las manos es apenas una manifestación, fea, pero inocente, de un estremecimiento que recorre o vive, mejor dicho, vive en mi cuerpo sin descansar la carrera en ningún punto. Por eso no sé dónde está.⁵

La narradora de *Siberia* me recuerda la afirmación de Alberto Giordano que, en *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*, libro publicado en 2006, dice que hay narradores que escriben «para saber cuál es el vínculo que los liga a un determinado universo temático y cuáles son sus posibilidades literariamente»⁶. En el caso de Alcívar, es la

4 Daniela Alcívar, *Siberia* (Quito: Campaña de lectura Eugenio Espejo, 2018), 20.

5 Alcívar, *Siberia*, 25.

6 Alberto Giordano, *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006), 44.

vivencia del dolor de la pérdida la que articula la narración y se repliega sobre sí misma para reconocer esas resonancias del acontecimiento doloroso.

El cuerpo como lugar del límite, de la ruptura, pero también como el espacio de la posibilidad de reconciliación, da cuenta, en esta novela, de otros abordajes de la experiencia cotidiana en donde hay que descubrir, desentrañar, reinterpretar. Hay cosas veladas, hay misterio en ese sentido.

David Le Breton⁷ habla del cuerpo como límite y afirma: «Es por medio del cuerpo que se intenta llenar la falta por la que cada uno entra a la existencia como ser inacabado, que produce sin cesar su propia existencia en la interacción con lo social y cultural»⁸. No es un azar la nominación de esta novela como *Siberia*. ¿Qué relación habría entre este nombre y lo que ocurre en ella o los lugares en donde se asienta la ficción? En *Siberia*, la narradora habla de la contemplación de un paisaje descrito así: «Extensas, infinitas llanuras blancas y deshabitadas. Desiertas de vida, o siguiendo su vida ese modo indiferente a todo... una extensión blanca y ajena, que no termina, que nadie surca, que será siempre igual»⁹. Siberia y el ojo del huracán. Siberia en sus aparentes nieves inmutables. Aquí ocurre todo.

3. Entre las obras enunciadas anteriormente, el libro *Pelea de gallos* de Ampuero es el que trabaja desde la Cólera y el Odio, si utilizo como ejemplo el cuento «Subasta». La violencia explícita de esta historia, en la que una mujer es secuestrada *express*, muestra la brutalidad de los secuestradores y luego la violencia de la transformación de la protagonista en un ser monstruoso. La presencia de los fluidos del cuerpo constituye el toque que colma el exceso y la hipérbole en esta historia que ocurre ante nuestros ojos. Fuera de la ficción, Ampuero ha declarado varias veces que su lugar de enunciación es la Rabia, la Furia.

7 Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

8 Le Breton, *Antropología del cuerpo...*, 170.

9 Alcívar, *Siberia*, 97.

4. La novela *La desfiguración Silva* de Ojeda plantea que existió una cineasta en el movimiento Tzántzico ecuatoriano, Gianella Silva. La cineasta jamás existió, pero la obra de Ojeda trabaja con estos mitos inexistentes de la literatura ecuatoriana (la del gran escritor no valorado, en este caso, escritora) en la idea de que la literatura del Ecuador es pequeña en relación a otras literaturas de América Latina. En el fondo hay una búsqueda del padre en *La desfiguración Silva*, que no es un hombre sino una mujer. Sería la búsqueda de una madre precursora que sea cimiento de la tradición literaria ecuatoriana. Dentro de la ficción de la novela, además, han encontrado —tres de los personajes— un guion de la cineasta: *Amazona jadeando en la gran garganta oscura* (título que es un verso de Alejandra Pizarnik) en una perdida revista *Pucuna* (revista que sí existió). Pero todo este episodio del guion encontrado no pasó tampoco en la realidad. Como verán, Ojeda se mueve en un amplio registro de temáticas: el horror, lo abyecto, lo inefable, lo metaliterario. Esta última, muy poco comentada.

5. El contexto de estas publicaciones es el movimiento Me Too, pero también una pequeña nueva ola (marea le dicen en Argentina) de reivindicaciones feministas. Muchas veces, las autoras han sido invitadas a hablar de sus obras, pero la conversación va desde su producción hasta enfocarse o situarse en la militancia. Hay un ímpetu por decir y, cuando se dice, el discurso se remonta a una supuesta prohibición y censura, por un lado, y a una invisibilización del trabajo de las escritoras ecuatorianas, por otro. No es el momento de escritoras y escritores que solo hacen su trabajo (entiéndase esto de la manera tradicional: escribir). Hay una mediatización de todos los trabajos y eso cambia los enunciados y la forma en la que los y las escritores/as se presentan. Cuando hay ruido es difícil escuchar. Creo que hay que intentar volver a la obra, al texto, en el caso de la literatura. Mientras la atención se ha centrado en ciertas autoras, se ha dejado del lado el trabajo de otras y otros que se van quedando fuera de un nuevo pequeño canon. Es exactamente la misma si-

tuación que las autoras que tienen voz reclaman de la tradición literaria. Ya hablaré de estas otras escritoras.

6. Cólera

La cólera, si me remito a nuestra tradición literaria —que por un lado es la del mundo occidental—, tiene que ver con la fundación del imaginario patriarcal que empieza con la petición de un padre de que se libere a su hija cautiva: en la *Ilíada* de Homero, en medio de la guerra de Troya, el troyano Crises quiere que el jefe del bando contrario, Agamenón, le devuelva a su hija Criseida, que retiene como cautiva. Después de soportar una plaga enviada por Apolo —de quien Crises es sacerdote—, los griegos del bando de Agamenón llegan a una solución: Agamenón devolverá a Criseida, pero Aquiles debe entregarle a su propia cautiva, Briseida. Sobrevienen entonces la ira de Aquiles y mil versos. Pero no solo esos mil, sino toda la literatura.

7. Dije que llamaría a estas reflexiones «Como en el ojo del huracán». El huracán sería lo que nos ha convocado, es decir, la tríada «Odio, Cólera, Indignación», pero precisamente el ojo está constituido por un lugar no lugar, por un espacio, por la nada. Es ahí donde yo quiero mirar para seguir leyendo porque encuentro un mar de tranquilidad, un mar calmo y por eso inquietante en la construcción del discurso poético que hacen varias autoras, entre ellas Karina Sánchez en *Los senos maravillosos* (Festina Lente, 2018) o Sandra Arraya con su novela *Un suceso extraño* (La Caracola editores, 2018). Tendría que nombrar también a la elección del género fantástico que hace Solange Rodríguez, y, por ejemplo, al trabajo de no ficción de Santiago Rosero en su crónica «El fotógrafo de las tinieblas» o a *La ruta de la ceniza* de la poeta Gabriela Vargas (todos estos textos han sido publicados por editoriales autogestionadas ecuatorianas como La caída, La Caracola, o Festina Lente).

Los senos maravillosos, ¿qué es? Novela, testimonio, autobiografía. *Los senos maravillosos* es una narración en primera persona, de solo

58 páginas, en la que se condensan la belleza expresiva a propósito del duelo, del dolor del cuerpo y la maravillosa recomposición de un mundo íntimo y personal que es el de la librera Karina Sánchez. Este libro conjuga fotografías, pinturas, citas literarias y fragmentos poéticos. Son los sueños, las ensoñaciones (esa poderosa forma de soñar despierta) de Karina afligida, de ella haciendo menos lacerante el cercenamiento de los pechos cancerosos. ¿Por qué la crítica, y por qué los lectores no se ocupan de este texto sustantivo? Es complejo ver más allá de lo evidente. «Odio, Cólera, Indignación» es una triada que hace su presencia, que se exhibe, que denuncia. Y esto va por otros caminos, tal vez aquellos de la contemplación. El libro se abre con una cita de Deleuze: «Hacer de un acontecimiento, por pequeño que sea, la cosa más delicada del mundo, justo lo contrario de hacer un drama o una historia». La voz en primera persona nos lleva a la escuela, al deseo de una niña de ser como otras, y más adelante a la primera entrada de esta posible bitácora: «Hoy he perdido mi seno derecho». Es el 23 de junio de 2017.

Sueño con unas ratas, una intenta morderme el pie, pero llegan mis padres y las ahuyentan, entrecierro los ojos y un murciélago me muerde el meñique derecho, sangro, —el meñique, según la acupuntura china, es la terminación del meridiano del corazón—, olvido mi herida y veo un gran pez negro que vuela y unas gallinitas alargadas y multicolores, estoy en la habitación en donde me he dormido, duermo con C., su hermana está en la otra cama, se despierta y está con una perrita que usa pañal, la perrita salta a nuestra cama, es negra y juguetea, siento el peso de su cuerpo en mi rostro, sé que es un animal anciano, le acaricio la panza y sus tetas se ponen erectas, dobla su cuerpo y empieza a mamar de una de sus tetitas y brota leche. La leche se derramó y sigo su rastro, camino y camino y tengo la impresión de estar en otra ciudad, quizás en Guayaquil, quizás en el Malecón, hay una fuente, veo unos grandes peces, uno nada como de costado, apuntando su ojo hacia el sol, yo apunto un ojo hacia un cocodrilo, y el otro hacia un tigre muy grande...¹⁰

10 Karina Sánchez, *Los senos maravillosos* (Quito: Editorial Festina Lente, 2018), 28.

Los senos maravillosos es una historia de una delicadeza o de una sutileza que me hace detener, bajarme del ritmo que el mundo me impone. Como he dicho antes, un lago calmo y por eso inquietante. Inquietante en un momento en que todo va hacia un camino o en un mismo estilo de decir.

8. María Zambrano (1904-1991), en *Filosofía y poesía* (1939) sostiene que la realidad es inagotable, que la sola posibilidad de que la realidad sea o exista es ya una violencia y que la palabra de la poesía es irracional porque deshace esta violencia. Por tanto, la violencia es una verdad. Frente a esto la poesía escinde al Logos porque, aunque también es Logos, es una palabra irracional muy parecida al delirio. Y es en el delirio donde el poeta alcanza lucidez. Fuera de la palabra el poeta no existe.
9. Es la poesía la que siempre está al margen diciendo verdades inconvenientes. Mientras el verbo ordena y legisla, la poesía desordena. Siempre hay algo incompleto en la poesía. Dice María Zambrano: «La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, inventada, la que hubo y la que no habrá jamás»¹¹.

Para Zambrano, en la poesía hay angustia, la angustia propia que acompaña a la creación. Con la angustia vienen también el temor, la sensación de amenaza, el peligro. Pero se pregunta: ¿qué es la angustia? Ella dice que la angustia también es nada, por eso hay angustia. Y aparece también en la poesía la melancolía, esa imposibilidad de conectarse con el mundo, ese quedarse de lado en una pequeña inacción. La bilis negra (*atra bilis*) que es el origen léxico de la palabra melancolía. Pero la melancolía tiene relación también con algo que se pierde o que falta que desaparece.

Es así como la historia de no ficción de Santiago Rosero plantea el perfil de Evgen Bavcar, el hombre que retrata desde su oscuri-

¹¹ María Zambrano, *Filosofía y poesía* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 22.

dad y que pierde la visión a los 11 años, y que, como él dice: «Es ciego por azar». Bavcar investiga el universo de la estética y de la imagen.

10. «La palabra poética penetra lentamente en la noche de lo inexpressable», dice María Zambrano. En *Nefando* fluye la poesía como vehículo para contar.

En el complicado ejercicio de contar lo inefable, la poesía es el vehículo elegido para dar movimiento a esta historia lóbrega y romántica que encierra una alegoría, que es la de contar la escritura o dar testimonio del deseo, a través de la ficcionalización de la realidad. ¿Acaso no es la búsqueda de la libertad el motivo de lo romántico? ¿Pero en qué sentido el motivo de la libertad se revela en *Nefando*? Pues en el propósito de la búsqueda de la literatura, a través de una historia que indaga sobre las formas de la novela, los límites de la creación y el sentido del arte.

Todo lo que a partir del lenguaje se construye en una zona oscura, sin lineamientos, resulta espeluznante. Y, en el caso de *Nefando*, podríamos decir que los compendios de episodios de violencia sexual infantil, insertos sobre la necrofilia, la pederastia, el incesto y la violación, se narran con un lenguaje profundamente poético, y precisamente, esta estética lírica es la que transfigura por completo a la novela: la vuelve desconcertante.

Mi madre nunca nos buscó. Crecimos en una casa hecha de líquenes en donde el silencio se ensanchaba de extremo a extremo y nos mecía como si pudiéramos dormir con la boca cerrada.¹²

11. «Sabido es que lo más difícil no es ascender sino descender». El camino de la creación poética es el descenso, es asomarse a un aro, como lo plantea el poeta Mario Montalbetti. El observar un pozo y escuchar voces. Los poetas están muy en el borde y algo de esas voces pueden decir, el resto escucha solo un murmullo.

12 Mónica Ojeda, *Nefando* (Barcelona: Candaya, 2016), 126.

A manera de conclusiones parciales

1.- Lejos de la triada «Odio, Cólera, Indignación» que es la que me convoca a pensar fuera de ella y que parece suscitar todo el foco de atención en editoriales, medios y por supuesto, también en lectores, están aquellas obras del ojo del huracán, menos visibles, menos comentadas, menos etiquetadas, no escogidas por la crítica, que organizan universos de tensión y agrietan estéticamente las narrativas tradicionales.

2.- La cercanía de estas narrativas se acerca a la poesía, en el sentido de su descendimiento, como decía la poeta española María Zambrano.

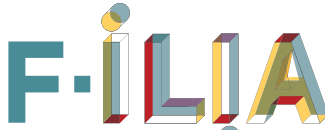
3.- Las causas, al menos algunas de ellas, para que estas obras no estén en un foco de atención —que merecen— desde mi perspectiva residen en la concepción de los catálogos de editoriales europeas que, de alguna forma, condicionan el mercado de la lectura latinoamericana puesto que su foco de atención ocupa a los grandes medios de difusión de la nueva literatura.

4.- La desconexión entre el trabajo crítico y su poca difusión en esferas fuera del campo tradicional académico también contribuye a afianzar un discurso único, imperante, sobre los intereses y producción de escritores y lectores. En este sentido, muchas obras se presentan como «la nueva forma de hacer literatura» o «esto es lo que interesa a los lectores».

5.- La imposibilidad de las editoriales locales de abrir un paso para sus catálogos fuera del territorio ecuatoriano, y al mismo tiempo dentro del propio país, por la desconexión entre actores del ecosistema editorial: esto es librerías, ferias, escritores, lectores, medios y fallidos sistemas de distribución.

Bibliografía

- Alcívar Bellolio, Daniela. *Siberia*. Quito: Campaña de lectura Eugenio Espejo, 2018, 20,25, 97.
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015, 166.
- Giordano, Alberto. *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*. Buenos Aires: Beatríz Viterbo, 2006, 44.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002, 170.
- Rosero, Santiago. *El fotógrafo de las tinieblas*. Quito: Editorial La Caída y PUCE, 2018.
- Sánchez, Karina. *Los senos maravillosos*. Quito: Editorial Festina Lente, 2018, 28.
- Ojeda, Mónica. *La desfiguración Silva*. Guayaquil: Cadáver exquisito ediciones, 2017, 104.
- Ojeda, Mónica. *Nefando*. Barcelona: Candaya, 2016, 126.
- Ortega, Alicia. «Siberia, de Daniela Alcívar Bellolio. Escritura y duelo: paisaje, cuerpo materno, memoria autobiográfica». *Revista Sycorax* (diciembre de 2017).
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, 22.



Revista N.º 5
Guayaquil, Ecuador
enero 2022
ISSN: 2697-3596

La adicción generalizada en la obra de Stefan Zweig

Luis Iriarte Pérez

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

RESUMEN:

Para pensar en una relación posible entre la literatura y el psicoanálisis, vamos a examinar algunas novelas del escritor austriaco Stefan Zweig, desde el concepto de pasión. Este concepto, que aparece frecuentemente en la obra de Zweig, nos permite establecer un vínculo entre las dos disciplinas, así como abordar el tema de la adicción generalizada que encontramos en las subjetividades contemporáneas de ciertos pacientes que vienen a nuestra consulta. Por esta razón, examinaremos algunas novelas de este escritor a partir de la siguiente pregunta: ¿qué estatuto podemos otorgarle a esta pasión en la obra de Stefan Zweig? Nuestra respuesta será desarrollada en tres partes: la pasión del juego, la pasión del otro y la destitución de la pasión.

PALABRAS CLAVES: Pasión, adicción generalizada, Stefan Zweig, literatura, psicoanálisis.

ABSTRACT:

In order to think about a possible relationship between literature and psychoanalysis, we will examine some novels of the Austrian writer Stefan Zweig, from the concept of passion. This concept that frequently appears in Zweig's work allows us to establish a link between

the two disciplines and allows us to address the issue of generalized addiction, which we find in the contemporary subjectivities of certain patients who come to our consultation. For this reason, we will examine some of the writer's novels, answering the following question: What status can we give to this "passion" in the work of Stefan Zweig? Our answer will be developed in three parts: The passion of the game, the passion of the other and the destitution of the passion.

KEYWORDS: *Passion, Generalized addiction, Stefan Zweig, Literature, Psychoanalysis.*

*«Seule la passion qui trouve son abîme
Sait embraser ton être jusqu'au fond;
Seul qui se perd entier est donné à lui-même*

*Alors, prends feu ! Seulement si tu t'enflammes,
Tu connaîtras le monde au plus profond de toi!
Car au lieu seul où agit le secret, commence aussi la vie».*

S. Zweig

Vamos a interesarnos en la obra del escritor austríaco Stefan Zweig, ya que esta nos permite pensar en una relación posible entre la literatura y el psicoanálisis, al mismo tiempo que nos hace reflexionar sobre un aspecto que encontramos en las subjetividades contemporáneas de ciertos pacientes que vienen a nuestra consulta. El concepto de Zweig que nos posibilita establecer un vínculo entre las dos disciplinas y abordar el tema de la adicción generalizada es el de *pasión*. Constatamos que, a lo largo de toda su obra, las pasiones aparecen con cierta frecuencia para describir diferentes prácticas. Por esta razón, examinaremos algunas de sus novelas a partir de la siguiente pregunta: ¿qué estatuto podemos otorgarle a esta pasión en la obra de Stefan Zweig? Nuestra respuesta será desarrollada en tres partes: la pasión del juego, la pasión del otro y la destitución de la pasión.

La pasión del juego

Encontramos esta pasión en *Veinticuatro horas en la vida de una mujer* y en *Novela de ajedrez*. En relación a la primera novela, la historia empieza con la escapada apasionada de la señora Henriette con un joven francés, que acababa de llegar al lugar vacacional, dejando ahí a su esposo y a sus hijas. Este evento alentará a la Mrs. C. a confesar lo que le había sucedido un día cuando ella tenía 42 años: luego de la repentina muerte de su esposo, Mrs. C. no podía quedarse en su casa ya que todo objeto le recordaba a su pareja. Por este hecho, decidió irse de viaje, a pesar de que solo quería morir.

Durante uno de estos viajes, ella conoció a un joven polaco de 24 años. En primer lugar, ella quedó cautivada por sus manos y por su rostro. Mrs. C. también percibió que había una tensión en él, y fue así que interpretó que se trataba de una persona apasionada por el juego. Ella lo describe así: «Nunca antes (...) había visto un rostro en el cual la pasión sobresalía de una manera tan franca, bestial, descarada y desnuda»¹. Lo que le interesó a Mrs. C. fue la manera en la que el joven expresaba cada una de sus emociones a partir del juego de la ruleta.

Del mismo modo, podemos agregar que dichas emociones, llevadas a su paroxismo, sedujeron a Mrs. C. y terminaron por llevarla a identificarse con el joven polaco. Podemos leer esta identificación en la siguiente frase: «No podía impedirme sentir todo esto como si fueran mis propios dedos que rebuscaban en los bolsillos y en los pliegues de esa chaqueta arrugada, para encontrar desesperadamente allí unas monedas»². Diremos que este encuentro fija dos ideas en esta señora. Por un lado, ella piensa que ese joven terminará por suicidarse y, por otro lado, ella asume la misión de protegerlo de su pasión tóxica.

1 Stefan Zweig, *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme* (París : Éditions Gallimard, 2013), 62. (Todas las citas fueron tomadas de la obra de Zweig en francés y las traducciones al español fueron realizadas por el autor de este artículo).

2 Zweig, *Vingt-quatre...*, 65.

Es así que Mrs. C., por diferentes vías, intenta hacer reaccionar al joven polaco para que él pueda salir de esa desesperanza y para que detenga su pasión por el juego: dándole dinero, ella le aconseja que vaya a descansar en una habitación de hotel y que se vaya al día siguiente de esa ciudad; acompañándole a la iglesia y obligándole a hacer un juramento en el que nunca más participará en un juego de mesa; queriendo irse con él para protegerlo en todo momento de esa pasión que lo había envenenado.

Observamos que ninguna de esas soluciones funcionó. En relación a la primera solución, el joven polaco afirmó claramente que esta no podía funcionar: «Cien francos, mil francos no me serán de ninguna ayuda. A partir de mañana, volveré a jugar mis últimos centavos en el casino, y no me detendré hasta haber perdido todo»³. De igual modo, en relación a la segunda proposición, a pesar de que el joven juró que no iría de nuevo a una sala de juegos, al día siguiente estaba sentado delante de la ruleta jugando el dinero que ella le había dado. En cuanto a la tercera solución, Mrs. C. se dio cuenta de que el joven no la consideraba verdaderamente como una mujer. Ella era más bien percibida como una santa, que fue enviada por Dios para salvarlo de esta pasión insensata. Observamos así que Mrs. C. se sintió herida por ocupar este lugar de santa, puesto que ella estaba decidida a sacrificar todo en su vida si el joven le proponía que se fueran juntos. En este sentido, diremos que la vida del joven polaco estaba destinada a limitarse enteramente a la mesa de juego. Tal como en *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, observamos que existe un funcionamiento similar en los personajes de *Novela de ajedrez*. Podemos examinar ahora algunos elementos de la segunda novela.

La historia se desarrolla en un crucero entre Nueva York y Buenos Aires. Durante ese viaje, hay un enfrentamiento delante de un tablero de ajedrez entre el campeón mundial de ese deporte, Mirko Czentovic, y un novato desconocido, el Dr. B. Sobre la vida de Mirko Czentovic, leemos al principio de la novela que él había participado en diferentes torneos en Estados Unidos y su próximo destino era Argentina. Siendo niño, fue recogido por un cura luego

³ Zweig, *Vingt-quatre...*, 78.

del fallecimiento de su padre. Mirko presentaba una completa indiferencia por los vínculos que podía establecer con su entorno y mostraba una apatía por todo aquello relacionado con la escuela. Sin embargo, una noche de invierno fue invitado a terminar una partida de ajedrez, que había sido comenzada por el cura. Fue en ese momento que se descubre que el joven Czentovic poseía una capacidad que hasta entonces estaba escondida. A partir de ese periodo, Mirko comienza a jugar una partida de ajedrez, luego partidas simultáneas, ganando la mayoría de ellas. Solo había una particularidad en su manera de jugar: «Él carecía totalmente de la capacidad de situar el campo de batalla en el espacio ilimitado de la imaginación»⁴. Dicho de otra manera, en todo momento le era necesario mirar el tablero de ajedrez para lograr jugar.

A propósito del otro personaje de la novela, el Dr. B., observamos que se trata de un abogado de una de las familias austriacas más respetables. Había dirigido un bufete de abogados dedicado al asesoramiento jurídico y a la gestión de bienes. Por gestionar los bienes de la Iglesia y de los conventos, estaba siendo vigilado por la Gestapo y terminó siendo arrestado por las *Schutzstaffel* (Escuadras de protección). Luego fue encarcelado en un cuarto completamente aislado del mundo exterior, y fue en ese lugar que, por azar, encontró un libro que le permitía ocuparse durante su estadía como prisionero. Se trataba de un libro sobre el juego de ajedrez que permitió al Dr. B. salir, al menos a nivel intelectual, del vacío en el que se encontraba. Es así que aprende cada movimiento explicado en el manual de ajedrez y esto tuvo el siguiente resultado: «Al cabo de quince días, era capaz de jugar de memoria cualquier partida del libro —o según la expresión— a la ciega»⁵.

Constatamos, entonces, que se presentan para los dos personajes dos maneras diferentes de abordar el mismo juego: ya sea fijando toda su atención en el tablero de ajedrez o imaginando el tablero y sus piezas, al mismo tiempo que proyecta la continuación del juego en su mente. Ahora bien, podemos decir que el ajedrez para

⁴ Stefan Zweig, *Nouvelle du jeu d'échecs* (París: Éditions Gallimard, 2013), 35.

⁵ Zweig, *Nouvelle du...*, 79.

Czentovic es lo que le permite tener un interés en la vida, a ese joven desinteresado por todo lo que le rodeaba. Mientras que para el Dr. B., el ajedrez surgía como aquello que lo mantenía a salvo de la ira y del vacío que sentía en su celda. Este último punto es presentado de la siguiente manera: «Es en este juego que se engulló fanáticamente mi rabia, mi sed de venganza»⁶.

No obstante, podemos señalar que el ajedrez tomó también, para el Dr. B., otro lugar:

El placer de jugar se había convertido en un deleite morboso, y esto en esclavitud, se convirtió en una manía, en una rabia frenética que invadía no solamente las horas en las que estaba despierto, sino que poco a poco también mi sueño.⁷

Si en un primer momento el ajedrez permitió al Dr. B. canalizar su rabia, en un segundo tiempo ese juego se convirtió en una manía, forzándolo a ser un esclavo del ajedrez. En lo que concierne a este cambio, el Dr. B. se expresa así:

No encuentro otro nombre que un término hasta ahora desconocido de la medicina: una intoxicación por el ajedrez (...) esta obsesión monomaniaca comenzaba a atacar no solo a mi cerebro, sino también a todo mi cuerpo. Empecé a perder peso, mi sueño estaba agitado y confundido.⁸

Entonces, percibimos que una práctica que aparece en un inicio como un remedio, se transformó posteriormente en un veneno del cual el Dr. B. no podía separarse, a pesar de que el juego de ajedrez lo empujaba cada vez más hacia la locura.

Incluso si ese juego era placentero para el Dr. B., él indica que esta pasión tenía repercusiones que iban a permanecer para el resto de su vida. Interpretamos esto a partir de la siguiente frase:

6 Zweig, *Nouvelle du...*, 86.

7 Zweig, *Nouvelle du...*, 86.

8 Zweig, *Nouvelle du...*, 88.

«Todo hombre que ha sido afectado por una manía permanece para siempre en peligro, y cuando uno tuvo una intoxicación por el ajedrez (...) mejor no acercarse más nunca a un tablero»⁹. A pesar de este hecho, durante el viaje a Buenos Aires, el Dr. B. acepta jugar de nuevo ajedrez.

Hacia el final de la novela, nos enteramos que hace falta una sola partida de ajedrez para que el Dr. B. pueda nuevamente perder el control frente al tablero y convertirse, una vez más, en esclavo de esta pasión. Esta misma situación se puede percibir en la clínica contemporánea en sujetos que vuelven a tener contacto con un objeto (por ejemplo, una droga legal o ilegal) o una práctica determinada y, a partir de ese único encuentro, empieza nuevamente para ellos un descontrol con dicho objeto o práctica. Una vez examinadas las dos novelas, donde se presenta una relación adictiva a los juegos, podemos abordar otro rasgo que se repite en ellas y también en otros libros de Stefan Zweig.

La pasión del otro

Consideramos que hay otra pasión que aparece en los escritos de Zweig a la que podemos nombrar: la pasión del otro. Tanto los narradores en diferentes novelas como ciertos personajes presentan esta pasión de una manera muy evidente. Para dar un ejemplo, retomemos la novela *Veinticuatro horas en la vida de una mujer* cuando Mrs. C. manifiesta: «Para los nervios de aquel que ya no vive nada, el desorden apasionado de los otros es todavía un acontecimiento, como el espectáculo o la música»¹⁰. Habiendo perdido a su esposo, Mrs. C. solo tenía ganas de morir. Cuando ella conoce la pasión del joven polaco, se encuentra con algo que le hace sentir viva y le otorga una misión en la vida. En este sentido, incluso si se trata de una pasión insensata del otro, esta permite restituir una parte de vida en una persona que solo estaba esperando su muerte.

⁹ Zweig, *Nouvelle du...*, 96.

¹⁰ Zweig, *Vingt-quatre...*, 53.

Es en este punto que pensamos que se trata de otro estatuto de la pasión en la obra de Zweig. Ya no se trata de una persona que tiene una obsesión monomaniaca hacia una actividad, sino, más bien, se trata de un individuo que está vaciado de todo deseo de vivir, que se interesa en otros seres humanos y en sus pasiones. Este segundo tipo de individuo es descrito de la siguiente manera: «Solo los seres completamente extranjeros a la pasión experimentan en raros instantes estas avalanchas repentinas, estos bruscos huracanes apasionados»¹¹.

Por lo tanto, observamos que las personas que no están concernidas por una pasión precisa hacia un objeto o hacia una práctica, pueden desencadenar una pasión hacia una persona. Esto se puede encontrar igualmente en las subjetividades contemporáneas, cuando escuchamos, por ejemplo, a pacientes cuyo vínculo con la vida depende únicamente de la relación que mantienen con un otro, o a pacientes que solo pueden estar atravesados por un deseo a partir del momento en el que ubican a una persona como el único centro de su interés.

Esto se puede captar en ciertos narradores de las novelas de Zweig. Por ejemplo, en el escrito *Conocimiento casual de un oficio*, el narrador declara que: «Observar y seguir a cualquier transeúnte durante horas, atrapado por una curiosidad magnética y absurda (...) estos juegos de la imaginación y estos impulsos me procuran una embriaguez más grande que cualquier obra de teatro»¹². Tomando en cuenta esta frase, y considerando el hecho de que Zweig mismo escribió numerosos ensayos y biografías a lo largo de su carrera, podríamos introducir la hipótesis de que es partiendo de esta pasión que podemos percibir un rasgo del escritor austríaco.

Asimismo, estimamos que los apegos masivos al otro, como fue el caso para la mujer desconocida que escribe la carta al famoso escritor R.¹³, o la confesión del narrador al principio de la novela

¹¹ Zweig, *Vingt-quatre...*, 108.

¹² Stefan Zweig, *Découverte inopinée d'un vrai métier* (París : Éditions Gallimard, 2015), 15-16.

¹³ Stefan Zweig, «Lettre d'une inconnue», *Romans & Nouvelles* (París: Librairie Générale Française, 2013), 347.

*Amok (o El loco de Malasia)*¹⁴, testimonian de un interés por otra persona, que se repite en diferentes momentos de la obra de Zweig. De la misma forma, esta pasión del otro permite que aquel que está desprovisto de un deseo de vivir se identifique con alguien que está dominado por un frenesí.

Esta identificación ya la habíamos observado en *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, al momento que Mrs. C. busca en sus bolsillos unas monedas, como el joven polaco habría hecho en un momento dado. Pero también podemos leer esta identificación en *Conocimiento casual de un oficio*, cuando el narrador se expresa de la siguiente manera en relación al carterista:

Toda contemplación apasionada despierta irresistiblemente la emoción, la emoción crea vínculos, y así es como, insensiblemente, sin mi conocimiento y sin quererlo, comencé a identificarme con este ladrón, a entrar por así decirlo en su piel, a tomar sus manos por las mías¹⁵.

A partir de esta cita, podemos captar cuál es la particularidad de esta pasión del otro: permite una identificación con alguien que está animado, al mismo tiempo que aleja la idea recurrente de la muerte. En cuanto a este último punto, podemos mostrar ahora lo que ocurre en la obra de Zweig cuando los dos tipos de pasiones dejan de funcionar.

La destitución de la pasión

Tal como lo vimos en *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, la pasión dura un tiempo hasta que la persona apasionada no tiene nada más que lo vincula a la vida. Ese es el momento en el que una indiferencia absoluta se instala y en el que solo hay una posible salida a esta situación: la muerte. Encontramos esta posición, por ejemplo, con el joven polaco, cuando Mrs. C. expresa: «Este hombre estaba

14 «Individuos singulares pueden por su sola presencia desencadenar en mí una pasión de saber que no es menos intensa que el apasionado deseo de poseer a una mujer». Stefan Zweig, «Amok ou le fou de Malaisie». *Romans & Nouvelles*. Op. cit., 209.

15 Zweig, *Découverte inopinée...*, 32.

agotado. Solo un muerto podía derrumbarse así, o alguien que ya no tenía ni un músculo vivo dentro de él»¹⁶. Por lo tanto, luego de haber pasado por un estado frenético cuando tenía unas monedas para jugarlas en la ruleta, el joven polaco pierde todo y pierde igualmente todo lo que le vincula a la vida.

Del mismo modo, encontramos esta misma condición en la autobiografía de Zweig cuando evoca su situación cuando le retiraron su nacionalidad:

¿De qué me ha servido educar mi corazón durante casi medio siglo, a latir como el de un *citoyen du monde* (ciudadano del mundo)? De nada, porque desde el día que me quitaron mi pasaporte, descubrí a la edad de cincuenta y ocho años que con su patria se pierde mucho más que un rincón de tierra delimitado por fronteras.¹⁷

Esta frase nos permite percibir que, en relación al punto de la pasión y de su destitución, Zweig presenta rasgos similares a algunos personajes de sus novelas: una persona se muestra con apatía por la vida, una segunda persona aparece con una pasión por un objeto o por una actividad; aquel con apatía se interesa en el personaje apasionado, y en un momento dado hay una destitución de la pasión. Es entonces, en el momento de la destitución de la pasión, que una persona puede morir.

Asimismo, la muerte aparece en la obra de Zweig como una posible solución frente a eso que es problemático en ese tipo de personalidades apasionadas. Es el caso para Mme. de Prie en *Histoire d'une déchéance*, en el momento en el que se devela que «desde que la exiliada había decidido terminar con su vida, la sensación de rigidez, de pesadez, la preocupación obsesiva se había disipado de repente»¹⁸. En este sentido, podemos preguntarnos si para el escritor austríaco, ¿el suicidio era el único recurso posible, después de haber buscado en los ensayos y en las biografías una pasión que pudiera vincularlo a la vida?

¹⁶ Zweig, *Vingt-quatre...*, 69.

¹⁷ Stefan Zweig, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen* (París: Éditions Gallimard, 2013), 534.

¹⁸ Stefan Zweig, «Histoire d'une déchéance», *Romans, nouvelles, théâtre* (París: Librairie Générale Française, 2012), 376.

De la pasión a la adicción generalizada

Para ir finalizando, podemos señalar que este término de *pasión* en la obra de Zweig nos hace pensar en cómo, desde el psicoanálisis, se aborda el tema de la adicción generalizada. Si bien Sigmund Freud habló en distintos momentos de la función que podían cumplir el alcohol u otras drogas en la vida de una persona, en 1930 precisa que no solo una sustancia puede producir efectos embriagadores, sino que esto puede ocurrir en el individuo mismo sin la necesidad de una droga. Podemos recordar la frase que aparece en *El malestar en la cultura*:

El hecho es que existen sustancias extrañas al cuerpo cuya presencia en la sangre y en los tejidos nos procura sensaciones directamente placenteras, pero a la vez alteran de tal modo las condiciones de nuestra vida sensitiva que nos vuelven incapaces de recibir mociones de displacer (...) Pero también dentro de nuestro quimismo propio deben existir sustancias que provoquen parecidos efectos, pues conocemos al menos un estado patológico, el de la manía, en que se produce esa conducta como de alguien embriagado sin que se haya introducido el tóxico embriagador.¹⁹

En este sentido, si bien una droga puede producir efectos precisos en un individuo, ciertas actividades pueden producir el mismo efecto en otras personas, hasta el punto de llevarlas a desarrollar una adicción a dicha práctica. Esto se puede constatar en las subjetividades contemporáneas, cuando ciertos pacientes nos hablan de actividades que terminan convirtiéndose en prácticas adictivas por la dificultad que presentan para dejar de realizarlas.

Por esta razón, en 2011, Jacques-Alain Miller afirmó que «el modelo general de la vida cotidiana en el siglo XXI es la adicción. El Uno goza solo con su droga, y toda actividad puede devenir droga: el deporte, el sexo, el trabajo, el *smartphone*, Facebook...»²⁰. Vemos

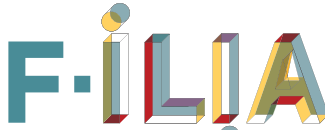
19 Sigmund Freud, «El malestar en la cultura» en *Obras Completas* (Buenos Aires: Amorrortu, 2004), 78.

20 Jacques-Alain Miller, «Las profecías de Lacan. Entrevista a Jacques-Alain Miller». Disponible en: <https://zadigespana.com/2019/05/13/las-profecias-de-lacan-entrevista-a-jacques-alain-miller/>

entonces que, si bien el tema de la adicción generalizada interesa tanto a los psicoanalistas hoy en día, y si bien Freud ya había percibido que lo adictivo no era únicamente la sustancia en sí, ya Stefan Zweig —con el término de *pasión*— había podido transmitir en sus novelas que los seres humanos no presentan únicamente relaciones monomaniacas con sustancias, sino que esto puede producirse incluso con otras personas o con prácticas que, en principio, no se consideraban como adictivas.

Bibliografía

- Freud, Sigmund. «El malestar en la cultura». En *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- Miller, Jacques-Alain. «Las profecías de Lacan. Entrevista a Jacques-Alain Miller». Disponible en: <https://zadigespana.com/2019/05/13/las-profecias-de-lacan-entrevista-a-jacques-alain-miller/>
- Zweig, Stefan. «Amok ou le fou de Malaisie» en *Romans & Nouvelles*. París: Librairie Générale Française, 2013.
- . *Découverte inopinée d'un vrai métier*. París: Éditions Gallimard, 2015.
- . *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*. París: Éditions Gallimard, 2013.
- . «Lettre d'une inconnue». *Romans & Nouvelles*. París: Librairie Générale Française, 2013.
- . «Histoire d'une déchéance». *Romans, nouvelles, théâtre*. París: Librairie Générale Française, 2012.
- . *Nouvelle du jeu d'échecs*. París: Éditions Gallimard, 2013.
- . *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*. París: Éditions Gallimard, 2013.



Revista N.º 5
Guayaquil, Ecuador
enero 2022
ISSN: 2697-3596

Narrativas audiovisuales del Antropoceno: una lectura de cartas del tarot a las subjetividades del fin del mundo

Bujanda, Tutivén, Zerega, Galarza, Pacheco
Universidad Casa Grande
(ECU-ITA).

RESUMEN:

El objetivo de este ensayo es indagar, con enfoques críticos y psicoanalíticos, en las subjetividades contemporáneas a partir del análisis de narrativas apocalípticas producidas por las industrias culturales audiovisuales en el contexto del capitalismo del Antropoceno. A partir de una «metodología oracular», que deriva de la brujería en el sentido de Deleuze y Guattari, comprendemos *el fin del mundo* como categoría epistémica y hacemos uso del tarot como instrumento heurístico que habilita la posibilidad de una lectura de las preguntas que «parradean» en los acontecimientos contemporáneos.

PALABRAS CLAVE: Subjetividad, capitalismo, necropolítica, transhumanismo, Antropoceno.

TITLE: Audiovisual Narratives of the Anthropocene: Reading the future of the Subjectivities of the End of the World

ABSTRACT:

The objective of this essay is to inquire, with critical and psychoanalytic approaches, in contemporary subjectivities, drawing from the analysis of apocalyptic narratives produced by the audiovisual cultural industries in the context of the so-called Anthropocene capitalism. Using an "oracular methodology", which derives from the concept of witchcraft for Deleuze and Guattari, we incorporate *the end of the world* as an epistemic category and make use of the tarot as a heuristic instrument that enables the possibility of an interpretation of the questions that "blink" in contemporary events.

KEY WORDS: Subjectivity, capitalism, necropolitics, transhumanism, Anthropocene

Introducción: el Antropoceno como estrella de cine

There was a time that the pieces fit
But I watched them fall away
Mildewed and smoldering
Strangled by our coveting.¹

Tool, *Schism*

El ser humano, como Prometeo,
vive amarrado a sus aparatos o cadenas
y paga con monedas de goce (...) el tributo a los dioses,
el impuesto debido a su arrogancia «contra natura»².

Néstor Braunstein

1 Fragmento de la canción «Schism» del álbum *Lateralus* de la banda norteamericana de rock Tool (2002), <https://www.youtube.com/watch?v=M-M62wjLrgmA> (última consulta: 07/01/2022).

2 Néstor Braunstein, *El inconsciente, la técnica y el discurso capitalista* (México: Edit. Siglo XXI, 2012), 96.

Hubo un tiempo en el que las piezas encajaban, al menos en la afiebrada imaginación de Prometeo, que logró burlar a los dioses para llevar el fulgor divino del ingenio técnico a aquellos seres dolientes y precarios que, en la fábula de Higino, adoptaron por nombre el de humanos. Modelados técnicamente por la diosa Cura, a partir del humus arcilloso de la tierra e insuflados por Zeus de aliento vivificador, llegaron a existir por el *cuidado* y el nombre que el dios del tiempo, Saturno, decretó que llevaran para el discurso y la memoria de sus descendientes³. Como bien señala Braunstein, no hay técnica ni instrumento que no pase por el discurso y por alguna clase de escritura que es memoria gramaticalizada.⁴

Del hurto sacrílego del titán a la tenencia indebida del fuego transfigurador de lo técnico, arranca lentamente la historia de una caída estrepitosa de las piezas que quisieron armar el mundo a imagen y semejanza del cielo. Enmohecidas y humeantes, estas regresan en pedazos sobre la Tierra, fecundando, como semillas divinas, lo que vendrá a ser la cultura. Una cultura que, en lo sucesivo, crecerá sumando artefactos, instrumentos y herramientas, pero de cuyo origen celestial el hombre ya no recuerda casi nada. Freud dirá que el acto insurgente de Prometeo condenó a los humanos a renunciar a la satisfacción pulsional directa de sus zonas erógenas⁵, en aras del trabajoso esfuerzo para labrarse una vida civilizada, no exenta de sufrimientos y resignación.

Los mitos, imágenes simbólicas y ficciones narradas y escuchadas, leídas y memorizadas desde tiempos remotos, han sido y siguen siendo una mediación entre el oscuro misterio de la vida —un real innombrable— y la claridad del entendimiento humano. Estas historias, encriptadas por lo general en cosmogonías, en-

3 Heidegger retoma esta bella fábula de Goethe y Herder en *Ser y tiempo* para dar cuenta de cómo el cuidado y la temporalidad son elementos consustanciales del Dasein como ser-en-el-mundo. Ver: Martin Heidegger, *Ser y tiempo* (Madrid: Edit. Trotta. 2016), 214-215.

4 Braunstein, *El inconsciente...*, cap. 6.

5 Freud llama zonas erógenas aquellas partes del cuerpo investidas de energía libidinal y que son fuentes de la pulsión. Ver: Sigmund Freud, «Tres ensayos para una teoría sexual» en *Obras Completas. Tomo IV* (Madrid: Edit. Biblioteca Nueva, 1997).

cuentran hoy en día su correlato poético-narrativo en la literatura fantástica, en los géneros de ciencia ficción y, especialmente, en las imágenes que producen las industrias culturales donde se tejen, en gran medida, las subjetividades contemporáneas. Después del fracaso del cine de los grandes relatos de la modernidad que se revelaron como fracasos evidentes o, en todo caso, como exiguas respuestas para enfrentar un presente cada vez más complejo, atravesado por crisis económicas, políticas, subjetivas, tecnológicas y ambientales, hay, sin embargo, un resurgir de la pregunta sobre el futuro a partir de ejercicios ligados a la narrativa y el ensayo especulativo, que hacen visible la necesidad de seguir pensando la vida y su poder para transformar el mundo⁶.

Por eso encontramos en el cine el interlocutor que nos acompaña en esta travesía, pues, como destaca Wegner Calvo sobre Deleuze, el cine es capaz de pensar por sí mismo y, sobre todo, de otro modo, más allá del concepto e incluso más allá de la imagen⁷. Del mismo modo, Badiou considera que el cine es «al mismo tiempo, la posibilidad de una copia de la realidad y la dimensión totalmente artificial de esa copia»⁸. Gracias a esa condición paradójica, de ser realidad y artificio a la vez, el cine es, por un lado, un arte masivo, interlocutor y productor de memoria social y por otro, un arte ontológico. El cine, por tanto, puede mostrar a la filosofía lo no pensado por ella, mostrar un límite que debe ser atravesado cuando a los conceptos se les ha expirado su tiempo de comprender.

Será a partir de algunas narrativas audiovisuales que nos tendremos a mirar qué imaginarios cristalizan y proliferan en la cultura del capitalismo contemporáneo. Analizaremos tramas o escenas que tienen como inspiración los temas de la violencia extrema y del fin del mundo. En estas piezas de tinte apocalíptico se pueden

6 Verónica Gerber Bicecci (eds.), *En una orilla brumosa. Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura* (Querétaro: Gris Tormenta, 2021).

7 Rodolfo Wenger Calvo, «El cine como “imagen del pensamiento” según el constructivismo filosófico de G. Deleuze» en *Revista Amauta*, Vol. 14, N.º 27 (2016): 119-134.

8 Alain Badiou, «El cine como experimentación filosófica» en *Pensar el cine 1: Imagen, ética y filosofía*, compilador Gerardo Yoel (Buenos Aires: Manantial, 2004): 28.

identificar las tensiones de procesos históricos que el antropólogo Viveiros propone para pensar lo que denomina las tres inteligencias⁹, que conforman la dramaturgia del Antropoceno. En estas tres inteligencias vemos representada esa tríada eminentemente moderna de «humanos, animales y máquinas», que, lanzada como dados de casino por el capitalismo mundial integrado¹⁰, ha definido los términos de la partida de hoy. Una partida que, al borde de la catástrofe, seguimos jugando a pesar de que no necesariamente nos han invitado a jugar.

Viveiros relaciona dinámicamente estas tres inteligencias con tres modalidades narrativas o discursos teóricos que «hacen mundo», pero en los que se termina acabando con él. Estas modalidades son: un mundo relacionado con lo humano (correlacionismo), un mundo sin humanos (realismo ontológico) y un mundo de humanos sin mundo (transhumanismo)¹¹. Cada versión ofrece una «solución» utópica/distópica. De estas tensiones surgen tanto lo productivo como lo destructivo.

La expresión «fin del mundo» se ha convertido en una categoría epistémica que obliga a pensar los problemas civilizatorios desde nuevas perspectivas. La expresión se ha vuelto un horizonte de comprensión y suscita un debate intenso sobre una época que se perfila como «postépoca», como el final de los finales. De este

9 Eduardo Viveiros de Castro, «Las tres inteligencias. Notas para un artículo» en *Programa de Estudios en Teoría Política*. Disponible en: <https://arqueologiasdelporvenir.com.ar/traduccion/las-tres-inteligencias> (Última consulta: 07/01/2022).

10 Concepto acuñado por Guattari para dar cuenta del capitalismo como una axiomática que opera territorializando la existencia bajo su dominio. Ver: Félix Guattari, *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares* (Madrid: Traficante de Sueños, 2004), 57-68.

11 Para uno de los portavoces más prominentes del transhumanismo, Nick Bostrom, el transhumanismo es un movimiento intelectual y cultural que afirma la posibilidad y el deseo de mejorar, en modo fundamental, la condición humana a través de la razón aplicada gracias al desarrollo de tecnologías que puedan eliminar el envejecimiento y potenciar en gran medida las capacidades humanas intelectuales, físicas y psicológicas. Ver: Nick Bostrom, «Una historia del pensamiento transhumanista», *Argumentos de Razón Técnica*, N.º 14 (2011): 157-191. Disponible en: http://institucional.us.es/revistas/argumentos/14/art_7.pdf (Última consulta: 07/01/2022).

modo, la humanidad comienza a bordear la conciencia de su posible extinción o, en términos políticos, se aviene a percibir las paradójicas y fatídicas contradicciones que caracterizan al sistema-mundo, por lo que se entrevé un colapso inminente de sus modos de sobrevivencia material, biológica y comunitaria¹². Desde Latour hasta Haraway, el discurso filosófico contemporáneo viene urdido con las hebras de una problemática que se encuentra a contracorriente de los discursos del humanismo triunfante de otras épocas. Pero esta historia no se reveló tan triunfante cuando la humanidad empezó a experimentar las consecuencias que la Gigantomaquia prometeica está dejando sobre la vida del planeta.

El propósito de este trabajo no estaría completo si no explicáramos el uso de otro juego, elegido a manera de una «metodología oracular» que deriva de la brujería, tal como la identificaron Fisher y Lee en la obra de Deleuze y Guattari (quienes se autodenominaban como brujos): como el ejercicio de un saber contra natura, herético, contra las reglas disciplinares de índole positivista, racionalista e instrumentalista. Para Deleuze la brujería es una pragmática experimental, un tipo de saber que va a contracorriente de las ciencias positivas, un modo de irritar a las instituciones y estructuras de pensamiento que desencantaron al mundo y lo volvieron conquistable y calculable, frío y predecible. Su práctica pagana se resiste a toda pretensión de control. El lugar de esa práctica es de médium, liminal o umbralicia. Cuestiona la máxima galileana de que la naturaleza está escrita en caracteres matemáticos. Para el ejercicio brujo, la naturaleza está escrita, más bien, en signos oraculares y hermenéuticos, difusos y nebulares.¹³

Apelamos al uso del tarot como instrumento heurístico a partir del cual iremos haciendo una lectura intuitiva y a contracorriente de las convenciones impuestas por el discurso académico. Aprovechamos que las cartas no tienen, en sí mismas, valor absoluto para interpretarlas a medida que participamos en la ceremonia oracular de preguntar. De la tirada de cartas extraemos aquellos signos que el

12 Pablo Servigne y Raphaël Stevens, *Colapsología* (Barcelona: Edit. Arpa, 2020).

13 Matt Lee y Mark Fisher, *Deleuze y la Brujería* (Buenos Aires: Los cuarenta, 2009).

azar nos revela en toda su paradoja significativa, para perfilar un *collage* narrativo que se va armando entre varias manos y perspectivas teóricas. Lo que hace al ejercicio un esfuerzo no exento de referencias críticas, psicoanalíticas, poscoloniales y cinematográficas, con las que esperamos recuperar para el lector la sospecha de lo inesperado.

La fuerza de la técnica: *Chernóbil*

Chernóbil (2019) es una miniserie de HBO que narra la catástrofe de Chernóbil (Ucrania, 1986), considerada el peor accidente nuclear de la historia. Su incidencia no ha sido aún documentada con exactitud. La serie narra no solo el desastre, sino las dinámicas geopolíticas, debates y malversaciones por parte del gobierno de la antigua Unión Soviética.



Figuras 1 y 2: A la izquierda: Johan Renck (director), *Chernóbil*, serie original de HBO, (2019). A la derecha: imagen de carta del tarot Rider-Waite de la fuerza.

Fuente: Plataforma Streaming: <https://play.hbomax.com/>
y página web: <https://psychic.cards/strength/>

La escena que hemos elegido es la de un puente sobre el río Prípiat, cerca de la central, adonde acuden habitantes a ver el espectáculo del accidente: un haz de luz vertical surge del incendio hacia el cielo nocturno, infinito. Los habitantes admiran su magnificencia y solo pueden exclamar «qué hermoso», mientras cenizas cargadas de radiactividad caen como copos de nieve mortíferos, se adhieren a los rostros. La serie señala que al lugar se lo bautizó después como «El

puente de la muerte», ya que dichos espectadores mueren posteriormente de enfermedades relacionadas al evento¹⁴.

El arcano que le tocó a Chernóbil es la fuerza, el símbolo de la naturaleza indomada, de la energía explosiva, de la fuerza salvaje y de la represión sexual. En términos freudianos clásicos, la represión es una fuerza psíquica que se opone a la libre expresión de las pulsiones sexuales, y gracias a la cual se da paso a la cultura y a la civilización con sus manjares (principio de placer) y malestares (pulsión de muerte)¹⁵. La imagen exhibe con belleza y estupor la fuerza de la energía nuclear liberada por la fisión atómica, que, desbocada, muestra impávida cómo la utopía del control tecnológico fue una ilusión. Este control está representado en la carta por los brazos humanos que abren las fauces del lobo con tenacidad y arrojo. Pero las fauces que se abren con fuerza también se cierran con fuerza, mordiendo y destruyendo esas manos empoderadas por la técnica, como diciéndonos que donde hubo comienzo y apertura, también habrá cierre y final.

En la serie atestiguamos, de modo cinematográfico, la catástrofe ambiental y sociopolítica¹⁶ que se produce debido a una mezcla siniestra entre negligencia administrativa y burocrática del Estado soviético y el ensamblaje tecnocientífico¹⁷ que representa una planta nuclear. Dicho de otro modo, observamos cómo la voluntad técnica de dominio sobre la materia desemboca en la *hibris* de lo irracio-

14 La serie presenta este dato al final, aunque discute su veracidad.

15 Freud atiende a las tres causas de la infelicidad del hombre civilizado: la omnipotencia de la naturaleza, el propio cuerpo y las relaciones sociales. Sin embargo, será en la represión de las pulsiones donde se encuentre la causa fundamental. Ver: Sigmund Freud, *El malestar en la cultura* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1999).

16 Gorbachov, líder de URSS de dicha época, expresará tiempo después: «El accidente nuclear en Chernóbil, —incluso más que la Perestroika iniciada por mi Gobierno— la verdadera causa del colapso de la Unión Soviética (...) fue un punto de inflexión histórica que marcó una era anterior y una posterior al desastre». Ver: Mijail Gorbachov, «Chernóbil, un punto de inflexión histórica», en sección Tribuna, *El país* (20 de abril de 2006). Disponible en: https://elpais.com/diario/2006/04/21/opinion/1145570413_850215.html (Última consulta: 07/01/2022).

17 Heidegger denominó *Gestell* a este ensamblaje técnico- industrial propio de la modernidad. Otras traducciones son: engranaje, emplazamiento, dispositivo.

nal. Los griegos usaron este término para nombrar la desmesura a la que se llega por soberbia y arrogancia humana, de querer traspasar los límites impuestos por los dioses. O en la versión heideggeriana, cuando, anestesiados por el olvido de la pregunta por el ser, los hombres deambulan de aquí para allá interesados solo en sus instrumentos de medida y cuantificación, planificando, calculando, dominándolo todo. Así, tarde o temprano lo dominado, lo que se ha hecho familiar, lo que adquirió rostro humano, retorna de modo siniestro, ominoso, en definitiva, fáustico.

En la escena del puente es lo fáustico lo que se revela de imprevisto. Es lo que debiendo permanecer oculto, controlado, dominado, por los sistemas de seguridad de la planta industrial, sale a nuestro encuentro bajo la luz radiante de un rayo tan esplendoroso como mortal, que anuncia el fin de la historia, o al menos el fin de una utopía.

La guerra fría cultivó en las mentalidades de la época la posibilidad de una guerra nuclear devastadora, un fin de los tiempos, y después del accidente de Chernóbil, la conciencia de una catástrofe ambiental no menos apocalíptica. Estas percepciones repercutieron tanto en el cine y en la televisión de masas, como en las reflexiones filosóficas de pensadores como Anders¹⁸ y Jonas¹⁹. Ellos relacionaban estas potencias dionisíacas liberadas por la técnica con el fin de la historia y de la filosofía del sujeto cartesiano, declarando la necesidad de pensar y practicar una nueva ética, ya no centrada en las virtudes aristotélicas, ni en el imperativo categórico kantiano, sino en el «principio de responsabilidad». Este principio se traduce en una fuerza ética capaz de limitar el impulso desenfrenado del hacer técnico que, por su naturaleza de emplazamiento de todo lo ente y extractor de sus secretos, empuja²⁰ incontenible hacia el «si se puede, se hace» del tecnocapitalismo contemporáneo.

18 Günther Anders, *La obsolescencia del hombre* (Vol. II). *Sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera revolución industrial* (Barcelona: Pre-textos, 2011).

19 Hans Jonas, *El principio de responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica* (Barcelona: Herder, 2015).

20 El psicoanálisis plantea la idea de un empuje, de un más allá pulsional ligado al discurso capitalista.

Este empuje diseñará y proyectará un futuro en el que la pulsión gozosa del «más y mejor» se volverá una condición de la existencia subjetiva y social, sembrando con ello el devenir del «empresario de sí» posmoderno, que Han describe como un sujeto que puede lograr lo imposible con el suficiente empeño, que se dice todos los días un «sí se puede»²¹, a pesar de que sigue inconscientemente las lógicas del dominio técnico, ahora subjetivadas en un manto de libertades y derechos individuales, «democráticos», pero sobre todo, capitalistas.

El principio de responsabilidad de Jonas conlleva la pregunta: ¿por qué pensamos que debe hacerse?, en sintonía, quizás, con el «preferiría no hacerlo» de Bartleby, el escribiente del estudiado relato de Melville. Comprometido con esta pregunta, el sujeto tendría la capacidad ética de invertir el lugar de privilegio que el *Homo faber* ha llegado a tener desde que la técnica administra el mundo, a favor de un *Homo sapiens* que ha aprendido de los excesos técnicos y recuperado la capacidad de prudencia y medida.

El juicio final: *Years and Years*

Years and Years es una serie corta coproducida por la BBC y HBO (2019). Narra la historia de la familia Lyons en el Reino Unido, en un futuro distópico de crisis del capitalismo financiero, de familias diversas (interraciales, homosexuales, migrantes), de ascenso del populismo de ultraderecha, pero, sobre todo, de los efectos del transhumanismo.

Bethany es la hija adolescente de una de las familias. Goza de colocarse filtros tridimensionales para ocultar su rostro. En esta complicada etapa, los padres —una familia de clase media alta que

21 Han hace referencia al eslogan de Nike «Just do it». Sin embargo, existen otros eslóganes que transmiten esa idea en esta marca y otras. Nike, por ejemplo, tiene otros como «Juntas imparables» o «Impossible is nothing». Interesante la sintaxis de este último: la traducción no es exactamente «todo es posible» o «nada es imposible», sino que «lo imposible» es «nada». Ver: Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio* (Barcelona: Herder, 2012).

termina en el precariado después de una crisis del capitalismo financiero— intuyen que va a convertirse en «trans». Han escuchado a la joven enunciar el significante. Como padres contemporáneos, se preparan para la conversación: leen, analizan, investigan. En el momento del develamiento, enunciado por la joven con ambigüedad, declaran su completa apertura a su transexualidad. La joven, horrorizada, les aclara que no es transexual lo que desea ser, sino transhumana: quiere unificar su cuerpo con una máquina para después convertirlo en flujo digital. Quiere vivir para siempre. La familia, aunque también horrorizada (por la fusión máquina-cuerpo, pero no por su intervención para un cambio sexual, como si no fuesen ambos fenómenos relacionados con el transhumanismo), no puede detener su empuje: va observando —a veces de formas más activas y otras más pasivas— cómo empieza a reemplazar y a fusionar su cuerpo con la máquina cibernética.



Figuras 3 y 4: A la izquierda: imagen de carta del tarot Rider-Waite del juicio.

A la derecha: Simon Cellan Jones y Lisa Mulcahy (directores),
Years and Years, serie original de HBO, (2019).

Fuente: Plataforma Streaming: <https://www.pelisplus.io/serie/years-and-years/01x03/>
y página web: <https://psychic.cards/judgement/>

En la tradición hermética, que acoge, entre otras sapiencias mánicas a la astrología y a las teúrgias, el tarot destaca por poseer una heurística sintética entre pagana y cristiana. En la carta del juicio observamos las célebres trompetas angelicales que anuncian la proximidad de acontecimientos estremecedores, que inevitablemente se sucederán. Esto nos recuerda al *Angelus Novus* que Ben-

jamin²² tomó de Paul Klee para reinterpretarlo como el Ángel de la historia, el que, mirando hacia el pasado y de espaldas al futuro (que lo jala tormentosamente) ve una única catástrofe, una pila de ruinas que se acumulan una tras otra y que le revelan lo que de infernal tiene la vida moderna cuando esta se ha entregado a los fulgores del progreso. En la base de la imagen del juicio, una tumba permanece abierta acogiendo a una figura enigmática, lo que por lo general se interpreta como la dificultad de un parto, o el nacimiento de un ser no deseado que, sin embargo, llega a la vida junto a las consecuencias de su origen problemático. Este neonato es, sin duda, el tecnocientificismo nacido de las entrañas de la secularización política, capitalista e ilustrada.

Years and Years despliega una atronadora secuencia de ruinas sociopolíticas, de piezas desencajadas, de patologías culturales que ya no lograron pasar por la sublimación represiva propia de la modernidad, sino que, al contrario, muestran el fracaso de dicha sublimación²³. Nos muestran los efectos de la desublimación civilizatoria adscrita a la era de la declinación del «Nombre del Padre»²⁴. La

22 Walter Benjamín «Tesis sobre la historia», en *Iluminaciones* (Madrid: Tauro, 2018).

23 Para Freud la sublimación es un proceso psíquico mediante el cual se reorienta el empuje pulsional de origen sexual o erógeno, hacia unos objetos o actividades socialmente aceptables. La producción artística, los comportamientos civilizados, y la moralidad social son ejemplos de comportamientos sublimados. En Lacan la sublimación no es tan exitosa como lo pensaba Freud. Para el psicoanalista francés siempre quedará un resto irreductible —no sublimado— que insistirá por manifestarse, más aún cuando los dispositivos de represión han quedado aligerados en la sociedad posmoderna. Cf: Sigmund Freud, «Psicología de las masas y análisis del Yo» en *Obras Completas. Tomo 7* (Madrid: Edit. Biblioteca Nueva, 1997); Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*; Jacques Lacan, *El Seminario 20, Aún* (Barcelona: Edit. Paidós, 2021).

24 En términos generales, el «Nombre del Padre» es el significante que articula los tres registros que arman la vida psíquica del sujeto: lo real, lo simbólico y lo imaginario, pero que, en tanto función, representa desde el Otro de la cultura y el lenguaje a la ley y al orden establecido.

Cf: Jacques Lacan, «De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis» en *Escritos II* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1987), 534. Jacques Lacan, *El Seminario X - La angustia* (Buenos Aires: Edit. Paidós, 2006). Jacques Lacan, *Seminario 23: El sinthome. 1975-1976* (Buenos Aires: Edit. Paidós, 2007).

cadena de sucesos trágicos que se ven en la serie son la pérdida del hogar, de la seguridad política o financiera, de la estabilidad familiar, pero, sobre todo, la pérdida de una subjetividad amparada en los valores heteronormativos, en el cuerpo hecho de carne. La única utopía de redención que se ofrece en este escenario preapocalíptico es la del transhumanismo, asentado como está en el tecnocapitalismo y en la crisis de las identidades falogocéntricas²⁵.

El tecnocapitalismo permite cambiarlo todo, reproducirlo todo, pero a precios prohibitivos. Bethany enfrenta el dilema entre la continua actualización *cyborg* a través de implantes cibernéticos, peligrosos o ilegales u optar por aquellos provistos por el Estado que lo convierten en «dueño» de ese cuerpo. La serie muestra cómo los aparatos liberan, pero a la vez amarran. En la escena, la adolescente enseña su mano repotenciada tecnológicamente, convertida en teléfono y que puede usar para comunicarse. Los dispositivos antes externos (teléfonos, Google Glass, memoria RAM) se han fusionado en esta nueva carne con la promesa explícita de mejorar la vida, la comunicación y la productividad. Por otra parte, los robots humanizados van ingresando a nuestras vidas: cuidan, limpian, accionan objetos de la casa, tienen sexo con nosotros. Las inteligencias artificiales y algoritmos monitorean y controlan los datos de nuestros cuerpos de forma voluntaria o poco consciente. ¿Qué posibilidades subjetivas se abren o se cierran con esta nueva carne? ¿Cuáles son también las posibilidades de la magnitud del desastre subjetivo que trae su constitución? ¿Qué piezas se van a desencajar o caer o cómo van a encajarse, amarrarse? ¿Qué valor está detrás de esta moneda de goce? Las subjetividades del tecnocapitalismo y del transhumanismo, como los sujetos del puente en Chernóbil, admiran el haz de luz como el símbolo de la promesa de ir a un «más allá», pero no son siempre capaces de ver en él al Ángel de la muerte.

25 Término creado por Jacques Derrida para mostrar la estrecha solidaridad que existe entre «la erección del logos paterno (el discurso, el nombre propio dinástico, rey, ley, voz, yo, etc.) y del falo “como significante privilegiado”». Ver: Jacques Derrida, «El otro es secreto porque es otro» en *Derrida en castellano*. Disponible en: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/derrida_otro.htm (Última consulta: 07/01/2022).

El transexual, el transhumano, el *cyborg* representan, precisamente, el imperativo de que todo puede hacerse, eso sí, con tecnología y dinero. Mucho de lo humano, en términos de la idea de lo mortal, está muriendo allí. Harari plantea que el transexual o no binario abre el primer debate del transhumanismo y que «los principales productos de la economía del siglo XXI no serán los textiles, vehículos y armas, sino más bien cuerpos, cerebros y mentes»²⁶. Los cambiados o mejorados desafían los límites de lo que se entiende por humano: su cuerpo, naturaleza, mortalidad y las categorías de sexo y género.

«Transitar» por la transexualidad o por el transhumanismo ha radicalizado el dismantelamiento del «Nombre del Padre», el cual siempre hizo la función de ordenar, controlar, vigilar, permitir y prohibir. Sin embargo, deshacer el régimen binario, deshacerse del cuerpo «otorgado», no se hace sin consecuencias subjetivas. Tampoco deja de tener consecuencias la incorporación continua de implantes tecnológicos, que —como artefacto o como semblante— solo satisfacen la demanda:

El plus de gozar de los utensilios es inherente al “dispositivo” mismo. Esas grietas no son una carencia que la técnica podría solventar con nuevos adelantos sino un excedente, un plus, que la técnica misma genera con el malestar aludido. El plus de gozar de los utensilios es inherente a la insatisfacción pulsional que ellos dejan como saldo a la necesaria decepción que acarrear las promesas de los servomecanismos como alternativas o *ersatz* de la castración (...) No hay manufactura posible del objeto del deseo que suture la falta constitutiva del sujeto. La técnica es *pharmakon*, es decir: remedio, medicamento, veneno, brebaje mágico y encantamiento.²⁷

26 La vanguardia, «Yuval Noah Harari: “Quizás seamos las últimas generaciones de sapiens”», entrevista a Yuval Noah Harari en *La Vanguardia* (5 de febrero de 2017). Disponible en : <https://www.lavanguardia.com/vida/20170204/414004236012/yuval-noah-harari-quiza-seamos-una-de-las-ultimas-generaciones-de-sapiens.html> (Última consulta: 07/01/2022).

27 Braunstein, *El inconsciente...*, 110.

Cuando el crítico trans Preciado dice que «no se trata de elegir la libertad, sino de fabricarla»²⁸, cuando plantea como horizonte el *devenir trans*, este tránsito no es sin consecuencias subjetivas, pues esta subjetividad nómada²⁹, aunque por un lado pueda y deba ser considerada como política, como un agenciamiento maquínico³⁰ en términos deleuzianos, como *devenir revolucionario*³¹, puede ser también interpretado por el psicoanálisis como un pasaje al acto con consecuencias psíquicas. ¿Cómo hacer la clínica en estos sujetos-cuerpo que gozan «avanzando al vacío» como dice —y además legítima— Preciado? ¿Son la hormona, la operación o la máquina nuevos caminos de la pulsión de muerte? ¿Pueden *solamente* leerse como agenciamientos maquínicos, sin comprenderlos como otra forma de la obsolescencia programada? ¿Estamos asistiendo al inicio de un segundo renacimiento de un posthumanismo sin cuerpo, sin mortalidad? ¿Qué subjetividades le corresponden?

Cuando algo se escoge, una posibilidad muere. ¿No son también el no binarismo y los géneros fluidos una impronta del capitalismo en la subjetividad de la época, que aspira a tenerlo todo solo porque «puede hacerlo»?

28 Paul Preciado, *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas* (Barcelona: Edit. Anagrama, 2020).

29 Braidotti entiende el nomadismo como «estar entre», como un flujo sin destino, pero a la vez como un proceso de producción de diferencia. En este sentido, el *nómada* no implica un desplazamiento continuo sino, más bien, una renuncia a lo establecido. Ver: Rosi Braidotti, *Sujetos nómades, corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* (Buenos Aires: Paidós, 2000), 58.

30 El agenciamiento es un concepto político que implica la producción de singularidad, de deseo. Para Deleuze y Guattari el deseo es una máquina, por lo tanto, el deseo es maquínico. Ver: Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre textos, 2002).

31 Deleuze hace distinciones entre «La revolución» y el «devenir revolucionario» de la gente. El devenir revolucionario no tiene porvenir de revolución, no tiene un sentido teleológico. El devenir revolucionario debe ser entendido como creación de diferencia, de singularidad, opuesta a lo universal. Es lo que Deleuze denomina «líneas de fuga». Ver: Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos* (Valencia: Pre-textos, 1997); Deleuze y Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*; Gilles Deleuze, «El abecedario de Gilles Deleuze con Claire Parnet», *Imperceptible Deleuze, Espacio de divulgación para compartir la obra de Gilles Deleuze* (agosto 2012). Disponible en: <http://imperceptibledeleuze.blogspot.com/> (Última consulta: 07/01/2022).

El capitalismo como sol destructor: *Parásitos*

Parásitos (2019) es una película de Bong Joon-ho. Cuenta la historia de la familia de un joven, Kim Ki-woo, que se encuentra desempleado. Al igual que muchos en Corea del Sur, vive en un precario sótano donde casi no entra la luz del sol. Se presenta la oportunidad de impartir clases privadas a una adolescente de una familia rica, la familia Park, que vive en una mansión. Ki-woo falsifica un título para ser considerado como tutor y luego, poco a poco, su familia crea un plan para colocarse en puestos de trabajo dentro de la casa de los Park, mientras logra que se despidan a los empleados actuales de la familia, sin mayor compasión. Así, el padre se convierte en chofer, su hermana en profesora terapéutica de arte, la madre en mucama y cocinera, sin que dicha familia sospeche que son parientes entre sí. Las interacciones entre estas familias de mundos económicos distintos son cordiales, pero con discriminaciones sutiles. Los Kim se burlan de su ingenuidad, su superficialidad, pero a la vez, envidian esa vida, al punto de ocupar no solo los puestos de trabajo, sino esa casa durante un fin de semana cuando los dueños se han ido de vacaciones. La desean para ellos. Una serie de eventos desafortunados e impredecibles se van sumando, hasta converger en un trágico final para ambas familias, que termina con el asesinato del padre de la familia Park, por parte del padre de la familia Kim, en medio de un ataque de ira.



Figuras 5 y 6: A la derecha: Bong Joon-ho (director), *Parásitos*, (2019).

A la izquierda: imagen de carta del tarot Rider-Waite del sol.

Fuentes: Páginas web: <https://blog.webjournalist.org/>
y página web: <https://psychic.cards/sun/>

La escena es la de la vitrina de la casa Park. La vitrina está llena de costosos objetos iluminados para generar un aura alrededor de ellos. A pesar de su precio, la familia Park transita frente a ella con descuido: los objetos son una escenografía de su estilo de vida. Detrás de la vitrina, se encuentra una escalera que baja a un sótano: una especie de alacena donde hay vinos, quesos, conservas, aparatos de limpieza, que pueden darse el lujo de acumular. Un sótano que nos recuerda a aquel en donde vive *toda* la familia Kim³². Por casualidad, descubren que no es solo una alacena: esta esconde un pasillo que lleva a un cuarto desconocido por los dueños de casa, en el que la anterior mucama ha escondido-encerrado a su esposo, para ocultarlo de acreedores, ya que tiene una deuda impagable y ha sido amenazado de muerte. Cuando la familia Kim lo descubre, le pregunta: «¿Cómo puedes vivir aquí?». Pregunta que podrían hacerse a sí mismos.

La familia Kim es parte del precariado: «El precario es el expropiado permanente, el desterritorializado sin recursos, el no asistido»³³. La familia Park interpreta ciertas intromisiones de aquel hombre —el marido de la mucama— como un fantasma que deambula por las noches, sin imaginar que es un hombre real. Este fantasma precario es también un resto del capitalismo contemporáneo: es lo que está invisible detrás de la hiperproducción de objetos, es lo invisible detrás de la vitrina. Como en el fetiche de la mercancía, su fantasma oculta un real³⁴. El trágico final es que el padre de Ki-woo termina escondiéndose en dicho sótano, cuando

32 Existen una serie de documentales que registran la situación de la crisis habitacional global en Estados Unidos y Asia: los obreros y trabajadores que viven en las denominadas «habitaciones-ataúdes», porque son unos espacios en los que no entra a veces más que una persona, son una realidad que se va ampliando a lo largo del planeta.

33 Antonio Negri y Félix Guattari, *Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente, comunismo*, vol.2 (Madrid: Ediciones Akal, 1999), 27.

34 Los fetiches mercantiles ocultan en su brillo fascinante el ser producidos por un sistema de explotación y dominio, pero además, son objetos que involucran un consumo libidinal que se paga con goce, con un excedente que desbordan la satisfacción de necesidades biológicas y las demandas del mercado, llevando al sujeto a un estado de adicción, de encadenamiento, de sumisión a la mercancía. Lacan asumió el concepto marxista de plusvalía en su concepto de «objeto @», llamado por él objeto causa del deseo y objeto *plus de goce*.

la tragedia obliga a todos a abandonar la casa, esperando que un final feliz —en los términos del capitalismo— permita a su hijo estudiar, trabajar, tener dinero y comprar esa casa para rescatarlo del encierro. Este deseo se enuncia en una carta que Ki-woo lee a su padre. El cierre es un corte a una toma del nuevo sótano en que Ki-woo y su madre viven. El padre queda preso «del deseo» de su hijo, de esa casa que deseó.

Se ha denominado a este capitalismo con muchos nombres: estético, de consumo, de datos, cognitivo, financiero, de vigilancia, entre otros. A diferencia del capitalismo industrial, este es uno de hiperconsumo y no de producción, del debilitamiento de la noción de clase y del cognitariado, del trabajo inmaterial que se suma al material, de la flexibilización laboral que reemplaza los contratos, del desvanecimiento de la división entre el tiempo, el trabajo y el ocio, del crédito en lugar del ahorro y, por lo tanto, de la subjetividad neoliberal del hombre endeudado:

La deuda actúa a la vez como máquina de captura, de depredación o de punción sobre la sociedad en su conjunto, como un instrumento de depredación y gestión macroeconómica (...) Así mismo en cuanto a dispositivo de producción y gobierno de las subjetividades individuales.³⁵

La deuda es una pieza de la sociedad del cansancio, de la sociedad del riesgo³⁶ que deviene en una subjetividad agotada, estrangulada, en algunos casos, por el poder financiero dominante; y en otros, por nuestra propia codicia. Esta subjetividad presenta un doble agotamiento: uno que se evidencia en los síntomas contemporáneos (*burnout*, atención, ansiedad, depresión)³⁷, en la entrega a terapias

35 Maurizio Lazzarato, *La fábrica del hombre endeudado. Ensayos sobre la condición neoliberal* (Buenos Aires: Amorrortu, Colección Nómadas, 2011), 36.

36 En la sociedad contemporánea el riesgo es considerado incluso un valor: el empresario de sí se arriesga con emprendimientos, con deudas. Se naturaliza la incertidumbre y se plantea al sujeto como único responsable de enfrentarla. Ver: Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, trad. de Daniel Jiménez y Ma. Rosa Borrás (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1998).

37 Peter Pál Pelbart, *Filosofía de la deserción, Nihilismo, locura y comunidad* (Buenos Aires: Tintalimón, 2009).

y psicofármacos; y otro que se evidencia en los planos políticos: es una subjetividad agotada de posibilitar³⁸, de construir, de imaginar otro mundo posible: «(...) desposeídos sobre todo del futuro, es decir, del tiempo, como decisión, como elección, y como posibilidad»³⁹. Es una subjetividad del fin del mundo, por su imposibilidad de imaginar otro.

Entre el precariado y la multiplicación de los emprendedores de sí, el capitalismo contemporáneo disuelve la subjetividad de clase y convierte a todos en competidores. Quizás lo que sorprende de la familia Kim no es tanto el fraude y asesinato de la familia Park, tampoco la discriminación de la que son objeto por parte de los Park, sino, sobre todo, cómo anulan a los miembros de su propia clase. ¿A quiénes aplica la metáfora del parásito? ¿A la familia Park, que vive de la explotación de la infraclase por una inutilidad doméstica? ¿A la familia Kim que se aprovecha de la familia Park? ¿A la infraclase, que se aprovechan unos de otros, como se evidencia en varios momentos? Es una subjetividad, desde el punto de vista político, «fallida», insolvente. Ya tiene su futuro —y la creación e imaginación de este— hipotecado en el pago de la deuda. Pago que tiene como efecto el agotamiento de sí y la aniquilación del otro.

La subjetividad del hiperconsumo y del hombre endeudado es domesticada con ofertas. En este capitalismo, el valor de uso de los objetos es secundario, mientras que su valor simbólico es central. Por eso, se define a este capitalismo no como productor de objetos (aunque se hiperproducen por la obsolescencia programada y en muchos casos no se alcanzan a utilizar), sino como productor de modos y de mundos⁴⁰: mundos a los que se nos invita a adherirnos, a amarrarnos, a incorporarnos. Mundos que son también monedas

38 Gilles Deleuze, «El agotado» en *Imperceptible Deleuze*, trad. de Raúl Sánchez Cedillo (mayo 2016) Disponible en: <<http://imperceptibledeleuze.blogspot.com/2016/05/el-agotado.html>> (Última consulta: 07/01/2022).

39 Lazzarato, *La fábrica...*, 10.

40 Maurizio Lazzarato, *Por una política menor, Acontecimiento y política en las sociedades de control*, trad. de Pablo Esteban Rodríguez (Madrid: Traficantes de sueños, 2006).

de goce. Los objetos y estilos de vida convierten a las identidades en sujetos, subjetividades *accountables*⁴¹.

Mientras que para Lacan los objetos de consumo obturan la falta y bloquean la emergencia del deseo propio al interior del discurso capitalista⁴², para Deleuze representan un «falso deseo», entendido como procesos de antiproducción. Ambos autores coinciden en pensar al capitalismo como dispositivo de captura. El sujeto contemporáneo niega la falta, por lo que se llena continuamente de *gadgets*⁴³. Los objetos son comprendidos como extensiones de nuestra identidad⁴⁴, se encuentran en una posición de amo en la medida en que han remplazado los relatos, referentes, nombres que ordenaban la existencia individual⁴⁵. He allí el efecto desterritorializador del capitalismo actual. El objeto tiene no solo valor de uso y de cambio, sino de goce. Por lo tanto, el capitalismo contemporáneo debe entenderse como una economía libidinal, como una economía subjetiva⁴⁶ que articula signos —significantes (marcas, símbolos, imaginarios) y asignificantes⁴⁷ (datos, productos financieros y especulativos, flujos de capital)— a las emociones y al deseo.

41 Christian Laval y Pierre Dardot, *La nueva razón del mundo, Ensayo sobre la sociedad neoliberal* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2013).

42 Según Braunstein, «el discurso (del) capitalista designa una transformación en el discurso del amo como consecuencia del encuentro de éste con las ciencias, que se anuncian, más que como palabra hablada, como *escritura* de fórmulas matemáticas (*episteme*), y de modo práctico, como *objetos* técnicos (*tekhnê*)». El poder de este discurso se radicalizará en el postcapitalismo en el «discurso del mercado» donde el semblante del objeto (@) de consumo actúa como agente del mercado dejando al sujeto a su merced en el lugar del otro. Braunstein, *El inconsciente...*, 140-177.

43 Jean-Louis Gault, «La sociedad hipermoderna y los síntomas contemporáneos», en el Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis de 2011 en Comandatuba, Brasil. Disponible en: Canal de Youtube icfgranada, <<https://www.YouTube.com/watch?v=zWldXpw9OdA>> (Última consulta: 07/01/2022).

44 Zygmunt Bauman, *Vida de consumo*, trad. de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide (México: Fondo de Cultura Económica, 2012).

45 Gault, *La sociedad hipermoderna y los síntomas contemporáneos*.

46 Jean-Francois Lyotard, *Economía libidinal* (Buenos Aires, México, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1974); Deleuze y Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*.

47 Deleuze describe a este como un semicapitalismo con regímenes de signos significantes y asignificantes. Los significantes son las marcas y estilos de vida: imaginarios que se lanzan en medios masivos y digitales y que permiten sostener la obsolescencia programada y no programada de los productos.

La vitrina es un símbolo en el capitalismo de la estetización⁴⁸. Existen múltiples vitrinas: aquellas que son muebles para exhibir los objetos, pero también otras como las casas-vitrinas o las redes sociales para exhibir estilos de vida en las que las identidades *showroom*⁴⁹ muestran qué tanto han incorporado los modos y mundos capitalísticos. Los *makeovers* de cuerpos, rostros, vestimenta, casas de los programas televisivos son «condiciones» para generar «nuevos comienzos subjetivos». Las vitrinas de objetos físicos o digitales son evidencia de realización personal. Las vitrinas son extensiones del proyecto del empresario de sí, son evidencia de vidas «con plusvalía». Pero es un trabajo sostener eso: los Park no se alcanzan, por eso necesitan de múltiples sirvientes para continuamente arreglar la casa y —con terapias— la salud mental.

Este es también el capitalismo del Antropoceno⁵⁰: del problema ambiental y de la migración por sus efectos, de la pandemia global y del cambio climático. Así, el capitalismo es una «fábrica de riqueza y miseria»⁵¹: de miseria económica, ambiental y subjetiva. *Parásitos* recoge todas esas miserias: la miseria subjetiva de la familia Park, de la vida aburrida y estresada a pesar de la avalancha de objetos y terapias; la miseria económica de la infraclase y su vida hipotecada a acreedores; la miseria ambiental que termina inundando por completo el sótano de los Kim.

48 En el capitalismo contemporáneo, tanto los productos, como los estilos de vida deben actualizarse en el marco de lo que a veces se ha denominado como el imperio del diseño. La dimensión estética vuelve a los productos obsoletos, más allá de su función.

49 Suely Rolnik, «Antropofagia zombie» en *Brumaria*, N.º 7 (diciembre, 2007).

50 Algunos autores como el ecomarxista Jason Moore proponen renombrar el Antropoceno como Capitaloceno porque el origen de la crisis ambiental actual comienza con los orígenes del capitalismo en el siglo XVI y se intensifica a partir de la Revolución Industrial en el siglo XIX. El origen de la crisis ambiental está en las relaciones y fuerzas de producción determinadas por el capitalismo más que en la actividad productiva del hombre precapitalista en la Tierra. Ver: Jason W. Moore, *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital* (Buenos Aires: Editorial Traficantes de Sueños, 2020): ver en especial el capítulo 7 «¿Antropoceno o capitaloceno? Sobre la naturaleza y los orígenes de nuestra crisis ecológica», 20.

51 Gilles Deleuze, *Conversaciones 1972-1990*, trad. de José Luis Pardo (Valencia: Pre-textos, 1996), 240.

Toda carta del tarot tiene una doble lectura. El sol es símbolo de vida y nueva vida, pero demasiado sol solo causa aridez y muerte. El sol transforma la tierra en un desierto. Desde el punto de vista de la construcción histórica de la subjetividad, el capitalismo de inicios de la modernidad implicó un avance en términos de la construcción de identidad, de proyecto de vida, hizo un lugar para el deseo: el dinero y el trabajo «liberaron» la subjetividad de allí donde estaba constreñida en la Edad Media. El dinero en las ciudades liberales permitió «moverse» socialmente a campesinos, mujeres, los que estaban fuera de las monarquías. No obstante, en el capitalismo contemporáneo, esa misma condición o posibilidad de liberación, se ha convertido en la sociedad de control⁵², en una forma de captura, de estrangulamiento de la subjetividad. Sin embargo, queda la oportunidad de apertura si no se obtura con la deuda, con los códigos binarios, con la sobreexplotación del empresario de sí, con el hiperconsumo. La subjetividad está quemada por el sol, se desintegra humeante en el desierto de los objetos.

El psicoanálisis no es ajeno a su poder: Lacan incluye en su teoría de los discursos al discurso capitalista y al de los mercados, que son ampliados por Braunstein. El objeto producto, *gadget* o psicofármaco, pretende llenar la falta y así dificulta el espacio para el trabajo con el inconsciente⁵³. El discurso del capitalismo corresponde a un amo moderno e implica una nueva modalidad de dominación. El reto del psicoanálisis es ocuparse de todos estos restos desde una «cura» compleja: no inmediatista, no acelerada —que implica trabajo y palabra en tiempos de velocidades violentas e imágenes—, para que el sujeto produzca deseos no capitalísticos u obturados por este, nuevos significantes particulares para hacer frente a los del mercado⁵⁴. El brujo nos llama a voltear el sol, a ver las sombras detrás de esa luz, a reconocer el desierto ambiental y subjetivo.

52 Gilles Deleuze, «Post-scriptum sobre las sociedades de control», *Polis, Revista Latinoamericana*, núm. 13 (2006).

53 Braunstein, *El inconsciente...*

54 Braunstein, *El inconsciente...*

El juego del calamar es el juego del ahorcado

El juego del calamar (2021) es una serie coreana del cineasta Hwang Dong-hyuk. Cuenta la historia de Gi-hun, un explegado que perdió su trabajo por una reestructuración interna en medio de violentos conflictos sindicales. Este acontecimiento funciona como un punto de quiebre en la vida del personaje, que a partir de entonces no logra recuperar su estabilidad, fracasa en varios emprendimientos y termina separado de su esposa e hija. Al comenzar la historia, Gi-hun es un personaje «ahorcado», que vive con su madre, hace trabajos esporádicos y cuando consigue dinero (o se lo sustrae a su madre), apuesta a los caballos con la ilusión de ayudar a la hija y disfrutar lo ganado. Cuando la suerte parece estar de su parte —es el día de cumpleaños de la hija, debe sacarla a comer y obsequiarle un regalo—, gana una suma importante de dinero en el hipódromo, pero a la salida del recinto aparece una banda de prestamistas que «se la tiene jurada». Le dan una paliza en el baño, a plena luz del día; a pesar de las acciones violentas, los mafiosos están preocupados por guardar ciertas formas y le piden firmar una cesión de derechos de su cuerpo (si no paga lo que debe, le sacarán la próxima vez un riñón, el hígado y los ojos). En un mundo donde parece estar todo perdido, incluso la integridad del cuerpo, en el andén del metro, camino de regreso a casa, un tipo de traje y maletín invita a Gi-hun a practicar un juego a cambio de dinero. Gi-hun gana. Entonces el hombre saca una tarjeta con un número de teléfono impreso y lo incita a participar en un nuevo juego, con solo llamar, decir su nombre y fecha de nacimiento. Gi-hun, al tener de nuevo dinero, termina llamando al número de la tarjeta y así comienza la historia de la serie: la del confinamiento en una isla donde el personaje deberá jugar seis juegos de la infancia y competir a vida o muerte con otros 455 participantes de su mismo perfil (endeudados terminales). En *El juego del calamar* debe haber un único ganador, por tanto, al final del juego solo habrá un único sobreviviente.



Figuras 7 y 8: A la derecha: Hwang Dong-hyuk (director), *El juego del calamar*, (2021). A la izquierda: imagen de carta del tarot de Rider Waite del colgado.

Fuentes: Plataforma: <https://www.netflix.com/ec/title/81040344>
y página web: <https://psychic.cards/hanged-man/>

Los participantes que aceptaron formar parte del juego fueron interpelados por esas figuras de maletín que parecen surgir de manera espontánea en medio de la calle, pero que en realidad conocen bien el perfil del potencial jugador. Así le pasó a Gi-hun, quien no podía creer que un desconocido supiera los intrínquilis de su vida, al punto que le recitó deudas, divorcios y fracasos laborales, como si fuera un espía: «No quedan muchas oportunidades», le advirtió en ese momento para indicar que estaba brindándole la última posibilidad de reinventarse. El juego funciona como un laboratorio necropolítico de prácticas mixtas (legales e ilegales), donde el jugador pierde su identidad personal, gana por nombre un número, firma un documento de aceptación de las reglas del juego y es monitoreado a través de un chip que ha sido injertado debajo de la oreja. El cuerpo del participante, vivo o una vez muerto, produce un conjunto de datos que alimentan un sistema que visualiza en pantallas lo que ocurre dentro del recinto. El cuerpo vivo y el cuerpo inerte se vuelven *big data* calculada para fines de un poder oculto.

El juego del calamar es una serie distópica en la que prevalece la pregunta que se hace Steyerl en uno de sus ensayos: «Cómo

asesinar personas: un problema de diseño»⁵⁵. Paralelamente a la acción de los personajes y el desarrollo de la trama urdida al ritmo de los juegos infantiles pautados en competencia, la pregunta decisiva que surge tiende a girar sobre el diseño de esa zona de reclusión y los distintos dispositivos técnicos y humanos que han sido desplegados con miras a controlar y ejecutar a los jugadores. ¿Detrás de todo está el Estado? ¿Son ejércitos formales los que portan armas y se enmascaran? ¿Es legal lo que hacen, si piden autorizaciones firmadas? ¿Quiénes y por qué han diseñado un dispositivo destinado a hacer valer el lado más físico, brutal y corporal del poder? ¿Cuál es el fin de la aniquilación de tantos cuerpos?

Hay que recordar que hubo un tiempo humano distinto en que la utopía —ese «emplazamiento sin lugar», como la definió Foucault⁵⁶— dominó la producción política y estética de Occidente, sobre todo entre mediados del siglo XIX y comienzos del XX, alentada por la articulación de tres variantes que Rosa asocia con el impulso de la modernidad: crecimiento, aceleración e innovación⁵⁷. A partir de la incesante puesta a disposición de la técnica, de los recursos de la naturaleza, de la fiebre desarrollista, lo humano pudo materializar, en buena medida, el futuro ideado bajo determinados fines.

Sabemos, sin embargo, que el proyecto moderno fue profundamente ambiguo y a la par de su aceleración, de su dinamismo, de su búsqueda por perpetuar la vida, aparecieron tendencias «destructivas» o «regresivas» que alteraron profundamente la aventura utópica. Lo que fue concebido como un modo de liberar el potencial humano, terminó instaurando prácticas institucionales y burocráticas, técnicas de vigilancia y control, máquinas de guerra a servicio del Estado, ideologías totalitarias que des-

55 Steyerl escribe un ensayo a partir de la película que hiciera en 1963 el diseñador George Nelson, y que tituló *How to kill people*. Matar con armas es una cuestión de diseño tan naturalizada como la de diseñar artículos para las tareas del hogar o de la moda. Este es el punto de partida de una reflexión sobre los espacios necropolíticos que se diseñan y proliferan en la frontera de Turquía con Siria. Ver: Hito Steyerl, *Arte duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria* (Buenos Aires: Caja negra, 2018), 23–36.

56 Michel Foucault, *Estética, ética y hermenéutica* (Barcelona: Paidós, 1999), 434.
57 Hartmut Rosa, *Lo indisponible* (Barcelona: Herder, 2020), 29–33.

embocaron en lo que Stuart Mill llamó tempranamente *distopía* (1868)⁵⁸: cuando la realidad se vuelve la antítesis de la sociedad ideal que ha sido concebida.

El giro a lo distópico — a partir de las guerras mundiales, la instauración de los campos de concentración, los hornos, las cámaras de gas, el *apartheid*, los asesinatos en masa, las guerras de exterminio— confirma que el proyecto moderno, encarnado en la democracia como espacio de derecho de los semejantes, siempre se sostuvo, como dice Mbembe, en la dominación de territorios coloniales, convertidos en laboratorio de prácticas fuera del marco legal, animadas por la enemistad y la ley del más fuerte.

El mérito de Mbembe es haber comprendido, en la línea de los trabajos de Foucault y Agamben sobre la biopolítica contemporánea, la relación que existe entre enemistad, estado de excepción y estado de sitio para indicar que por necropolítica debemos entender la capacidad que tiene el poder de «hacer morir o dejar vivir»⁵⁹. El poder, ante todo, es control sobre la muerte y redefinición de los límites del espacio social a partir de la introducción de una diferencia entre los que deben morir y los que pueden vivir. Para Mbembe, esas prácticas paralelas a la democracia (como su lado oscuro) se aplican sobre todo en territorios de ocupación, de separación, demarcados por fronteras y controles, a partir del diseño y ejercicio de prácticas cuyo único fin es causar la muerte. Puede decirse, entonces, que en sintonía con el concepto de necropolítica, *El juego del calamar* es la escenificación de esa máxima del necropoder, que decide quién debe morir y quién vivir.

Las obras distópicas del siglo XX se alimentaron del imaginario del Estado totalitario para diseñar un futuro dirigido por un poder maligno o un «Gran Hermano». Sin embargo, en este siglo ha aparecido una estética distópica que ya no bebe de esas fuentes. *El juego del calamar* es un ejemplo. Las preguntas que se hace Fisher para referirse a la experiencia de lo espeluznante como efecto producido por el capital, están relacionadas con lo que no

58 Jordi Costa, «El tiempo de la distopía» en *El país*, 10 de octubre de 2014. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689_539421.html (Última consulta: 07/01/2022).

59 Achille Mbembe, *Necropolítica* (España: Editorial Melusina, 2011), 19–20.

puede verse o palpase de manera directa: «¿Qué clase de agente ha actuado? ¿Acaso existe?»⁶⁰.

Lo que plantea esta abstracción es una falta de relación entre lo que se vive y quién o qué lo suscita (el capital territorializa o desterritorializa, da vida o da muerte dependiendo de cómo circule). La sociedad capitalista es, bajo esta perspectiva, espeluznante. El capital y sus abstracciones provocan una influencia aún mayor en la subjetividad que cualquier otro imperativo. Mbembe ha caracterizado estas abstracciones como una «relación sin deseo», dado que terminamos por encarnar sus efectos *fantasmáticos* en el Otro que impide mi acceso a la riqueza. De este modo, los exterminios, los asesinatos, los genocidios no están marcados por el sentido de la tragedia, dado que entre los que diseñan el juego y los ejecutados no hay ninguna relación, por tanto, no hay posibilidad de compasión, sufrimiento o resignificación.

Basta con apreciar el panorama de este siglo, que Agamben compara con el de la guerra civil planetaria⁶¹, para entender que no se necesita colonizar un lugar recóndito para activar *El juego del calamar*. Basta, eso sí, con habilitar un campo autónomo y para ello hay que tener capacidad de soberanía (fuerza) y hacer valer ese espacio como un régimen con sus propias reglas: la isla no está muy lejos de tierra firme, la instalación está diseñada para pasar desapercibida, hay dispositivos de legalidad —las autorizaciones firmadas, probablemente la licencia de uso de la isla— una política de limpieza sistemática y artefactos de auto-destrucción por si el espacio es descubierto, lo que lo asemeja a un depósito temporal de drogas o un búnker de armas ilegales, de terroristas o de refugiados apátridas.

Agamben utiliza el concepto de *campo*⁶² para identificar el estatus de un espacio oculto (como el de la isla) que sigue una lógica en la que el cuerpo dentro que lo habita pierde sus derechos fundamentales y es vulnerable a cualquier agresión de las fuerzas

60 Mark Fisher, *Lo raro y lo espeluznante* (Barcelona: Alpha Decay, 2018), 13.

61 Giorgio Agamben, *Stasis. La guerra civil como paradigma político* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017).

62 Giorgio Agamben, *Medios sin fin. Notas sobre política* (Valencia: Pre-Textos, 2001), 37-43.

soberanas. *El juego del calamar* funciona como un campo donde se deshumanizan tanto las ganancias como las pérdidas (cada jugador aniquilado se traduce en más dinero acumulado para el premio), así como se deshumanizan conceptos como la democracia (para elegir seguir jugando o aceptar nuevas matanzas). El campo es un espacio que, aunque se coloca fuera del ordenamiento jurídico estatal, no puede considerarse exactamente como externo, dado que para funcionar apela a recursos o instrumentos legales que lo operativizan (las autorizaciones firmadas por los participantes).

La globalización, como sabemos, es una experiencia desregulada, sin «afuera», que favorece la circulación de capital y promueve el hiperconsumo —tecnológicamente digitalizada— pero, a pesar de ello, es capaz de producir una serie de espacios de excepción, la mayoría disputados por el ejercicio de la fuerza y las prácticas necropolíticas que pendulan entre lo legal y lo ilegal, entre lo mafioso y lo policial, entre el narcotráfico y el Estado, entre lo analógico y lo digital.

El principio de soberanía se debilita con la ampliación de la racionalidad económica en todos los ámbitos. La creación de dobles estándares legales, la precarización del trabajo, el endeudamiento de los individuos como agentes entregados al hiperconsumo, la aparición del empresario de sí como sujeto emprendedor. A esto debe sumarse la tendencia a convertir el estado de excepción en regla para gestionar espacios y territorios donde proliferan nuevas actividades, tráfico, negocios, amenazas y diferencias varias, que multiplican el estatus del *campo* o las áreas de intervención especial, donde queda puesta en entredicho la vida o la supervivencia de los cuerpos (en *El juego del calamar* se desarrolla, paralelamente al régimen impuesto, el tráfico secreto de órganos de los aniquilados, llevado a cabo por trabajadores de la isla)⁶³.

63 Mbembe cita los numerosos «campos» bajo régimen de excepción que ha identificado el antropólogo francés Michel Agier en el siglo XXI: campos de refugiados, campos de desplazados, campos de migrantes, campos de extranjeros, zonas de espera para personas en instancia, zonas de tránsito, centros de retención o de detención administrativa, centros de identificación y de expulsión, puntos de pasaje fronterizo, centros de acogida de solicitantes de asilo, centros de acogida temporal, pueblos de refugiados, pueblos de inserción de migrantes, guetos, junglas, centros, casas de migrantes. Ver: Achille Mbembe, *Políticas de la enemistad* (Barcelona: Futuro Anterior Ediciones, 2018), 91.

La globalización, de este modo, es un *patchwork* de prácticas y diseños en devenir, actores privados y públicos, que oscila entre lo legal y lo ilegal:

Existe una relación estrecha entre las exigencias de los mercados legales y la creación y florecimiento de los mercados ilegales. Es decir, las distintas estructuras de la ilegalidad funcionan por demanda de legalidad, muchos tipos de acciones ilegales nacen y están protegidas bajo los marcos de lo legal (...) las fronteras entre economía lícita e ilícita son difusas.⁶⁴

De allí que podamos leer *El juego del calamar* como un producto cultural de la era del estado de excepción como regla, de las prácticas necropolíticas y de la confusión cada vez más acentuada entre mafia y democracia, entre empresa privada y bandas paramilitares o carteles de la droga, entre libertad, vigilancia y control ejercidos por algoritmos. El juego es solo posible porque logra capturar el deseo del endeudado sin remedio, al que le aplican una especie de filtro burbuja para juntarlo con otros perfiles similares (fabricar la homofilia, como la define Chun⁶⁵).

De un endeudado compulsivo puede decirse que ha consumido su futuro en el presente, por eso no tiene crédito para el mañana. El juego y la adicción se convierten en formas de anclarse, en lógicas del goce, donde se pone en riesgo el deseo de vivir. La muerte violenta, podemos decir con Steyerl⁶⁶, también es una muerte que, en otras condiciones, ha debido ocurrir en el futuro. La temporalidad acelerada transcurre en *El juego del calamar* como un ir hacia atrás para dejar atrapado a los participantes en un pasado que nunca existió: los juegos infantiles a esa escala, con esas reglas (la confusión entre quedar eliminado en la infancia y ser eliminado bajo las armas) y esas consecuencias no pueden confundirse con la memoria y el recuerdo. De allí la desconcertante solución distópica que encar-

64 Sayak Valencia, *Capitalismo Gore* (España: Editorial Melusina, 2010), 30.

65 Wendy Chun citada por Geert Lovink, *Tristes por diseño* (Bilbao: Edición Consonni, 2018), 76.

66 Steyerl, *Arte duty Free*, 32.

na *El juego del calamar*. Su verdadero atrevimiento es indicarnos hoy cómo será el final violento del hombre endeudado del futuro (que ya somos). No en vano Mbembe dice que «vivir por la espada se ha convertido en la norma»⁶⁷ contemporánea.

El dilema de la serie es propiamente el del ahorcado que salió al consultar el tarot: las posibilidades del sujeto endeudado oscilan, de manera cada vez más extremas, entre su aniquilación o la resignificación.

Conclusión: jugar(se) otras cartas

IncurSIONAR en la imaginaria cinematográfica que postula *el fin del mundo*, de la sociedad del juego y la muerte, nos ha permitido preguntarnos por el valor del síntoma en esas imágenes, que develan el carácter de *destino* que tiene en Occidente, su decisión de irse por el camino del cálculo y la medida, por el número y la clasificación. En definitiva, por el del lenguaje como máquina de signos, como dispositivo que regula, administra y dispone a todo lo ente, incluidos los seres humanos, para su extracción de saberes, de fuerzas, de obediencias. Estamos viendo caer las piezas mohosas y humeantes, atestiguando el estrangulamiento subjetivo. Todo ello, decimos, permitió acercarnos a un borde que, como litoral costero, perfila el límite y el umbral de lo que se viene llamando el Antropoceno, las subjetividades que genera y su oscuro devenir.

Podemos sumarnos al diagnóstico que Braunstein hace del éxito de la cinematografía apocalíptica⁶⁸, el cual se debe a que socializa un fantasma (¿colectivo?) a partir del cual la angustia que adviene, por las actuales condiciones de existencia, tranquiliza pero, a su vez, se horroriza ante el espectáculo del fin. Adelantando una visión profético-apocalíptica, el sujeto sabe o imagina que sabe lo que le espera, o lo que debe empezar a cambiar, si es que puede.

⁶⁷ Mbembe, *Políticas de la enemistad*, 52.

⁶⁸ Braunstein, *El inconsciente...*

Las narraciones audiovisuales apocalípticas satisfacen una pulsión escópica que da forma a lo real de la muerte y al fin del mundo como un sentido del colapso del sentido.

Las preguntas son: ¿qué hacer con eso?, ¿cómo se puede vivir sin sucumbir a la máquina que arruina ambientes y amarra subjetividades? ¿Cuál es la relación más sensata, ya no con la técnica, sino con nuestro *ser técnico*?

La subjetividad no es sinónimo de persona ya hecha, de lo acabado. Se entiende la subjetividad como movimiento, como producción, como pliegue del «afuera»⁶⁹, como desgarrar, como creación. Existe, pues, el peligro de la subjetividad endeudada, agotada, sin posibilidades de posibilitar. Deleuze increpa: «Lo posible, si no me ahogo». Es esa, quizás, la tarea de las subjetividades del fin del mundo: construir lo posible.

Agamben (...) evoca una resistencia proveniente, no como antes, de una clase, de un partido, de un sindicato, de un grupo, de una minoría, sino de una subjetividad cualquiera. Una subjetividad que ya no se define por su pertenencia a una identidad específica, sea de un grupo político o de un movimiento social. (...) Es la condición (...) de toda política futura⁷⁰.

Una subjetividad cualquiera puede destruir y construir otro mundo posible, incluso con las mismas piezas que se desencajan también en un diván. Puede empezar con ellas otro mundo.

Harari dice que las historias que creemos —y quizás también las que creamos con la imagen— dan forma al mundo⁷¹. El fin del mundo puede significar una forma de ser-hacer mundo. El mundo es una idea del mundo. La enunciación del significante Antropoceno,

69 Gilles Deleuze, *La subjetivación, curso sobre Foucault*, Tomo III (Buenos Aires: Paidós, 2015).

70 Peter Pál Pelbart, «Cómo vivir solos: filosofía de la deserción», en Lobo Suelto (14 de septiembre de 2021). Disponible en: <https://lobosuelto.com/como-vivir-solos-filosofia-de-la-desercion-peter-pal-pelbart/> (Última consulta: 07/01/20229).

71 La Vanguardia, «Yuval Noah Harari: “Quizás seamos las últimas generaciones de sapiens”».

de la idea del fin del mundo, es también un concepto operativo no solo para destruir un mundo, sino para construir otro.

Nos urge que esta subjetividad capturada no se acomode en la insolvencia, que trabaje con la falta. Nos urge la creación de un nuevo territorio existencial. Nos urge hacernos cargo del deseo. Urge, como decía Haraway⁷², seguir con el problema. El juicio, la fuerza, el sol, el ahorcado pueden no ser más que piezas, como dicen los brujos, de la ingeniería de lo imprevisto. Entonces, quizás, las cartas no están echadas.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre política*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- . *Stasis. La guerra civil como paradigma político*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.
- Anders, Günther. *La obsolescencia del hombre*. Valencia: Edit. Pre-textos, 2011.
- Badiou, Alain. «El cine como experimentación filosófica» en *Pensar el cine 1: Imagen, ética y filosofía*, compilador Gerardo Yoel, 23-81. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- Bauman, Zygmunt. *Vida de consumo*, trad. de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. México: Fondo de cultura económica, 2012.
- Beck, Ulrich. *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, trad. de Daniel Jiménez, Ma. Rosa Borrás y Jorge Navarro. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1998.
- Benjamin, Walter. «Tesis sobre la historia» en *Iluminaciones*. Madrid. Edit. Tauro, 2015.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades, Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Braunstein, Néstor. *El inconsciente, la técnica y el discurso capitalista*. México: Siglo XXI Editores, 2014.

⁷² Donna Haraway, *Seguir con el problema, Generar parentesco en el Chthuluceno* (Bilbao: Edit. Consonni, 2019).

- Bostrom, Nick. «Una historia del pensamiento transhumanista». *Argumentos de Razón Técnica*, N.º 14 (2011). Disponible en: http://institucional.us.es/revistas/argumentos/14/art_7.pdf (Última consulta: 07/01/2022).
- Costa, Jordi, «El tiempo de la distopía» en *El país*, 10 de octubre de 2014. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2014/10/01/babe-lia/1412173689_539421.html (Última consulta: 07/01/2022).
- Deleuze, Gilles, «El agotado» trad. de Raúl Sánchez Cedillo en *Imperceptible Deleuze, Espacio para compartir la obra de Gilles Deleuze* (mayo 2016). Disponible en : <<http://imperceptibledeleuze.blogspot.com/2016/05/el-agotado.html>> (Última consulta: 07/01/2022).
- . *Conversaciones 1972-1990*, trad. de José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, segunda edición, 1996.
- . «Post-scriptum sobre las sociedades de control». *Polis, Revista Latinoamericana*, núm. 13 (2006).
- . «El abecedario de Gilles Deleuze con Claire Parnet», *Imperceptible Deleuze, Espacio de divulgación para compartir la obra de Gilles Deleuze* (agosto 2012). Disponible en: <http://imperceptibledeleuze.blogspot.com/> (Última consulta: 07/01/2022).
- . *La subjetivación, curso sobre Foucault*. Tomo III. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, trad. de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceta. Valencia: Pre-textos, 2002.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 1997.
- Derrida, Jacques, «El otro es secreto porque es otro» en *Derrida en castellano*. Disponible en: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/derrida_otro.htm (Última consulta: 07/01/2022).
- Ezcurdia, José. *Cuerpo, resistencia y producción de subjetividades frente a la lógica de la globalización capitalista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Fisher, Mark. *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay, 2018.
- Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Freud, Sigmund. «Psicología de las masas y análisis del Yo» en *Obras Completas. Tomo 7*. Madrid: Edit. Biblioteca Nueva, 1997.
- . «Tres ensayos para una teoría sexual» en *Obras Completas. Tomo 4*. Madrid: Edit. Biblioteca Nueva, 1998.

- . *El malestar en la cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Gerber Bicecci, Verónica (eds.). *En una orilla brumosa. Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura*. Querétaro: Gris Tormenta, 2021.
- Gault, Jean-Louis. «La sociedad hipermoderna y los síntomas contemporáneos», en el Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis de 2011 en Comandatuba, Brasil. Disponible en: Canal de Youtube icfgranada, <https://www.youtube.com/watch?v=zWIdXpw9Oda> (Última consulta: 07/01/2022).
- Gorbachov, Mijail. «Chernobyl, un punto de inflexión histórica», en sección Tribuna, *El país*, 20 de abril de 2006. Disponible en: https://elpais.com/diario/2006/04/21/opinion/1145570413_850215.html (Última consulta: 07/01/2022).
- Guattari, Félix. *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficante de Sueños, 2004.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2012.
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el chthuluceno*. Bilbao: Edit. Consonni, 2019.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Madrid: Edit. Trotta. 2016.
- Jonas, Hans. *El principio de responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*. Barcelona: Herder, 2015.
- La vanguardia, «Yuval Noah Harari: “Quizás seamos las últimas generaciones de sapiens”, entrevista a Yuval Noah Harari» en *La Vanguardia* (5 de febrero de 2017). Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/20170204/414004236012/yuval-noah-harari-quiza-seamos-una-de-las-ultimas-generaciones-de-sapiens.html> (Última consulta: 07/01/2022).
- Lacan, Jacques. *El Seminario 20, Aún*. Barcelona: Edit. Paidós, 2021.
- . «De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis» en *Escritos II*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1987.
- . *El Seminario X - La angustia*. Buenos Aires: Edit. Paidós, 2006.
- . *Seminario 23: El sinthome. 1975-1976*. Buenos Aires: Edit. Paidós, 2007.
- Lazzarato, Maurizio. *La fábrica del hombre endeudado. Ensayos sobre la condición neoliberal*. Buenos Aires: Amorrortu, Colección Nómadas, 2011.

- . *Por una política menor, Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
- Laval, Christian, y Pierre Dardot. *La nueva razón del mundo, Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2013.
- Lee, Matt y Mark Fisher. *Deleuze y la Brujería*. Buenos Aires: Los cuarenta, 2009.
- Lovnik, Geert. *Tristes por diseño*. Bilbao: Edición Consonni, 2018.
- Lyotard, Jean-Francois. *Economía libidinal*. Buenos Aires, México, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Madrid: Melusina, 2011.
- . *Políticas de la enemistad*. Madrid: Futuro Anterior Ediciones, 2017.
- Moore, Jason. *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital*. Buenos aires: Editorial Traficantes de sueños, 2020.
- Negri, Antonio y Félix Guattari. *Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente, comunismo*, vol.2. Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- Pelbart, Peter Pál. *Filosofía de la deserción, Nihilismo, locura y comunidad*, trad. Santiago García. Buenos Aires: Tintalimón, 2009.
- . «Cómo vivir solos: filosofía de la deserción», en Lobo Suelto (14 de septiembre de 2021). Disponible en: <https://lobosuelto.com/como-vivir-solos-filosofia-de-la-desercion-peter-pal-pelbart/> (Última consulta: 07/01/2022).
- Preciado, Paul. *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona: Edit. Anagrama, 2020.
- Rolnik, Suely. «Antropofagia zombie» en *Brumaria*, N.º 7 (diciembre, 2007).
- Rosa, Hartmut. *Lo indisponible*. Barcelona: Herder, 2020.
- Servigne, Pablo y Raphaël Stevens. *Colapsología*. Barcelona. Edit. Arpa, 2020.
- Steyerl, Hito. *Arte duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*. Buenos Aires: Caja negra, 2018.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*. España: Editorial Melusina, 2010.
- Viveiros de Castro, Eduardo. «Las tres inteligencias. Notas para un artículo» en *Programa de Estudios en Teoría Política*. Disponible en: <https://arqueologiasdelporvenir.com/traduccion/las-tres-inteligencias> (Última consulta: 07/01/2022).
- Wenger Calvo, Rodolfo. «El cine como “imagen del pensamiento” según el constructivismo filosófico de G. Deluze» en *Revista Amauta*, Vol. 14, N.º 27 (2016): 119-134.



Revista N.º 5
Guayaquil, Ecuador
enero 2022
ISSN: 2697-3596

Las arañas, los guaraníes y algunos europeos

Otros apuntes para descolonizar el inconsciente

Suely Rolnik

Traducción en español: **Damian Kraus**

La toma de poder globalitario¹ por el capitalismo en su variante financierizada —una mezcla perversa de neoliberalismo y del retorno de un conservadurismo extremo—, ha provocado un nuevo brote de la pandemia política inherente al régimen capitalista. Una pandemia con el mismo grado de virulencia que generaran sus variantes anteriores, pero que provoca síntomas distintos, tal como lo hicieran cada una de sus mutaciones. A este contexto se le ha sumado una grave pandemia viral.

1 El término «globalitario» fue propuesto por Milton Santos (1926-2001), geógrafo brasileño, autor de más de cuarenta libros, de los cuales ha sido publicado en español *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción* (Barcelona: Ariel, 2000).

Ante este escenario distópico, son muchas las respuestas posibles y varían de acuerdo con diversas perspectivas de acción, posicionadas en distintos puntos entre dos polos. De un lado, la irrupción de un conservadurismo de los más patológicos, incentivado por la nueva modalidad de poder, propia de este pliegue del régimen, como una de sus principales estrategias micropolíticas. Del otro, la efervescencia de movimientos sociales de resistencia, en algunos de los cuales a las tradicionales militancias en la esfera macropolítica se les suma un activismo en la esfera micropolítica que viene sacudiendo las capas subterráneas de esta coyuntura.

Me refiero a la actualización intensificada y expandida de los movimientos negros, indígenas, LGBTQIA+ y de la nueva generación de feministas, que han logrado imponerse cada vez más en la escena pública. Y me refiero, igualmente, a los levantamientos de algunas sociedades de América del Sur, como las de Argentina y de Chile, en los cuales se experimentan otros modos de existencia. Es, por lo demás, de esos levantamientos que emerge la figura de Gabriel Boric Font, recientemente elegido presidente de Chile.²

En el contexto de este trabajo colectivo, propondré aquí algunas ideas alrededor de la micropolítica, ideas que he venido elaborando desde la publicación del libro *Esferas de la insurrección*³, en 2018. Son ajustes en la cartografía conceptual que he venido trazando del régimen de inconsciente dominante en las sociedades occidentales y occidentalizadas, un régimen al que actualmente denomino «colonial-racializante-capitalístico». Estos ajustes incluyen, obviamente, a

2 Gabriel Boric Font fue líder estudiantil cuando los movimientos de estudiantes secundarios y universitarios agitaron a la sociedad chilena entre los años 2011 y 2012. Fue diputado independiente de 2014 a 2021, cuando, a los 35 años de edad, resultó electo presidente de Chile con más del 55 % de los votos, al derrotar a su contendiente de derecha, José Antonio Kast (quien reivindicaba el legado de Augusto Pinochet). La victoria de Boric constituye un síntoma de la intensa movilización que agita la sociedad chilena en la actualidad.

3 Suely Rolnik, *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. (Buenos Aires: Tinta Limón, 2018)

las propias nociones de inconsciente y de sujeto, y, sobre todo, a las prácticas de resistencia en esta esfera.

Los reordenamientos en esta cartografía en proceso responden a los efectos en mi cuerpo del mal encuentro con este siniestro panorama que, desde 2018, no ha hecho sino agravarse. Por otra parte, responden igualmente a los efectos en mi cuerpo de los buenos encuentros con «sub-versiones»⁴ de este estado de cosas, tales como los movimientos antes mencionados (que no por casualidad se han intensificado durante este mismo período). Buenos encuentros también —distintos, pero de la misma calidad— con ciertos aspectos de otros modos de existencia (no solo humanos) que apuntan pistas en el trabajo de resistencia al régimen de inconsciente dominante. Entre ellos, destaco un cierto *know-how* de las arañas y algunos vocablos del idioma guaraní a los cuales he sido iniciada por Ticio Escobar.⁵

4 La idea de «sub-versión» es de Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga, historiadora y activista boliviana de origen aymara, una referente entre los autores que problematizan el dispositivo colonial a contracorriente de la apropiación académica de esta problematización, que neutraliza su potencia macro y micropolítica (véase, de su autoría, *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018).

5 Ticio Escobar, paraguayo, es un referente importante en todo el continente latinoamericano. Autor de más de 23 libros, el territorio de su trabajo se extiende desde la política hasta el arte, pasando por las culturas indígenas, entre otros campos, y se caracteriza por la creación de ideas originales elaboradas a partir de las resonancias entre sus experiencias en esos distintos universos. Escobar es también crítico de arte y curador, y fue uno de los creadores del Museo del Barro en Asunción, del cual fue director durante un extenso período. Creado en 1986 y sin cualquier apoyo del Estado, este museo es uno de los gestos originales de los recientes esfuerzos con miras a integrar a los así llamados «arte popular» y «arte indígena», como así también el arte de los afrodescendientes al «sistema del arte», generando las condiciones de un verdadero encuentro entre estas perspectivas, indispensable para que se creen otros mundos y se deshaga efectivamente el mundo colonial-racializante-capitalista. Escobar mantiene una fuerte presencia en la escena política y en la defensa de los derechos humanos: fue secretario de Cultura de Asunción y Ministro de Cultura de Paraguay durante el gobierno de Fernando Lugo. Entre sus actuaciones en esos cargos, creó y promulgó leyes en defensa de los pueblos originarios y del patrimonio cultural del país.

Los efectos de estos encuentros en mi cuerpo vienen componiéndose con las marcas de ciertas ideas que ya lo constituían, provenientes de una cierta vertiente de pensadores europeos. Vertiente en la cual se problematizó la perspectiva dominante en la producción del pensamiento moderno occidental, orientada por este régimen de inconsciente, y se logró construir una perspectiva distinta, con conceptos portadores de semillas de futuros. En esta misma dirección se ubica un psicoanálisis transfigurado por la activación de su fuerza micropolítica, por obra de Félix Guattari y Gilles Deleuze, pensadores que se incluyen en esta vertiente con este y otros aportes.⁶

Dicho esto, empezaré presentando brevemente el referido *know-how* de las arañas y un primer vocablo del idioma guaraní. Estos son los dos personajes conceptuales con los cuales se instaurará aquí la escena de fabulación especulativa donde rediseñaré la cartografía en proceso antes mencionada.



⁶ Por citar a algunos de los pensadores europeos que confluyen en esta vertiente, aparte de los contemporáneos Deleuze y Guattari, podemos evocar a Spinoza, Nietzsche, Bergson y Walter Benjamin.

Personaje 1: la araña

Las arañas arrojan un hilo de seda al ambiente y con él tejen sus telas, cuya función consiste en enfrentar sus necesidades: abrigarse, cortejar, capturar presas para alimentarse, protegerse de sus predadores, etc. Ese hilo, elaborado en su cuerpo, posee la propiedad de sintonizar el espectro de frecuencias de vibración de las fuerzas vitales de los elementos que componen el ecosistema en cuestión. Y vibra en dichas frecuencias propagando ondas que llegan al cuerpo de la araña, llevándole esas informaciones. Los efectos de tales vibraciones constituyen la presencia viva de esos otros en el cuerpo del animal. En ese primer momento, la araña siente pasivamente esta presencia.

Pero el proceso no se detiene en esta pasividad: la araña toca el hilo con sus patas y los pelos que las envuelven descifran la dirección y el sentido de la fuente de las vibraciones y aquello que movilizan en su potencia vital. Sea cual sea el nombre que se le dé a este modo de conocimiento —«saber-del-cuerpo», «saber-de-lo-viviente», «saber ecológico», «saber ecoetológico» u otros—, lo que importa es que constituye la brújula que orienta al animal para decidir dónde anclar el hilo con el cual elaborar su tela (una rama, el marco de una puerta, la esquina de un techo, etc.), y también, con qué arquitectura tejerla.

Un mundo emerge en la telaraña que el animal crea en su relación con el ambiente. Este acontecimiento transfigura tanto dicho ambiente y la red de interacciones que lo constituye como a la propia araña y su modo de estar en el mundo. De esta manera, otras transfiguraciones se van operando cada vez que la araña crea nuevas telas o cuando reajusta o destruye una tela ya existente, en función de aquello que capta en las fuerzas del ambiente al tocar los hilos de su urdimbre. El tacto de sus patas sobre los hilos es, entonces, lo que le permite a la araña actuar como agente activo del ecosistema.

Personaje 2: un primer vocablo del idioma guaraní

Ñe'ê es el vocablo que designa tanto a la palabra como al alma; propongo, pues, traducirlo como «palabralma». Esto indica que, para los guaraníes, la palabra y el alma son potencialmente inseparables, lo que vale para todo tipo de lenguajes, no solamente para el lenguaje verbal.

Hasta donde logro aprehender la noción de alma para los guaraníes, diría en mis palabras que el alma, para ellos, es la fuerza vital que anima al cuerpo (y no solamente el cuerpo humano) en su interacción con las fuerzas que animan a los demás cuerpos que componen el ecosistema. Los efectos de las vibraciones de esas fuerzas se incorporan al cuerpo, lo que genera alteraciones en su alma. Y como el alma se plasma en lenguaje, en principio este también sufrirá alteraciones.

Por ser de este modo, para los guaraníes, el alma y el lenguaje son inseparables. Y si lo son potencialmente es porque su unión puede no acontecer, lo que para ellos tendría serias consecuencias: todas las enfermedades derivan de la separación entre el lenguaje y el alma (lo que vale tanto para las enfermedades físicas o espirituales como para aquellas a las que los blancos denominamos mentales, psíquicas o emocionales). En consecuencia, para ellos, todos los procesos de cura consisten en restablecer ese nexo.

Pensada desde esta perspectiva, ¿cuál es la naturaleza de la relación entre la palabra como forma, por un lado, y el alma, su fuerza vital, por otro? ¿En qué consiste el carácter potencial de su inseparabilidad? ¿Cuáles son las consecuencias en la vida individual y colectiva del hecho de que se ejerza o no dicha potencialidad? Acercaré algunas pistas de respuesta a estas preguntas partiendo de los efectos en mí de estos dos personajes (la araña y el ñe'ê) y de las resonancias que encuentran dichos efectos en las marcas del pensamiento de aquellos europeos inscritos en la memoria de mi cuerpo.

Forma y fuerza: las dos caras del lenguaje, potencialmente inseparables

Lo que nos servirá de imagen guía para pensar la relación entre la forma y la fuerza es la banda de Möbius, un modelo de superficie creado a finales del siglo XIX por August Ferdinand Möbius, astrónomo y matemático alemán, en el marco de sus investigaciones en topología. Desde entonces, esta figura viene siendo retomada por artistas y teóricos de distintas áreas, el psicoanálisis inclusive.



Para describir la banda de Möbius, los invito a imaginar una cinta de papel donde uno de sus extremos está pegado al reverso del otro para formar una superficie de una sola cara. Lo que era el reverso sigue en el anverso y viceversa: una cara se convierte en la otra en una reversibilidad continua, lo que hace que, pese a ser distintas, sus caras se vuelvan indiscernibles. De esta reversibilidad se desprende que las mismas no puedan determinarse, como así también que se vuelven igualmente indeterminables el adentro y el afuera, el arriba y el abajo, el antes y el después, el comienzo y el final.

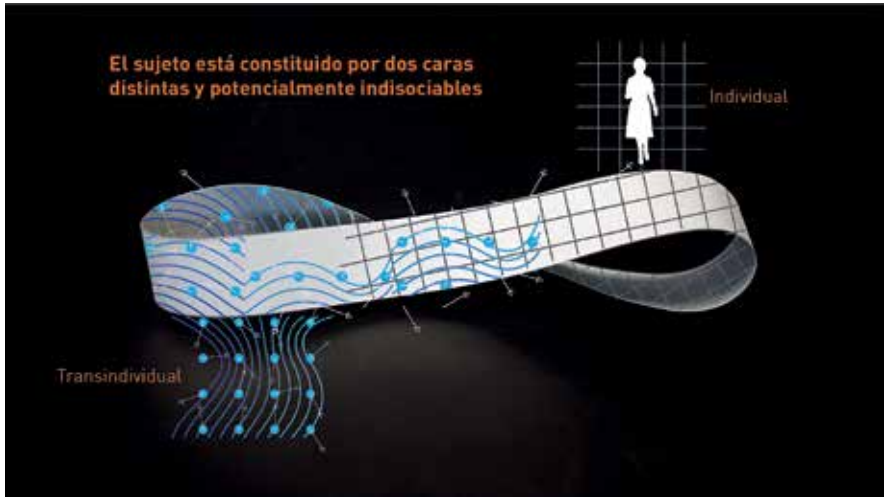
Imaginemos ahora que los extremos de la cinta ya no están pegados, de modo que la misma vuelva a tener dos caras. Sus caras vuelven, entonces, a ser determinables, como también el adentro y el afuera, el comienzo y el final, etc.; y ambas se cristalizan, así como se cristaliza su relación. El movimiento que resulta de su interferencia mutua se interrumpe.

Tomo esta imagen de la banda de Möbius para pensar la relación entre la forma del lenguaje y su alma (en el sentido guaraní) correspondiendo a cada una de sus dos caras. Un tipo de relación en la cual, aunque ambas caras son distintas, son potencialmente inextricables, lo que hace que la vida del lenguaje y sus formas se ubiquen en el mismo plano. En el sujeto humano, a ese carácter indisociable entre la vida y el lenguaje podemos llamarle «pulsión», un concepto propuesto por Freud, aunque la lógica de la relación entre ambos, tal como la elaboró el fundador del psicoanálisis y la redefinió en distintos momentos de su obra, no es precisamente la misma que aquí se delinea.

En esas dos caras de la banda de Möbius pulsional que constituye al sujeto, este interactúa con el mundo respectivamente como forma y como fuerza: son las dos caras del mundo, igualmente distintas e indisociables. Cuando ambas caras del sujeto se separan, surge la enfermedad: esto es lo que nos enseñan los guaraníes. El lenguaje pierde su alma, o el alma no encuentra su lenguaje. Así separados, ambos se cristalizan; y se estanca el movimiento que impulsa su mutua interferencia.

Me detendré particularmente en este abordaje del sujeto pensado desde la perspectiva de su naturaleza intrínsecamente pulsional, por constituir un elemento esencial en la caracterización de la esfera micropolítica.

Lo individual y lo transindividual: las dos caras del sujeto potencialmente inseparables



Una de las caras del sujeto abordado desde esta perspectiva corresponde a la forma en que la vida se encuentra expresada en su cuerpo. En dicha cara, a la que denominaré «individual», el sujeto interactúa con las formas de expresión de los demás cuerpos que integran «un» mundo, diseñado según determinados códigos, en los cuales se definen sus personajes y las relaciones entre ellos (dicha malla sociocultural está representada en la imagen de arriba por una superficie cuadrículada). Es ese tipo de interacción lo que le permite existir socialmente.

Dicha interacción transcurre por la vía de la percepción. Esta no es una tabla rasa: lo que el sujeto capta a través de la percepción automáticamente lo asocia con imágenes que extrae de su repertorio sociocultural para proyectarlas sobre aquello que percibe, de manera que le adjudica sentido. De este modo, el sujeto sitúa al otro y a sí mismo frente a él en el contexto de la lengua cultural que ambos comparten.

Por ende, en esa cara del sujeto, este se concibe a sí mismo y concibe al otro como individuos: seres indivisibles, tal como el

propio nombre indica, que forman un todo cerrado con sus contornos delimitados y separados entre sí. Es decir, en la cara individual del sujeto, el otro es un objeto que se encuentra fuera de él.

En tanto, en su otra cara, a la que denominaré «transindividual» y que corresponde al sujeto en la fuerza vital que anima su cuerpo, este interactúa con las fuerzas vitales que animan los cuerpos de los elementos que, tal como él, forman parte de un ecosistema ambiental, social y mental (representado en la imagen de arriba por una superficie con movimientos ondulantes provocados por las relaciones variadas y variables entre los vectores de fuerza que la animan y que interactúan entre sí). Ese tipo de interacción es lo que hace del sujeto humano un viviente entre los demás vivientes.

En esta cara, la interacción no transcurre por la vía de la percepción, sino por la vía de las afecciones. Estas son los efectos de las fuerzas que animan el ecosistema, cuyas frecuencias de vibración le llegan en ondas al cuerpo del sujeto a través de la propagación de las mismas en su hilo vital inmerso en el ambiente. Las afecciones son intensidades de distintas cualidades que no poseen palabras ni gestos ni nada que las exprese. Al igual que las arañas, en ese primer momento, dichos efectos son sentidos pasivamente por el sujeto.

Por ende, en este caso, el otro no es un objeto que se encuentra fuera del sujeto, sino una presencia viva en su cuerpo que se integra a su constitución y la transmuta. Así, en esta cara de la interacción con el mundo no hay individuos, es decir, no hay contornos que individualicen los cuerpos ni separación entre ellos.

Entre la cara individual y la cara transindividual del sujeto, en su banda de Möbius pulsional, existe una reversibilidad continua: una cara se convierte en la otra y, por eso mismo, aunque sean distintas, ambas se vuelven indiscernibles. Esto es lo que constituye al sujeto en su esencia procesual. Cuando esta reversibilidad pierde su ritmo de flujo, se detiene el proceso. Arrojado a una escena de suspenso donde algo ya ha ocurrido, pero que el sujeto aún desconoce, este se convierte en un signo de interrogación.



El sujeto es asaltado por una extrañeza que le genera inquietud. El malestar que le provoca este estado constituye una señal de alarma que la vida activa cuando se ve sofocada en las formas en las que se expresa en el presente. Esta asfixia resulta del hecho de que tales formas de expresión no dan cuenta de las afecciones, las cuales necesitan encontrar su lenguaje. Es el deseo lo que responderá a este llamado: este es convocado a actuar para que la vida vuelva a respirar y para que el sujeto se reencuentre en un nuevo diseño de sí mismo. Son dos procesos distintos e indisolubles, cuyo objetivo se alcanzará o no dependiendo del tipo de respuesta que el deseo emita.

Un segundo vocablo del idioma guaraní

En este punto, recorro nuevamente a los guaraníes para introducir un segundo vocablo de su idioma: *ñe'raity*, que designa a la garganta, pero cuya traducción literal es «nido de palabralmas». Esto indica que, para los guaraníes, las palabras empiezan como embriones (y esto vale para el lenguaje en general). Y si son embriones es porque en la interacción del cuerpo humano con las fuerzas que animan la

vida del ecosistema, este es fecundado por ellas. Por lo tanto, lo que la señal de alarma anuncia es que hay gérmenes de futuro anidados en la garganta.

Partiendo de este segundo aporte de los guaraníes y de sus resonancias en las marcas en mi cuerpo de aquellos pensadores europeos, la noción de alma adquiere un contorno más preciso. Las afecciones son almas de futuros en germen que se anidan en el cuerpo del sujeto, generándole alteraciones.

Cuando este proceso se intensifica, la pulsión se tensa por la fricción entre estos dos campos de fuerzas: las almas de mundos embrionarios que presionan por nacer (lenguas en germen) y el alma plasmada en su lengua actual que presiona por permanecer. Dicha fricción genera un movimiento de creación para dar cuerpo a las palabras larvarias, y en ese movimiento se engendran alteraciones de la lengua. Sin embargo, este movimiento no está dado: debe ejercérselo.

A partir de allí, también la definición del sujeto y la de la dinámica que lo constituye adquieren contornos más precisos. El sujeto es un equilibrista que busca sostenerse en la cuerda floja topológica de la pulsión, tensada entre la forma y las fuerzas.

En otras palabras, el sujeto busca sostenerse en el movimiento de su pulsión tensionada entre la forma de un mundo y de un «sí mismo» en la cual se reconoce en el presente (en su cara individual) y las fuerzas vitales de otro mundo y de un «sí otro» en estado embrionario (fuerzas que se agitan en su cara transindividual). La vida plasmada en esa forma pierde el ritmo en su flujo ante la presión ejercida por la pulsación de estos mundos larvarios. Esta tensión es la fuerza motriz del devenir del sujeto, que puede o no acontecer, dependiendo de cómo este se mueve en su cuerda floja pulsional.

Pero, ¿cómo evaluar si un mundo aún tiene sentido o ya lo ha perdido para dejar lugar a otros mundos que están por venir? Nuevamente encuentro entre los guaraníes una pista de respuesta a esta pregunta: entre otros aspectos de su cultura, esta está contenida en dos vocablos de su idioma.

Otros dos vocablos del idioma guaraní

El primer vocablo del cual se puede extraer esta respuesta es *tekoporã*, traducido en las lenguas latinas como «buen vivir», término que entró al léxico frecuentemente confundido con bienestar social o, más erróneamente aún, cuando se lo confunde con un mero hedonismo. En ambos sentidos, a ese vocablo guaraní se le vació su alma, pues su traducción literal es mucho más sutil y compleja. Se trata de la composición entre *teko* y *porã*.

Teko es el modo de estar de un cuerpo, como lenguaje-alma, en su composición con otros cuerpos en una determinada circunstancia. Y *porã* es aquello que califica a dicho modo de estar como bueno y bello, indisociablemente ligados, tal como otros diversos vocablos del idioma guaraní que se forman por la inmanencia entre dos términos. El segundo vocablo es *tekovai*, en el cual el modo de estar de un cuerpo, en su composición con otros cuerpos en una determinada circunstancia, es calificado como *vai*: malo y feo, indisociablemente.

Lo «bueno» no hace referencia en este caso a la bondad, ni la benevolencia, ni al bien en un sentido moral, un sentido determinado por un sistema de valores; como así tampoco lo «bello» se refiere a la belleza en el sentido formal. «Bueno» y «bello», así como «malo» o «feo», se refieren a la cualidad vital de un cuerpo en su interacción con determinado ecosistema ambiental, social y mental en un determinado momento; una cualidad inseparable de su lenguaje, del cual emana su pulsación. En suma, lo que guía a los guaraníes en sus valoraciones es una perspectiva ética: el punto de vista de la vida.

El criterio de valoración consiste, por ende, en considerar si los elementos con los cuales el cuerpo (como lenguaje-alma) se compone en una determinada circunstancia le permiten o no que la vida se afirme en su potencia. Cuando su modo de estar en ese tipo de composición es portador de una alta potencia pulsional, desde el punto de vista de la vida es bueno y por eso es bello; cuando es portador de una baja potencia es malo desde el punto de vista de la vida y por eso es feo.

La respuesta de los guaraníes ante la pregunta acerca de cómo evaluar si un mundo aún tiene sentido o ya lo ha perdido consiste,

por lo tanto, en considerar el grado de pulsación vital del alma en los cuerpos que integran dicho mundo en su forma actual; es decir, si el lenguaje de estos cuerpos se mantiene portador de alma, o si se ha separado de ella parcial o íntegramente.

Los afectos y su poder evaluador

Partiendo de la mutua resonancia entre la perspectiva ética que los guaraníes nos enseñan para evaluar la cualidad del modo de estar de un cuerpo en un dado ecosistema y las marcas de aquellos pensadores europeos, yo diría que esa perspectiva es la de los afectos. En una sucinta definición, el afecto corresponde aquí a la sensación de los efectos de las afecciones en la potencia vital del referido cuerpo. Una exploración más detallada de este concepto nos permitirá vislumbrar con mayor precisión en qué consiste la orientación de las acciones del deseo desde una perspectiva ética y sus consecuencias en la existencia individual y colectiva.

La sensación de estos efectos hace que el lenguaje, en el que el cuerpo en cuestión se expresa en el presente, vacile y corra el riesgo de vaciarse de alma; y, por ende, de perder su sentido vital. Esto es producto de la presión que ejercen las afecciones para plasmarse en lenguaje mediante la germinación de los mundos embrionarios, de los cuales dichas afecciones son portadoras, lo que involucra un movimiento pulsional de creación. Que estos mundos puedan cobrar existencia es la condición necesaria para que el lenguaje recupere su alma y así también su sentido. En este acontecimiento se opera una transfiguración del lenguaje e indisolublemente del propio sujeto y su campo relacional.

En otros términos, el afecto es la sensación de las demandas de la vida desde el impacto que la fricción entre lo individual y lo transindividual provoca en su potencia. Tal como se dijo anteriormente, dicha fricción constituye la fuerza motriz de los procesos de subjetivación que pueden ocurrir o no. Esto se define en función de la respuesta del deseo a los efectos de este impacto en el sujeto. El afecto es, pues, el evaluador de aquello que nos sucede.

Los afectos varían desde los más alegres (los que generan *te-koporã*) hasta los más tristes (los que generan *tekovai*). Tal variación depende de la composición de nuestro cuerpo con la frecuencia de vibración de la vida que emana de los cuerpos que nos afectan.

El desciframiento de los afectos ocurre mediante el tacto del espíritu sobre el hilo vital inmerso en el ecosistema, al igual que lo hacen las patas de las arañas, al tocar su hilo de seda arrojado al ambiente que posee la propiedad de sintonizar el espectro de frecuencias de vibración vital de los elementos que este abarca. Del mismo modo que las arañas, el tacto le permite al espíritu descifrar la dirección y el sentido de las fuentes de vibración y las demandas vitales que sus efectos movilizan en nuestro cuerpo. Este modo de conocer el mundo constituye el saber primordial, al cual le he dado diversos nombres tratándose de las arañas: saber-del-cuerpo, saber-de-lo vivo, saber ecológico o saber ecoetológico». Al tratarse de la especie humana, podemos agregarle otros nombres, tales como «saber-de-los-afectos», «saber pulsional» o simplemente «intuición».

Y si este es el saber primordial es porque lo que lo guía es la vida en su voluntad de perseverar, la cual le impone al sujeto la exigencia de creación de lenguaje orientada por los afectos, siempre que esto se haga necesario. Por ende, con ese saber se construye la transición de un mundo a otro. Este es un tipo de saber distinto al «saber archivo», guiado por conocimientos y sistemas de valores preestablecidos en las condiciones socioculturales de un mundo, los cuales varían según los lugares que cada sujeto ocupa en dicho mundo en su cara individual.

Si bien el «saber archivo» es importante para que el sujeto se mueva en tales condiciones socioculturales, al ejercerlo desvinculado de la intuición, el sujeto no hace más que reproducir los conocimientos y sistemas de valores preestablecidos, reproduciendo así las condiciones de producción de dicho mundo y a sí mismo.

El «saber-de-los-afectos» es, entonces, lo que nos permite valorar si un mundo aún tiene sentido o si ya lo ha perdido en beneficio de otros mundos por venir. Este saber es lo que debe conducir al deseo en sus respuestas ante la señal de alarma vital, de modo

que genere las condiciones necesarias para la germinación de futuros embrionarios. Guiado por este saber, sus acciones procurarán reajustar las telas que diseñan la arquitectura del mundo en cuestión (en caso de que la presencia en el cuerpo de esos futuros embrionarios haya provocado una separación parcial entre el lenguaje y el alma); o abandonar dichas arquitecturas e incluso destruirlas y crear otras (en caso de que su lenguaje se haya separado íntegramente del alma).

En síntesis, si el afecto es el saber primordial que precede al ejercicio del «saber archivo» es porque constituye la brújula ética que orienta el espíritu para promover devenires de la forma actual de un sujeto y de su mundo cuya alma se ha vaciado debido a la presencia, en su cuerpo, de almas larvarias que piden paso. Su función es rescatar la procesualidad del sujeto y devolverle a la vida su potencia. Y si esto puede suceder o no, en función de las respuestas del deseo, es porque estas varían según el grado en que el «saber- de- los- afectos» las orienta: desde las más activas hasta las más reactivas. Y si estas respuestas no son neutras es porque de ellas dependen los destinos de la vida individual, así como de los embates entre ellas dependen los destinos de la vida colectiva.

Micropolítica: los regímenes del inconsciente, esa fábrica de mundos

Las distintas respuestas del deseo a la señal de alarma vital y las relaciones entre ellas (con grados variados de sintonía o de embate) constituyen la esfera micropolítica. El inconsciente es esta fábrica de mundos cuya gestión varía según los sistemas políticos y socioculturales en curso.

Un sistema político y sociocultural, sea cual sea, no es una abstracción, sino que se encarna en determinados modos de existencia, que resultan del régimen de inconsciente que le es propio. Dicho régimen es responsable de la producción de un cierto tipo de subjetividad y de sociedad que dota al referido sistema de su consistencia existencial, sin la cual no se sostendría.

En esta esfera micropolítica es donde un sistema se produce y se reproduce.

Los regímenes de inconsciente se distinguen según la distribución entre las micropolíticas activas y reactivas que orientan su gestión. Dicha distribución se manifiesta en los distintos grados de presencia y/o ausencia de reguladores sociales y culturales que incentivan al deseo en sus movimientos activos e inhiben la propagación de sus movimientos reactivos. Distintos regímenes de inconsciente producen distintas formaciones en el campo social y sus respectivas políticas de subjetivación.

Los movimientos activos y reactivos del deseo se definen según hagan o no factible que la vida se exprese en nuevos modos de existencia, cuando queda sofocada en las formas en las que se encuentra plasmada en el presente. Es decir, la actividad y la reactividad del sujeto dependen del grado en el que este ejerce la relación inmanente entre el lenguaje y el alma, esa señal de salud, según los guaraníes. Y si dependen de ello es porque (insisto) este nexo no está dado: es necesario que el sujeto lo ejerza; es la condición para conquistar esa salud vital.

La micropolítica activa y la potenciación de la vida



El sujeto se vuelve activo cuando su espíritu toca el hilo vital inmerso en el ambiente y ejerce el saber pulsional propiciado por este tanteo. Es el saber que le permite descifrar los afectos, esto es, los evaluadores de los efectos de las afecciones en la potencia vital del sujeto (efectos, a su vez, resultantes de la tensión entre su mundo actual y los mundos embrionarios de los cuales las afecciones son portadoras). Se trata de un sujeto que logra moverse en la reversibilidad continua entre sus dos caras, la individual y la transindividual. Asimismo, no se asusta cuando este movimiento se traba o lo desestabiliza, pues sabe que este estado indica que existen embriones de futuro anidados en su cuerpo.

Dicho de otro modo, el sujeto siente la crisis, pero no sucumbe ante la inquietud que esta le provoca, pues sabe que se trata de una señal de alarma vital que lo convoca a su responsabilidad ética: hacerse cargo de la exigencia que la vida le impone, creando las condiciones necesarias para el nacimiento de los futuros en germen. El hecho de saberlo es lo que le da una cierta serenidad para escuchar la alarma, entrar en modo capullo y no atropellar la temporalidad propia del proceso de incubación de esos «sí-otros» larvarios y de sus respectivos mundos, permitiendo que el proceso culmine. En esto consiste la micropolítica activa en la orientación de su deseo.

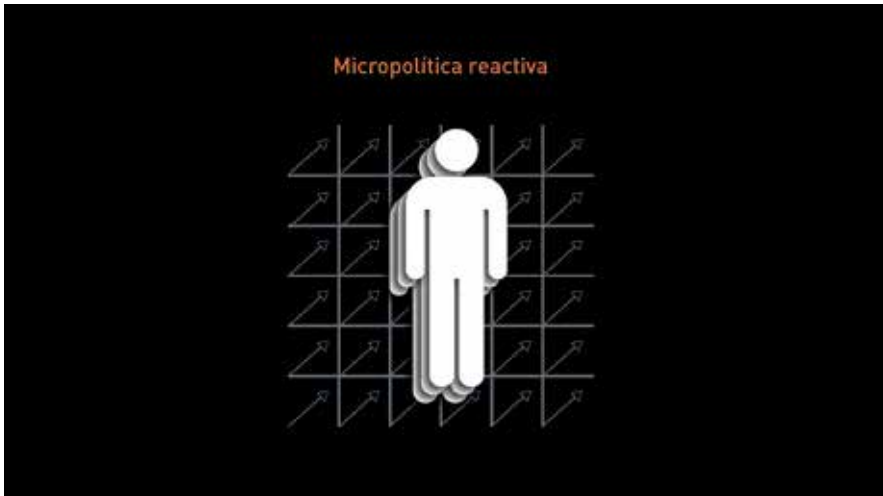
Es un sujeto que afirma la vida en su esencia. Esta consiste en la potencia pulsional de transfiguración de las formas de sí mismo y de los mundos en los cuales dicho sujeto se encuentra implicado: un proceso de creación guiado por los afectos que su espíritu descifra. Es decir, es un sujeto que se orienta según las sensaciones de los impactos en su potencia pulsional, resultantes de la interferencia mutua entre su cara individual y su cara transindividual. Los afectos son, entonces, las armas del deseo para promover devenires que le devuelvan su flujo a la vida, sus armas de combate en la esfera micropolítica.

En suma, el sujeto activo es el que se dispone a plasmar el ejercicio constante de mantener el lenguaje y el alma unidos, poniéndose así a la altura de la pulsión, leal a ella, lo que lo vuelve insurreccional por definición. Es un sujeto de vida abundante,

sujeto en obra, poroso, singular. Un agente de transfiguraciones del ecosistema ambiental, social y mental, cuando nuevos agenciamientos así lo requieren: en sus acciones, la vida y el sujeto recobran su movimiento siempre que este se interrumpe.

Lo que le da al sujeto la sensación de existir en este caso es su «participación» activa en los procesos de creación de mundos para que la vida del ecosistema recupere el ritmo en su flujo; procesos necesariamente colectivos.

La micropolítica reactiva y el deterioro de la vida



Por otra parte, un sujeto se vuelve reactivo cuando los pelos de su espíritu no tocan el hilo vital inmerso en el ambiente, que es la condición necesaria para descifrar los efectos en su potencia de las vibraciones de las fuerzas que dicho ambiente abarca. Es un sujeto cuya transindividualidad se encuentra reprimida inconscientemente, lo que lo hace reducirse a su imagen como individuo y confundirse con ella. De este modo, se queda sin acceso a las afecciones (los embriones de futuro, generados en la fecundación de su cuerpo por las fuerzas del ambiente) y mucho menos a los afectos (las demandas

de su potencia vital frente a la tensión entre tales embriones y su lenguaje actual). Por esta razón, su espíritu no logra ejercer el saber ecológico, el saber primordial que debería orientar la evaluación de lo que le sucede.

Destituido de este *know-how*, el sujeto se asusta ante la crisis resultante de esa tensión, pues siente esa experiencia como la de un vacío, porque la interpreta desde la perspectiva de su cara individual y del lenguaje en el cual se reconoce a sí mismo y al mundo. De este modo, entiende que la señal de alarma vital constituye un indicador de una amenaza de falencia de sí mismo y de su mundo, que él supone que son «el» sí mismo y «el» mundo, a los cuales esencializa al no saber que son formas provisorias de su ser en constante variación.

El malestar de la tensión entre el individual y lo transindividual se convierte así en desamparo, carencia, falta, sentimientos de angustia de su Yo, al cual se reduce su ser lesionado. El deseo debe actuar, entonces, precipitadamente para que el sujeto se libre de su angustia. De este modo, el proceso de germinación de los embriones de futuro se ve atropellado por la acción de su propio deseo.

Es un sujeto hiperidentificado con las formas establecidas en la malla sociocultural de su mundo y sus representaciones, pegado a ellas. Su deseo recurre a tales representaciones y las proyecta sobre aquello que le sucede para recobrar un ilusorio sentido. Y repite esas formas *ad infinitum*, lo que lo mantiene idéntico a sí mismo en el transcurso de su existencia. Esta es la condición necesaria para asegurarle un presunto bienestar a su ser limitado, a su cara individual: un espejismo basado en la idea inadecuada de un equilibrio homeostático que logrará mediante su readaptación a los modos de existencia imperantes.

El sujeto reactivo posee, entonces, una baja potencia pulsional de creación. Sus formas son invariables, y nunca materializan los efectos de la complejidad variable de las frecuencias de vibraciones del ecosistema que agitan su cuerpo transindividualizado. Son lenguajes sin alma, propios de una vida pobre. Es un «sujeto- en-bloque», blindado, hiperadaptado, genérico: un muñeco mecánico de ventrílocuo. Un sujeto desleal a la vida en su esencia de producción

de formas, pues no ejerce el movimiento pulsional activado por la interferencia mutua entre el lenguaje y el alma.

En vista de ello, el sujeto reactivo es un agente de la interrupción de los procesos de creación de mundos que responderían a nuevos agenciamientos que se operaron en él. Respuestas que consistirían en participar en el trabajo colectivo con miras a generar las condiciones para el nacimiento de estos mundos embrionarios (cuando son portadores de afectos alegres), o en interponer barreras a su germinación (cuando son portadores de afectos tristes). Es decir, el sujeto reactivo actúa a contracorriente del trabajo colectivo en aras de preservar la vida: guiadas por una micropolítica reactiva, sus acciones promueven la conservación de las formas de sí mismo y del mundo que el sujeto no hace sino reproducir.

Lo que le da al sujeto la sensación de existir, en este caso, no es su «participación» activa en el trabajo colectivo de (re)creación de mundos como respuesta ante demandas de la vida, sino su «pertenencia» a la mayoría: este es el nombre que se le asigna a la masa homogénea calificada como «normal», precisamente a causa de su homogeneidad. En otras palabras, lo que le da la ilusión de existir es su identificación con la mayoría íntegramente sometida a los patrones presuntamente universales del modo de subjetivación dominante. Podemos adjudicar estas características a aquello que, en Francia post-1968, la psicoanalista Joyce McDougall denominó como «normopatía».⁷

Las acciones de los sujetos varían según los distintos grados de micropolítica activa o reactiva que orientan la actuación del deseo, lo que se ve favorecido o desfavorecido por el régimen de inconsciente vigente en una determinada sociedad, en función de la micropolítica que pravelece en la gestión de su fábrica de mundos.

7 Una das características de la normopatía, según la psicoanalista neozelandesa Joyce McDougall (1920-2011), es precisamente la inexistencia del afecto en la construcción del sujeto. También, según McDougall, esto limitaría su acceso a las emociones que le provoca la realidad. El sujeto quedaría, de este modo, desprovisto de la posibilidad de ponerse a la altura de lo que los afectos le señalan para desarrollar una expresión propia. El empleo de este concepto en el presente escrito le agrega el estatuto que ocupa en la maquinaria del régimen de inconsciente colonial-racializante-capitalístico.

Tales diferencias tienen consecuencias en el ecosistema ambiental, social y mental, lo que incluye a los humanos y los demás elementos que este abarca. Sucede que la energía propulsora de esta fábrica inconsciente de mundos es la vida en su potencia de producción de formas de la materia en las cuales esta se plasma. Por consiguiente, de las distintas micropolíticas que conducen la gestión de esta fábrica, resulta la mencionada diferencia entre los destinos de la vida individual y colectiva, y no solamente la de los humanos.

La fábrica de mundos del régimen de inconsciente colonial-racializante-capitalístico

El tipo de micropolítica que se encuentra al mando de la gestión de la fábrica inconsciente de producción de mundos en nuestra contemporaneidad viene de lejos: su origen se remonta a la fundación del sistema colonial-esclavista-capitalista. Desde entonces, solamente fueron cambiando sus estrategias de acuerdo con los cambios del propio sistema, pero siempre manteniendo el mismo principio orientador de su gestión: una micropolítica básicamente reactiva. Gran parte de los reguladores sociales y culturales tienden a movilizar y a sostener a las fuerzas reactivas y a dificultar el sostén de los movimientos de las fuerzas activas. Los obstáculos a los movimientos activos consisten en operaciones que los capturan para reorientarlos a favor de los diseños de dicho régimen.

Frente a ello, se impone la urgencia de investigar el funcionamiento de esta fábrica para desarmar sus engranajes, para imprimirle otra lógica a la gestión de esta máquina de producción de mundos. Esta es la tarea que se nos impone para enfrentar los *impasses* del presente en la esfera micropolítica. A tal efecto, bosquejaré aquí un dibujo conceptual de los engranajes centrales de la maquinaria de esta fábrica de inconsciente. Dichos engranajes son de dos tipos con funciones complementarias.

El primer engranaje: el secuestro del espíritu

El primer engranaje central de esta maquinaria está constituido por el secuestro del espíritu humano y su manutención en cautiverio. Su función consiste en separarlo del hilo vital para impedirle tocar los efectos de las frecuencias de vibración del ecosistema ambiental, social y mental en la potencia pulsional del sujeto. De este modo, el espíritu no tiene cómo guiarse, según los afectos, para descifrar el impacto sufrido por esta potencia resultante de la presencia de nuevas afecciones y de la presión que estas ejercen sobre el lenguaje (tal como ya se ha mencionado, las afecciones tensan su sentido, provocando una desestabilización del sujeto y de su mundo).

Con el secuestro del espíritu, el sujeto se separa de su cara transindividual y pasa a reducirse a su cara individual. El deseo se ve así impedido de responder ante la presión de los embriones mediante un proceso de creación que llevaría a la transfiguración del sujeto y de la cartografía sociocultural vigente para recobrar el equilibrio (proceso que sería conducido por el espíritu en su desciframiento de los afectos). La respuesta del sujeto, tal como se dijo anteriormente, consistirá entonces en echar mano de conceptos de esta misma cartografía que él proyecta sobre el mundo para adjudicarle sentido.

Dicho esto, con el secuestro del espíritu se interrumpe el proceso de germinación de futuros y, simultáneamente, tienden a naturalizarse los conceptos de la cartografía sociocultural en curso, lo que amplía su poder sobre el espíritu y, como consecuencia de ello, su poder sobre el deseo.

El segundo engranaje: la sobre codificación de los afectos por conceptos presuntamente universales

El segundo engranaje central de esta maquinaria está constituido por la naturaleza específica de los conceptos propios de la cartografía sociocultural del sistema colonial-capitalista, que le servirán de guía al espíritu en cautiverio. Los rasgos comunes de esos conceptos son de dos índoles.

El primer rasgo consiste en el hecho de que dichos conceptos se presentan como genéricos, supuestamente universales, esencializadas como verdades absolutas. Esta característica refuerza la naturalización de la cartografía sociocultural vigente, ya operada por el primer engranaje de la fábrica de ese régimen de inconsciente.

Y poco importa que esos conceptos se multipliquen o que se los reemplace por otros: eso no interfiere en la lógica de este régimen de inconsciente, siempre y cuando dichos conceptos mantengan su carácter genérico. O sea, lo que importa es su naturaleza presuntamente universal, de modo tal que se superpongan a las variadas y variables singularidades que el deseo produciría para dotar de cuerpo a los afectos que el espíritu decodificaría si no estuviese en cautiverio. En lugar de esa producción de sentidos singulares, la superposición de un código universal a la interpretación de los afectos los sobrecodifica, promoviendo una mera reproducción de sentido.

Un ejemplo de la resistencia a esta sobrecodificación es el sentido del «+» al final de la sigla LGBTQIA+: un indicador de que no se trata de una multiplicación *ad infinitum* de identidades, las cuales, tal como el propio término lo indica, consisten en totalidades genéricas que se mantienen iguales a sí mismas y supuestamente estables. Se trata, en cambio, de un indicador de que, para esos movimientos, hay que asegurar que el proceso de producción de singularidades no se interrumpa. Dicha interrupción ocurre precisamente cuando el sujeto se vuelve rehén de identidades que sobrecodifican los afectos.

El segundo rasgo consiste en el principio que rige dichos conceptos: la ficción naturalizada de que habría en la especie humana una supuesta jerarquía de valores atribuidos a los distintos grupos que esta abarca. La base de dicha clasificación jerárquica es la idea igualmente ficticia de que habría un desarrollo lineal y progresivo de los seres humanos. Esta idea se presenta como una verdad universal que trascendería los contextos históricos. Las posiciones de cada grupo humano en esta categorización

imaginaria estarían así determinadas desde siempre y para siempre.

Este principio tiene su origen en la categoría genérica de raza. Tal como sabemos, la noción de raza aplicada a los humanos fue inventada por Europa Occidental en el siglo XVI, cuando esta también puso en marcha la colonización, la esclavitud, la inquisición moderna y el comienzo del capitalismo. Cuatro aspectos asociados intrínsecamente al mundo que en ese entonces se establecía y que con sucesivos pliegues perdura hasta los días actuales.

Si el concepto de raza ejerce la función de principio estructurador de los demás conceptos presuntamente universales es porque es con esa noción que se introduce la idea delirante de que existiría dicha jerarquía en la especie humana (una idea intrínseca a su concepto). La naturalización de este delirio se consolida en el siglo XIX, cuando el mismo se hizo acreedor a un certificado fraudulento de cientificidad. La ciencia positivista de la época afianzó la *fake news* de que esa supuesta categorización racial de los humanos poseería un lastre biológico que correspondería a distintos grados de desarrollo cerebral y cognitivo.

En la cúspide de esa jerarquía imaginaria se encarama el inventor de este delirio perverso: el hombre blanco perteneciente a las élites de Europa Occidental y su política de subjetivación antro-po-falo-ego-logocéntrica. Este se autoadjudica el estatus de modelo de un supuesto estadio superior del desarrollo humano, supuestamente universal, que se le impone soberbiamente a todos los demás como patrón de medida. Desde la perspectiva de este modelo, pasa a asignárseles valores a los demás grupos humanos en función de su mayor o menor semejanza con el mismo, para racializarlos en distintos grados.

La insanidad de esta jerarquía delirante de alto tenor tóxico (agravado por su biologización) se extiende a los demás conceptos genéricos con los cuales se opera la sobrecodificación de los afectos, en lugar de su su expresión mediante un proceso experimental de creación (ya impedida por el secuestro del espíritu). Este es el caso,

por ejemplo, de la noción de género, a partir del cual se racializa a las mujeres; o de la noción de clase que, al considerársela desde esta perspectiva, nos permite entrever la jerarquía imaginaria naturalizada que la sostiene en la esfera micropolítica.

Dichos conceptos y la *fake news* de la jerarquía de la que son portadores funcionan como consignas a las cuales el espíritu en cautiverio tenderá a someterse por estar desprovisto de la posibilidad de tocar el hilo vital para interpretar lo que nos sucede. Es, entonces, reducido a estos conceptos que el espíritu interpretará lo que le sucede, proyectándolos sobre los afectos para producir algún sentido.

Se trata de ideas necesariamente inadecuadas, no solo porque se encuentran separadas de los efectos del ecosistema en la potencia vital, es decir, separadas de los afectos (y, por ende, vaciadas de alma), sino también por la supuesta universalidad tanto de dichos conceptos como la de la clasificación jerarquizada intrínseca a los mismos. Se opera así una sobrecodificación de los afectos que ocupa el lugar del proceso de creación de lenguaje orientado por los afectos que el espíritu habría decodificado; un proceso que traería a la existencia los mundos larvarios que se anidan en el cuerpo, produciendo territorios singulares, como ya se ha indicado. Dicho en pocas palabras, la sobrecodificación toma el lugar de los procesos de singularización. En esta dinámica, la obstrucción de la germinación de los embriones de futuro, producto del cautiverio del espíritu, se convierte en norma.

En síntesis, la máquina del régimen de inconsciente dominante produce un sujeto reactivo por principio. Esto implica una determinada política de deseo, un cierto tipo de ejercicio del espíritu y un cierto tipo de malla social que se teje con esta política de producción de subjetividad.

Analizaré brevemente cada uno de estos productos, pues es con ellos y en sus relaciones inextricables que cobra cuerpo el modo de existencia propio del sistema capitalista: es el modo en que este se encarna y es, también, el que sostiene su reproducción.

Los productos de la fábrica del inconsciente colonial-racializante-capitalístico

1. Acciones del deseo exclusivamente orientadas por una micropolítica reactiva

En este régimen de inconsciente, una micropolítica reactiva tiende a orientar al deseo en sus acciones. Su principal característica consiste en que el deseo es conducido por un espíritu desprovisto de la brújula ética del saber pulsional para liberar a la vida de su asfixia en las formas del presente, resultante de la presión de gérmenes de futuro que hizo que dichas formas perdieran su alma. Por ser de este modo, frente a esta asfixia, en lugar de una brújula ética, el espíritu se basa en una brújula moral para conducir al deseo en sus elecciones y en sus acciones. Esto hace que el deseo ignore esos mundos embrionarios, llevándolo a reproducir la forma de existencia vigente en lugar de producir su transfiguración. Un imaginario sometido a estos conceptos genéricas ocupa el lugar de la imaginación creadora, que desencadenaría procesos de singularización, de los cuales resultaría la transfiguración del *statu quo*.

2. Sujeto rehén de la pandilla de operadores de sobrecodificación

Al quedar rehén de la pandilla de operadores de sobrecodificación, el sujeto que esta máquina produce se hiperidentifica con su *marketing*, siendo servil a sus consignas. Con esta política de subjetivación se teje la malla sociocultural en este régimen de inconsciente. Se trata de un modo de subjetivación al que Freud logró identificar y descifrar, dándole el nombre de «neurosis», e incluso creó un dispositivo clínico para tratarlo. Así y todo, el fundador del psicoanálisis no se percató de que la neurosis es la política de subjetivación dominante en este régimen. Esto tiene serias consecuencias en la(s) teoría(s) psicoanalítica(s) y sobre todo en su(s) práctica(s). No cabría problematizar tales consecuencias en el marco de las cuestiones que se pretenden abordar en este ensayo. Examinaré solamente una de ellas, quizá la que se ubica por detrás de todas las demás.

El no reconocimiento, por parte del analista, de la relación intrínseca de este modo de subjetivación con el contexto histórico al que está supeditado es el síntoma de su identificación acrítica con la supuesta universalidad de su dinámica. Al operar a partir de este punto ciego, el trabajo de análisis corre el riesgo de contribuir para mantener la subjetividad del analizante bajo el poder del régimen de inconsciente dominante como si fuera el destino ineludible de la condición humana.

Desde esta perspectiva, lo que el análisis puede proporcionarle es tan solo la posibilidad de reconocer la dinámica de su neurosis, a modo de administrar mejor los efectos más nefastos de esta sumisión en su existencia. Esto no es poca cosa; sin embargo, en el ámbito de este espacio restringido, la causa de la neurosis se le atribuye inadecuadamente a la dinámica de la familia y a los traumas vividos en ese contexto, lo que no es más que la punta del iceberg de ese régimen de inconsciente en el cual la vida se encuentra congelada. Esto le impide al sujeto darse cuenta de que esta dinámica y sus efectos traumáticos son propios de dicho régimen, y que ambos constituyen la verdadera causa de su neurosis, como así también de la de su familia, ya que inciden en el conjunto de la vida social.

En cambio, si el trabajo analítico se lleva adelante partiendo de esta consciencia, consiste en contribuir a que el sujeto destituya el poder de este régimen sobre su deseo, la condición para que retome efectivamente en sus manos las riendas de la pulsión y cree otros modos de existencia, bajo la égida de otros regímenes de inconsciente.

No es obvio embarcar en este proceso, precisamente debido al poder de este régimen de inconsciente sobre el deseo. Y es precisamente por esta razón que importa reconocer que esta transfiguración no solamente es posible, sino que es también necesaria y que, al operarla, el sujeto no está solo; y saber, igualmente, que romper con aspectos del pacto social que sofocan la vida no hace de él un paria. Al contrario, en este proceso él participa en el trabajo colectivo que apunta a restituir la perspectiva de la vida en la conducción de la existencia, y de esa labor emergerá incluso la posibilidad de establecer un nuevo pacto.

¿No sería fundamentalmente allí donde residiría la ética del psicoanálisis? ¿Y no sería el ejercicio de esta ética lo que se anhela para aquellos que se disponen a vivir la experiencia psicoanalítica?

En suma, si entendemos de este modo la ética del psicoanálisis, una potencia de resistencia micropolítica pulsa en su fundación como fuerza clandestina. Sin embargo, es precisamente esta potencia la que, con algunas y poderosas excepciones, ha permanecido reprimida inconscientemente a lo largo de su historia (y así permanece aún hoy en día), como resultado de dicha identificación acrítica con el régimen de inconsciente dominante. Si esto tiene sentido, nos compete a nosotros activar esta fuerza en el presente.

La activación de esta fuerza no consiste en añadirle conciencia (macro)política al saber psicoanalítico (lo que es más que bienvenido, dicho sea de paso, aunque se trate de saberes paralelos que inciden en distintas dimensiones de la realidad). De lo que se trata es de ejercer la potencia micropolítica propia del psicoanálisis: deshacer este régimen de inconsciente. Y deshacerlo no solamente como oficio, ya sea en la esfera privada del encuadre tradicional de los consultorios, de las clínicas y de los hospitales, o en la esfera pública de las instituciones de salud o incluso en espacios abiertos de las ciudades, tales como plazas, comunidades marginadas y otros. Hay que deshacerlo también y fundamentalmente como perspectiva que oriente nuestras elecciones y acciones en todos los ámbitos de la vida individual y colectiva.

Así considerado y transfigurado, el psicoanálisis, como desciframiento de la realidad y como práctica, se convierte en un dispositivo valioso de actuación en la esfera micropolítica para el combate colectivo contra la violencia intrínseca del actual estado de cosas (entre tantos otros dispositivos, distintos y de igual valor, que actúan en esa esfera, así como en la esfera macropolítica).

Una pregunta se plantea frente a la transfiguración de este dispositivo: ¿si adoptamos esta perspectiva, tiene sentido mantener el término «psicoanálisis» para nombrarlo? ¿O sería más preciso —y sobre todo más eficaz— reemplazarlo por otro término?

Este sería un problema menor o incluso un falso problema si se lo considera como una simple cuestión de nombre en oposición

a otro nombre, lo que vuelve a ambos genéricos y, por lo tanto, signados por a una misma lógica esencialista. Tal decisión debe considerarse estratégicamente en función de cada situación y evaluando las fuerzas en juego: desde aquellas que predominan en el campo psicoanalítico (y más ampliamente en el de la así llamada salud mental) hasta las que agitan micropolíticamente el campo social (con las cuales este dispositivo puede contribuir).

Si la decisión se inclina por el reemplazo del nombre con la intención de mantener activa la potencia micropolítica del trabajo con el inconsciente, conviene recordar que nada asegura que tal cambio tendrá ese efecto, pues lo que importa no es el nombre en sí mismo, sino el alma del que ese nombre es portador. Basta con tomar como ejemplo los destinos del término «esquizoanálisis», propuesto por Guattari en lugar de «psicoanálisis» para darle nombre al territorio inaugurado con el poderoso trabajo de problematización de este campo operado por su obra, ya sea en sus solos o en sus duos con Deleuze (problematización que participó con aportes clínico-político-filosóficos en la fuerza del movimiento colectivo que sacudió a Francia a finales de los años 60).

Es innegable que la decisión de los autores tuvo en esa época —y sigue teniéndolos aún hoy en día— efectos contundentes de activación de esa potencia en diversas regiones del mundo (especialmente en Latinoamérica, sobre todo en Brasil). Pero es igualmente innegable que en muchos casos dicho término es meramente consumido como un nuevo concepto genérico fetiche para darles a los terapeutas separados de lo transindividual la sensación de pertenencia a una «escuela» (por no decir «secta») portadora de la verdad que les daría acceso a los escalones superiores de la referida jerarquía imaginaria. El establecimiento de este tipo de relación con el «esquizoanálisis», vaciado de su alma, constituye una más entre las infinitas artimañas para esquivar el trabajo de transfiguración del régimen de inconsciente colonial-racializante-capitalístico, lo que es propio de sujetos que se mantienen acriticamente bajo su dominio.

3) Un espíritu productor de monocultivo

Bajo el poder de los conceptos genéricos que se le imponen al espíritu, lo que este produce es un monocultivo de paisajes sociales. Del mismo modo que sucede con el monocultivo agrícola, que destruye la red a través de la cual todos los elementos de un ecosistema interactúan entre ellos en una orquestación común para mantener la vida en su potencia, el monocultivo producido por el espíritu en cautiverio destruye la red de conexiones variables entre los elementos que integran el ecosistema ambiental, social y mental.

Y así como la destrucción de la red que constituye el ecosistema ambiental interrumpe el proceso de reciclado continuo —reciclado que lo transfigura y, junto con él, a los elementos que lo componen, en una pluralidad de procesos de singularización—, la destrucción de las conexiones que forman el ecosistema social y mental interrumpe el ejercicio de los procesos de singularización que resultarían de sus interacciones, lo que bloquea la gestación de otros mundos. Al igual que en el monocultivo agrícola, lo que resulta de esta desconexión intrínseca al monocultivo del espíritu es el empobrecimiento de la vida que anima al ecosistema, su agotamiento y, en el límite, su exterminio.

4) Las formaciones homogenéticas en el campo social

El producto de esta fábrica de inconsciente en el campo social es un paisaje subjetivo y social homogéneo. En este marco, la potencia pulsional se ve impedida de ejercer su naturaleza intrínsecamente heterogenética: la producción de diferencia que resulta de la vida en su esencia. Tal como ya se ha mencionado, esta consiste en un proceso continuo e ilimitado de creación de territorios para darles cuerpo a los embriones de futuro generados en la interacción con los elementos del ecosistema, lo que hace que estos territorios sean necesariamente singulares y transitorios, signados por afinidad. La efectuación de dicho proceso es el destino ético de la pulsión, y de este destino la pulsión es desviada por la fábrica de mundos del régimen de inconsciente dominante.

Pero, ¿cuál es la razón que lleva a la gestión de esta fábrica de mundos a desviar a la pulsión de su destino ético? ¿Al servicio de qué se concreta este desvío?

El cafisheo de la vida en su potencia de transfiguración

El desvío del destino ético de la potencia pulsional de producción de formas de existencia tiene como meta hacerla producir exclusivamente escenarios que generen oportunidades de acumulación de capital no solamente económico, sino también político, lo que implica indisociablemente la acumulación de capital narcisista.

Dicho de otro modo, la meta de la gestión de la fábrica de subjetividad y de sociedad bajo el régimen colonial-racializante-capitalístico consiste en cafishear la vida en su esencia de producción de formas de la materia, para ponerla al servicio de su capitalización. Por ende, resulta intrínseca a la lógica de este régimen la separación de la fuerza vital de aquello que ella puede, impidiéndole así a la vida que ejerza su potencia de devenir, una operación que se aplica no solamente a la vida del sujeto humano, sino también a la de todos los elementos de la biósfera.

El abuso de la vida constituye, pues, el principio micropolítico que orienta la gestión de la fábrica de mundos en este régimen de inconsciente. Es en ese sentido que podemos afirmar que ese principio es pautado por una reactividad llevada al extremo.

Tal abuso se sostiene en la separación entre el alma y el lenguaje, la causa de todas las enfermedades, tal como nos lo enseñan los guaraníes. Una separación perpetrada por el secuestro del espíritu y reificada por el poder de los conceptos transcendentales que se le imponen con la jerarquía racial imaginaria intrínseca a esos conceptos. El sujeto es destituido del saber propio de su condición de viviente, indispensable para ubicarse a la altura de su responsabilidad ética: obrar para que la vida persevere en su potencia de diferenciación. Esta es la violencia del capitalismo en la esfera micropolítica, que le es tan inherente como su violencia en la esfera macropolítica.

El nexa entre las violencias macro y micropolíticas del sistema capitalista

Existe una relación de inmanencia entre la violencia macropolítica y la violencia micropolítica intrínsecas a este régimen. Su violencia en la esfera macropolítica, tal como lo sabemos, reside en la inequidad de derechos de acceso a bienes materiales e inmateriales. Lo que nos resulta menos evidente es que dicha inequidad se sostiene en la violencia del capitalismo en la esfera micropolítica: el modo de subjetivación neurótico, en cuya estructuración la noción de raza aplicada a los humanos cumple un rol central. Dicha noción justifica y naturaliza la precarización de la vida de una parte significativa de la humanidad y su explotación por parte de aquellos que se encuentran en la cúspide de la jerarquía imaginaria que ellos mismos han establecido como verdad indeclinable.

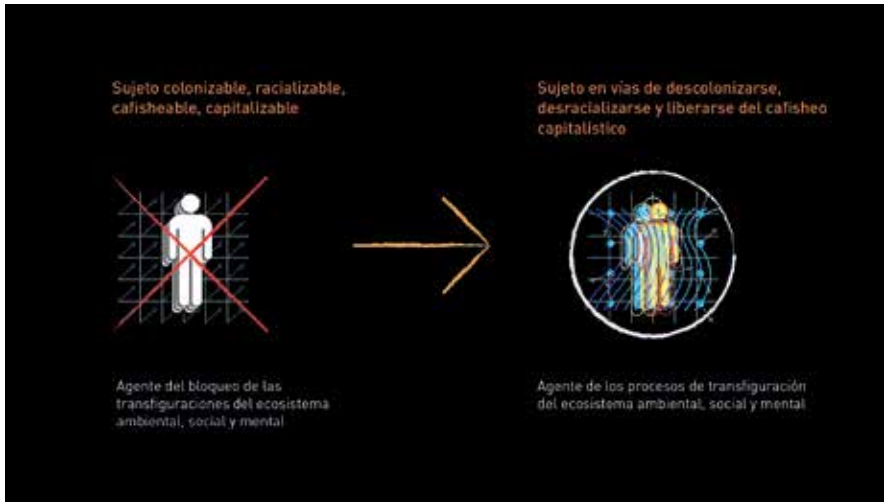
Frente a estos dos tipos de violencias indisociables en la lógica de este régimen, se impone la necesidad de confrontarlo indisociablemente en ambas esferas. Esta es una tarea ineludible. Si el combate macropolítico contra la desigualdad es indudablemente indispensable, al ceñirnos a resistir únicamente en esta esfera, nos mantenemos micropolíticamente bajo el dominio del régimen de inconsciente colonial-racializante-capitalístico que le sirve de sostén a la inequidad. Luchamos para achicar el abismo existente entre los diversos escalones de la nefasta jerarquía imaginaria inherente a la noción de raza, que es un paso necesario, pero insuficiente, pues dicha noción sigue estructurando nuestra subjetividad, conduciendo inconscientemente nuestras acciones en todos los ámbitos de nuestra existencia. Y permanecemos blindados ante los efectos del otro en nuestros cuerpos, al cual lo seguimos manteniendo en la condición de pantalla de nuestras proyecciones sobrecodificadoras.

En ese caso, solamente cambiamos las imágenes que proyectamos sobre el otro, reemplazando las imágenes «malas» por las «buenas»; pero nuestras acciones siguen estando sometidas a dichos conceptos genéricos presuntamente universales de raza,

clase y género, entre otros, que sobrecodifican los afectos. Y así nos quedamos aprisionados en el cautiverio de la neurosis por obra de nuestro propio deseo, entregando la vida a su cafisheo y reproduciendo el modo de existencia reinante.

Esto es lo que tiende a ocurrir en las tradiciones de lucha de las izquierdas, debido a que la subjetividad de sus agentes — fundamentalmente de aquellos que forman su estrato blanco— se encuentra, principalmente, bajo el dominio de este mismo régimen de inconsciente, separada de su condición de viviente, por ende, separada de los efectos de sus interconexiones con los demás vivientes, e ignorando esa red que forma el campo de lo común.

A raíz de esto, los agentes de las izquierdas tradicionales tienden a ignorar las transmutaciones de lo común. Y, por consiguiente, ignoran que son esas transmutaciones las que impulsan los procesos colectivos de creación que transfiguran la realidad y a uno mismo, de modo tal que la vida del ecosistema (y no solamente la vida humana) reanude su flujo. El hecho de no tener en cuenta que esta es la fuente de los cambios efectivos de las formaciones en el campo social los lleva a concebir imágenes y estrategias inadecuadas para enfrentar los obstáculos del presente.



El desafío de la insurrección micropolítica consiste en ocupar la fábrica del inconsciente, imaginando y practicando modos de ser que alteren su gestión, de manera tal que liberen al deseo de su colonización. Esta es la tarea que se nos impone para lograr liberar a la vida de su capitalización cafisha, sin lo cual no existe posibilidad de desplazarnos efectivamente del actual estado de cosas.

Diez recomendaciones para ocupar la fábrica de mundos y librarla del poder del régimen de inconsciente colonial-racializante-capitalística

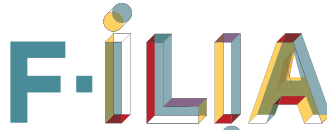
1. Abrir rendijas en las paredes del cautiverio donde esta fábrica nos confina para acceder al «afuera»: el ecosistema ambiental, social y mental, es decir, «lo común» propiamente dicho.
2. Conectarse con nuestro hilo vital inmerso en el ecosistema para sentir los efectos de las frecuencias de vibración de sus componentes. Frecuencias que llegan a nuestros cuerpos a través de ondas que se propagan por el hilo vital portador de la capacidad de sintonizarlas. Es decir, desobstruir nuestro acceso a las afecciones.
3. Por las rendijas abiertas en las paredes del cautiverio, liberar el espíritu de sus secuestradores: la pandilla de conceptos con pretensiones universales. Para que este se libere efectivamente debe activarse su capacidad de tocar los afectos: las sensaciones de las demandas de la vida resultantes de los impactos de las afecciones en la potencia pulsional, que permiten valorar aquello que nos sucede. No olvidarse de que los afectos son los valoradores de lo que nos ocurre.
4. Activar la potencia del deseo para sondear el espíritu, atentos a aquello que este le indica con su «saber- de- los- afectos», para orientarse en sus acciones: reajustar la arquitectura de las telas existentes o elaborar otras telas, en función de las

situaciones que se plantean. Esta es la condición para dotar de cuerpo a los futuros embrionarios —frutos de nuestra fecundación por las fuerzas que animan dichas situaciones—, a fin de devolverle a la vida el ritmo en su flujo.

5. La germinación de futuros acontece en la experimentación de nuevos personajes que *performatizan* lo que nos pide la vida para librarse de la asfixia. Estos personajes son, por principio, distintos a aquellos que *performatizamos* cuando estamos sometidos al libreto que nos impone la pandilla de los colonizadores del deseo. La introducción de estos nuevos personajes tiende a arrastrar consigo toda la escena y su libreto, a sus restantes protagonistas e incluso a sus extras. Son líneas de fuga de este mundo producido por la fábrica del régimen de inconsciente dominante que mantiene al espíritu en cautiverio y la vida cafisheada.
6. Estar atentos al surgimiento de los sentimientos de culpa o de odio. Evaluar, en cada ocasión, si lo que los ha movilizado no es un malestar generado por algo que nos desestabilizó. De ser este el caso, hay que recordar que dichos sentimientos son reacciones ante el malestar que derivan de nuestra ignorancia de que la desestabilización es la consecuencia natural de la tensión entre lo individual y lo transindividual. Esta ignorancia nos hace creer en la *fake news* de que existiría un sujeto estable, con poder total sobre sí mismo y sobre su entorno, que ocuparía la cúspide de la supuesta jerarquía entre los humanos. Con base en esta idea inadecuada, cuya autoría es de la pandilla de conceptos que se le imponen al espíritu en cautiverio, nos adjudicamos la causa del malestar a nosotros mismos o al otro. Es decir, la culpa y el odio constituyen, en tales circunstancias, variaciones de la reacción propia del espíritu en cautiverio que, por esa razón, no hacen sino contribuir para mantenerlo prisionero.
7. Sin embargo, al darse cuenta de que, frente al malestar, el espíritu ha caído una vez más en el cautiverio (ya sea en el

presente o al evocar episodios del pasado), hay que estar igualmente atentos para no culparse. Esta es otra de las versiones de la culpa resultante de nuestra separación de lo transindividual que mantiene el espíritu bajo el poder de sus secuestradores. Hay que recordar que la repetición de la caída resulta inevitable, pues todos tenemos al espíritu aprisionado y lo que marca la diferencia es tomar conciencia de ello y luchar para liberarlo.

8. En lugar de culparse, reconocer que el espíritu ha caído en el cautiverio constituye la condición necesaria para abrir otras rendijas en las paredes que lo separan de su hilo vital, a fin de que este pueda acceder al afecto disparador de la caída, nuestra arma para volver a liberarlo. Este reconocimiento es lo que hará posible que el deseo se desplace nuevamente desde su respuesta reactiva hacia a una respuesta activa que lo descolonice cada vez más.
9. Estar atentos para no caer en la ilusión de que habrá un gran final, otro de los conceptos que llevan al espíritu a producir monocultivo. Es decir, otra de las trampas de la pandilla que, en ese caso, nos hace creer en la promesa del paraíso que se cumpliría aún en esta vida, mediante la acumulación de capital económico y narcisista. Y si caemos en esta trampa es porque al estar confinados en el cautiverio que nos separa de lo transindividual, desconocemos que la vida es esencialmente potencia de transfiguración.
10. No olvidarse de que la reforestación de los territorios subjetivos y sociales constituye un trabajo colectivo sin fin. Un trabajo que depende de la disposición para ejercerlo por parte de muchos, así como de la articulación entre las habilidades singulares propias a cada uno.



Revista N.º 5
Guayaquil, Ecuador
enero 2022
ISSN: 2697-3596

Yo, el otro: teórica transdisciplinar por el relieve del Yo Self, The Other: Transdisciplinary Theoretics for the Relief of the Self

Arlet Rodríguez Orozco

Universidad Nacional Autónoma de México.

RESUMEN:

A través de un relato escrito en voz reflexiva, la exposición de una lógica de integración transdisciplinar presenta el escenario pragmático del arte y la ciencia para dar, con esta última, un estatus al ejercicio psicoanalítico. El análisis de los procesos interdimensionales, que eventualmente precipitan en el locus del goce estético, es utilizado para defender la tesis de la inscripción de otredad en nuestra especie *Homo sapiens sapiens* como signo ontogénico del imperativo ético traducido en estético durante la construcción social de la subjetividad, del yo, a través del arte. Esto, con el objetivo final de que la defensa pueda prosperar en la proposición sintética de la inteligibilidad como puente de la evolutiva bajo una dispuesta mirada transdisciplinar que aboga por el relieve del Yo como constructo de integración.

PALABRAS CLAVE: Integración transdisciplinar, interdimensionalidad, goce ético-estético, ontogenia del ser, otredad, subjetividad, inteligibilidad.

ABSTRACT:

The exposition of a logic of transdisciplinary integration presents the pragmatic scenario of art and science to give a status to the psychoanalytic exercise. The analysis of the interdimensional processes that eventually precipitate in the aesthetic locus is used to defend the thesis of the inscription of otherness in our species *Homo sapiens sapiens* as an ontogenic sign of the ethical imperative translated into aesthetic during the social construction of subjectivity, of the self, through art. with the goal to defense of the synthetic proposition of intelligibility as a bridge to the evolutionary under a transdisciplinary look that advocates the relief of the Self as an integration construct.

KEYWORDS: Transdisciplinary integration, interdimensionality, ethical-aesthetic jouissance, ontogeny of being, otherness, subjectivity, intelligibility.

1. El horizonte en palabras

Figuras de un mapa pragmático

Estamos en el infinito y fértil territorio de la definición del arte. Sus vertientes y procesos irrumpen siempre como producto de su naturaleza poética y, sin embargo, en ella lazos o hilos pueden reconocerse pues trascienden etapas con clara consistencia y en ocasiones velada permanencia, permitiendo aproximarse desde los propios campos disciplinares de enfoque político, sociológico e histórico, entre otros, a los territorios de la estética.

La apuesta de la integración transdisciplinar se asienta en una perspectiva de largo alcance que observa las etapas y las dimensiones de los procesos que ocurren de forma simultánea, o en secuencia causal, o en sorpresas disruptivas como parte de los distintos acontecimientos experimentados por las sociedades humanas. Hay una gama siempre vasta de procesos que acompañan un acontecer y comúnmente, para dar cuenta de ello, se refiere a ella con expresiones sobre su complejidad, sin desentrañarla. La integración transdisciplinar busca dar contenido descriptivo y relacional a la extensa complejidad y producir acercamientos comprensivos que permitan el desarrollo teórico del acontecer.

Encontrar una sola lógica es tarea no recomendable por el riesgo de reducir el saber al tratar de explicar las metas y capacidades de ciertos campos disciplinares con los preceptos de otros campos involucrados subsumiendo uno en otro. Por ejemplo, el análisis histórico de materiales nos puede decir que Rembrandt ha logrado transmitir una fraterna franqueza sustentada por el excelso conocimiento de los pigmentos utilizados, pero esto no explica a cabalidad la capacidad expresiva de sus lienzos. Ellos no proceden exclusivamente de su conocimiento y destreza de manejo, pues la emotividad, el temperamento, la lucidez de observación, la técnica del trazo son otros componentes que han intervenido en ello. Por esa razón, se requiere incorporar en el estudio de la obra o del artífice el abordaje de otros campos disciplinares. Más aún, la naturaleza compleja propia del ser invita a multiplicar las formas interpretativas de los significados que nos colocan en otra esfera de la observación o deleite, en el atrevimiento de buscar expresiones comprensivas de una realidad casi inasible producida por la experiencia estética.

En 2021 fue aprobado el proyecto «Exploraciones de la creatividad ética-estética que el aprendizaje del conocimiento científico propicia a partir de la integración transdisciplinar y de su efecto en la construcción de la resiliencia socioambiental», financiado por el Fondo Fordecyt Conacyt cuyo objetivo fue explorar los mecanismos de la creatividad que el acercamiento al conocimiento científico, a través del arte, producía en los ámbitos éticos y estéticos y cómo estos permitían desarrollar actitudes para establecer procesos de resiliencia socioambiental. Este proyecto entrama diversas áreas que recorren la personalidad y el entorno, tal como ocurre en la experiencia de vida. Para abordar la complejidad del aprendizaje científico a través del arte y ver si existen cambios en la actitud socioambiental, el proyecto se fundamentó en los principios de la integración transdisciplinar como proposición teórico-metodológica que desvela los vínculos responsables de la transformación de la materia y el ser en las distintas esferas de la existencia sustentada en el discurso del pluralismo.

En este texto giramos la mirada hacia la dimensión psicoanalítica, buscando teorizar sobre las raíces del pensamiento profundo de la psique y su correlato psicoanalítico para armar un modelo que nos permita ubicar la forma en la que el psicoanálisis permite entender el cruce entre ciencia y arte y apoyar la defensa de la inteligibilidad como eje de este cruce. Para exponer la relevancia de la dimensión psicoanalítica en el desarrollo teórico se traza una matriz conceptual de doble entrada que da cuenta de la multidimensionalidad del proceso, cuyo devenir integrativo y desintegrativo muestra las etapas y dimensiones de un fenómeno y sus interrelaciones en la evolución de los procesos socioambientales. La lógica de la integración transdisciplinar enmarca el desarrollo de diversos talleres con estudiantes de nivel secundario y de educación media superior que ponen en práctica los preceptos teóricos, acercándonos a la revisión y refinamiento de la matriz original. A través del registro y estudio de textos, representaciones sociales y carteles resultantes de los talleres, inferimos que los elementos propios del goce de la experiencia y desvelo de la trascendencia ético-estética pueden constituirse como improntas del saber científico y estético en el sujeto en formación gracias al papel de la inteligibilidad como signo de vínculo transdisciplinar. Lo que este texto hace es abrir a la lectura una secuencia de ordenación de la lógica propia de la integración transdisciplinar, es decir, una teórica que busca comprender la articulación de los discursos que subyacen a un acontecer, en este caso el papel de la psique, y su correlato psicoanalítico en tanto campo de estudio, al ser del goce estético.

2. Una lógica de integración: la transdisciplinar

Inicialmente, la integración transdisciplinar se propuso como una herramienta semántica, pero los alcances que lograba mostrar conminaban a avanzar hacia el desarrollo pragmático. Los conceptos están estrechamente relacionados a la experiencia y es en ella que se corrobora la evolutiva integrativa.

La matriz tiene como principal antecedente el estudio de niveles de realidad que Nicolescu¹ retoma del campo de la física, trasponiéndolo al alcance de elaboración simbólica. Un siguiente componente es el principio de recursividad de Morin². El tercer componente estructural es la propiedad fractal de Mandelbrot³ que desvela la perdurabilidad ontogénica reproducible en el escalamiento estructural.

Para abordar la multidimensionalidad del proceso ético-es-tético, en la matriz de doble entrada se enlistan cinco niveles de realidad: el físico, el químico, el biótico, el societal y el intelectual. Cada nivel tiene una evolución integrativa y una desintegrativa que *co-inciden* en el estado del acontecimiento socioambiental.

En un primer momento, aproximamos la mirada a través de la integración transdisciplinar entre los campos de la ciencia y el arte para decantar los reflejos que entre ambos podrían darnos un holograma complejo del acceso al conocimiento. Este escenario conceptual no tiene una intención de espejo, sino de explorar el reflejo diferenciado entre uno y otro. El arte no es espejo de la ciencia, ni viceversa; ambas contienen lógicas que pueden articularse a partir de una capa abstracta de inteligibilidad. En el «Lienzo a dos voces» (Figura 1) vemos un escenario en el cual la locación del arte se describe de frente a la descripción de la ciencia. Recordemos que el proyecto se inscribe en el objetivo del acceso al conocimiento científico a través del arte. Hemos también de recordar que el arte y la ciencia son sustentados por sistemas de conocimiento suficientemente diferenciados, por lo que su estudio epistemológico no comparte los mismos preceptos, lo cual no quiere decir que no puedan dialogar entre ellos. ¿Qué canales, entonces, son posibles para la interacción cognitiva del arte y la ciencia?

1 Basarab Nicolescu, «Heisenberg and the levels of reality», *European Journal of Science and Theology*, 2 (1) (2006): 9-19, <https://archive.org/details/arxiv-physics0601156> (fecha de consulta: 18 febrero 2011).

2 Edgar Morin, *El método III. El conocimiento del conocimiento* (Madrid, España: Cátedra, 1999), 111.

3 Benoit Mandelbrot, *La geometría fractal de la naturaleza* (Barcelona, España: Tusquets, 1997), 482-484.



Figura 1: «Lienzo a dos voces» (2021).
Fuente: elaboración propia.

La descripción por compartimentos que vemos en el «Lienzo a dos voces» se construyó desde los extremos hacia el centro. Por tal razón, aquí otorga sentido en la estratégica articulación de la inteligibilidad. Es por ella que podemos establecer un diálogo que pueda trascender el ejercicio interdisciplinar bastante logrado ya del uso instrumentalista que, desde el estudio, se ha hecho de distintos métodos científicos y artísticos para verificar información sobre requerimientos de datación, desarrollos de ilustración, procesos de recuperación histórica, entre otros.

Aproximarnos al cruce entre ciencia y arte por vía de la inteligibilidad es solo un comienzo. El desciframiento del «Lienzo a dos voces» se puede ubicar en un apartado correspondiente a la formación del signo, colocado a la extrema derecha del siguiente mapa transdisciplinar (Figura 2). En este se propone articular nuevas dimensiones dado que el campo de estudio no es solamente la experiencia ética-estética de la elaboración artístico-científica, sino su implicación en la formación de estructuras viven-

ciales que permitan iniciar, continuar o fortalecer la condición de resiliencia socioambiental. De esa forma, aquí retomamos las dimensiones de lo físico, químico, biótico, societal e intelectual, colocadas en los apartados de orden vertical, y desglosamos las etapas en las que ellas pueden ser representadas, en las celdas de orden horizontal. Hacia la izquierda, estas etapas tienden hacia la integración. Hacia la derecha, a la desintegración.

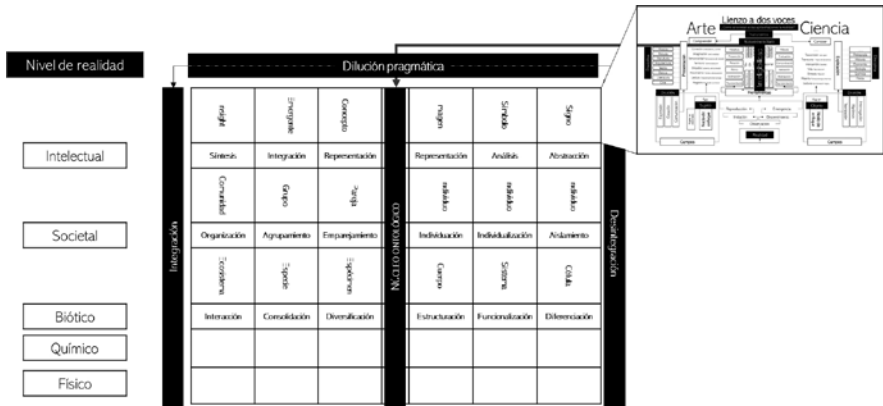


Figura 2: «Integración transdisciplinaria. Inicio» (2022). Ensayo de tres dimensiones sobre la incorporación de los compartimentos descritos del análisis en ciencia y arte. Fuente: elaboración propia.

Esta es una dilución que deja en pausa el desvelo del núcleo ontológico, es decir, la inteligibilidad. La inteligibilidad puede funcionar como núcleo para entender, transdisciplinariamente, el cruce entre ciencia y arte, pero la inteligibilidad no representa una condición que pueda tener consistencia en los cinco niveles de realidad sin caer en el error antropocéntrico. ¿Existe inteligibilidad en el ser de lo físico o químico? Es este un primer reto que emerge en el estudio transdisciplinar. El segundo es cómo decantar el vínculo psicoanalítico en un estudio de segundo orden. La herramienta de la doble matriz vuelve a ser útil para la descriptiva del escenario.

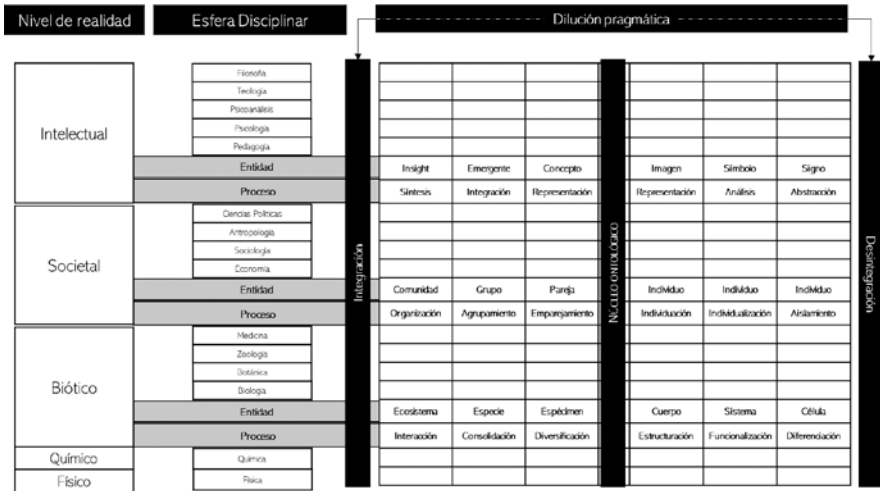


Figura 3: «Integración transdisciplinar. Continuación» (2022). Ensayo de tres dimensiones sobre la incorporación de los compartimentos descriptos del análisis en ciencia y arte. Inclusión de la esfera disciplinar.
 Fuente: elaboración propia.

En cada dimensión ocurren procesos y se forman entidades que materializan los procesos ocurrentes. Abrimos la matriz, ya en forma, para incluir las dimensiones y reconocer en qué nivel de realidad (dimensión) se considera que está lo relativo a la psique. El psicoanálisis es un campo de naturaleza intelectual que tiene un anclaje en los procesos de significación e interpretación que se traducen en el aprendizaje y la reproducción de conductas, en mayor o menor grado, concientizadas. El proceso de clarificación o expresión se materializa en el lenguaje o en la imagen que surge al ser escuchado o verbalizado en un significante y depositado en él las sensaciones, emociones, ideas o razonamientos con las que se nombra el pasaje por la que atraviesa la subjetividad que enuncia. Digamos que ocurre una situación de angustia en cierto individuo que produce una aceleración en las palpitations, un episodio de hiperventilación y desubicación temporal. Clarificarlo es un acto que, a través de la verbalización, desvela el detonador, la traducción de la historia personal,

los recursos grupales de interacción, entre otros. Al socializar la expresión durante la convivencia social se atraviesan dimensiones que se imprimen en el locus corpóreo orgánico, en el cuerpo del sujeto, a través de la somatización, y dan paso a la experiencia de la producción de símbolos durante el flujo interpretativo de la organización neurosistémica. Un detonante de carácter social se traduce en una respuesta orgánica, física por medio de la somatización. El detonante puede ser de naturaleza emotiva, que se conecta al recuerdo del sujeto implementado en cierta etapa de la vida, y que aguarda en la psique de manera latente para adquirir protagonismo en el momento en que cualquier pasaje que pueda conectarse permita al recuerdo actualizarse, es decir, convertirse de recuerdo a vivencia presente, afirmando la significación original con la que se formó el detonante en la conciencia del sujeto. Entonces, podemos notar diversas dimensiones en consonancia: la fisiológica, la social y la subjetiva. En cada una de estas dimensiones se producen distintos procesos. La que nos convoca es la referente a la dimensión psicoanalítica.

La dilución pragmática, entendida como el estudio de los conceptos en su más completa amplitud y concordancia con el contexto —que podemos integrar a partir de los aportes psicoanalíticos de Freud, Jung, Adler, Lacan, los neofreudianos Klein, Winnicott y las recientes aportaciones que Fromm y las perspectivas politizadas de la izquierda—, permiten presentar un horizonte en plena expansión, resignificando el núcleo ontogénico. Este último es un proceso que da origen al ser, un constructo de la integración transdisciplinar que designa la esencia del campo que se estudia haciendo una labor de abstracción sin incurrir en la reducción para que con este puedan articularse las dimensiones interactuantes, por ejemplo: el núcleo ontogénico de la economía es el intercambio, y, a su vez, el intercambio también es un proceso que ocurre en la dimensión física, biótica y cultural. El intercambio como núcleo ontogénico se coloca en el centro de los procesos que pueden sucederse hacia la integración o desintegración y lo hace en todas las demás dimensiones. De la forma en que el intercambio se produce pueden construirse o deteriorarse los acontecimientos. En la dimensión de la psique

podríamos, hipotéticamente, proponer como núcleo ontogénico a la singularidad (también podrían proponerse el placer, la autonomía o la conciencia, su determinación corresponde a un ejercicio teórico que nos permita integrar dimensiones interactuantes y para hacerlo debemos, primero, elegir el proceso estudiado. Para fines del estudio del proceso entre arte-psicoanálisis optemos por considerar como núcleo ontogénico a la singularidad). Cierto que el individuo es el objeto, en tanto personificación de subjetividad, derrotero y signo del acto terapéutico encaminado hacia el logro concientizado del goce liberalizado en la experiencia, pero el anclaje de significación, correspondencia y construcción, desvela la condición social y conmina un nuevo atractor explicativo en la interpelación de otredad y todo ello se expresa en una única condición del sujeto: siendo ese ser único e irrepetible al que los otros le identifican en su Yo.

Este es el punto central de la tesis que busco defender, proponiendo la relevancia del Yo como un resultado configurativo que, al ser formado por una insistente otredad, en el marco de una formación ética-estética, puede devenir en sujetos en plena consonancia de resiliencia socioambiental. Aquí surge una relectura: el Yo, como derrotero del psicoanálisis, se topa con la frontera de la otredad que conforma a la subjetividad, a la que habrá que superar. La otredad como condición que fragua necesariamente al Yo y ante la cual deberán resolverse las contradicciones infligidas por la emergente yoicidad y que da origen a la contradicción individuo-sociedad. Y, por último, la inscripción de otredad en nuestra especie *Homo sapiens sapiens* como signo ontogénico del imperativo ético. Somo sujetos que sabemos que sabemos. La conciencia del saber es la distinción que hace de nuestra especie la anhelada formación de civilidad. Esta naturaleza ontogénica y paradójica de la otredad hace necesitar una reflexión desde el Yo, nuestra condición de otredad y viceversa. Porque, ¿dónde radica el Yo? Radica en la naturaleza ontogénica de otredad. Nuestro Yo radica en la naturaleza ontogénica de la otredad.

Parece bastante complicado, y lo es. Pero tratar de analizar la inteligibilidad para llegar a una síntesis que nos permita configurar el rol de la relación entre arte y psicoanálisis deriva en un liminar desde donde podamos vislumbrar mecanismos y caminos hacia el

entendimiento de la evolutiva del pensamiento. Desde allí podemos reconocer cómo el manejo del color en pintura, la proporcionalidad de la forma en escultura, el ritmo en la literatura, la cadencia y la armonía en la música, la figurativa del relato en cine y la empatía en teatro son edificantes de la constitución subjetiva y nos colocan en el umbral de poder integrar las distintas dimensiones involucradas.

En la Figura 4, los indicios que se presentan a través de los conceptos ejemplificadores de las dimensiones *co-incidentes* hacen fuerza contenedora, a manera de contrafuertes, desbordando en infinitud la significación y la direccionalidad de voluntad, pero constriñe a su condición material y relacional la injerencia socioambiental. No es posible escapar de las necesidades primarias del sujeto, ni es posible el uso ilimitado de los recursos para satisfacerlas.

Ante este límite, sin embargo, surgen múltiples mecanismos de manejo de los recursos y las necesidades, al igual que de las representaciones que de ellos emanan, imprimiendo en el inconsciente y consciente colectivo las formas de interacción al interior de los distintos y escalonados grupos sociales a través de la vivencia de los procesos y de la articulación y aprendizaje culturalizado de sus entidades.

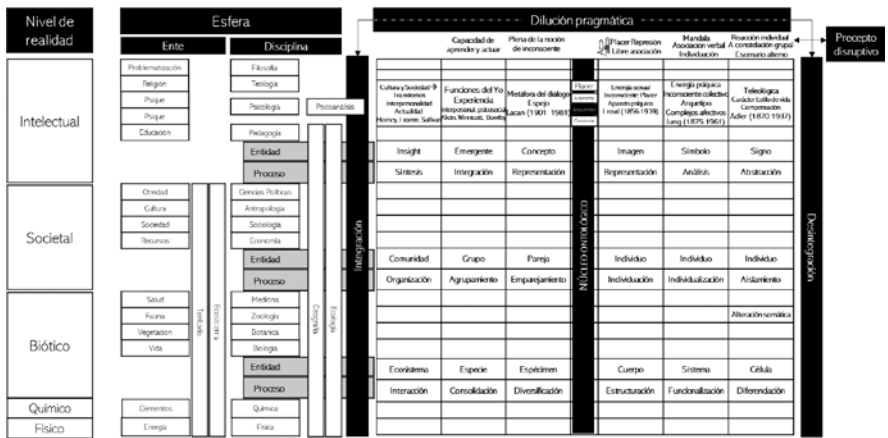


Figura 4: «Integración transdisciplinaria. Secuencia» (2022). Ensayo de tres dimensiones sobre la incorporación de los compartimentos descriptos del análisis en ciencia y arte. Inclusión de la dimensión psicoanalítica. Fuente: elaboración propia con base en Hall & Lindzey (1957), UKEssays, 2018, Lacan, 2003, Freud 1986–2008, Adler, 1975.

Los estadios de integración del ámbito psicoanalítico son también etapas de la comprensión de lo societal. ¿Cuál es el vínculo que, para este efecto, se desprende del escenario artístico y el abordaje estético? Si el inconsciente es regido por el principio del placer, emerge el principio de eros como ente de la vida misma. Si en el Ello se concibe el placer, el goce, las emociones y el deseo, que, por una arista de definición, alude contundentemente a su condición siempre referida a lo que no se tiene y, por otra arista, a la memoria de lo que bien se tuvo, entonces es el placer el vértice o punto de fuga desde el cual se desprenden las múltiples formas del saber, entre ellas la ciencia y el arte.

La estética se desglosa en verdad, historia, moral, continuidad de la experiencia, construcción del saber y correlato de definición política, según la lectura que Gadamer hacía de Goethe, Kant y Schiller⁴. A través de la poesía se decanta el sentido de autonomía que la palabra refleja al ser precisión descriptiva del ser. Es en su nombrar exacto del hecho que la capacidad de desvelo de la palabra nos monta en su ser poético. Así, estética y saber parecen confluír en una búsqueda que podría bien establecerse en el punto de fuga de una perspectiva que se abre hacia un horizonte de la comprensión.

3. Punto de fuga como herramienta para integrar saberes transdisciplinares

El punto de fuga es una figura estética que permite organizar la mirada que el sujeto hace de un escenario desde su posicionamiento físico y conceptual. Las imágenes artísticas visuales pueden diseñarse utilizando no solo un punto de fuga, sino varios. Para facilitar la explicación vamos a descifrar, desde uno solo, el despliegue del horizonte pragmático. En un estudio transdis-

⁴ Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica* (Madrid: Tecnos, 1998), 63-72.

ciplinar posterior se pueden desarrollar cada uno de los puntos de fuga correspondiente a sendos nodos que tienen de todo suyo un campo disciplinar. La compilación de nodos y sus horizontes conceptuales no es la tarea central del hacer transdisciplinar, es apenas la primera labor.

Empecemos por delimitar, primero, el lugar en el que estamos. ¿Qué punto nos permite reunir ciencia y arte para fines epistemológicos? La representación. Recordemos que hemos propuesto a la inteligibilidad como tesis central de la integración transdisciplinar de los campos de la ciencia y el arte. La forma materializada de la inteligibilidad es la representación. Es representación toda obra artística y también toda elaboración del conocimiento. Situados en la representación, esquematicemos un posible escenario en perspectiva. En la Figura 5, el recuento en ciernes muestra la mayor o menor cantidad de procesos que pueden ser visualizados si el punto de fuga nos determina el horizonte para entender un devenir comprensivo. Es decir, si consideramos a la representación como punto de fuga, estaremos abordando el amplio, sí, pero finito campo del diseño. No diseño como herramienta disciplinar, sino como acto de organización semántica no solo glósica (no solo las palabras tienen la capacidad de dar sentido al ser). Si asomamos hasta la inteligibilidad abordaremos, entonces, el devenir del saber, desde la observación hasta la abstracción, pasando, claro, por los múltiples estados de configuración del pensamiento. Si alejamos un poco la mirada hacia el fondo del horizonte y consideramos que es la vida el punto de fuga, abarcaríamos la propia formación de las especies, la interacción socioambiental, los procesos multicoevolutivos, etcétera. Si seguimos en la intención y llegamos hasta la existencia, el camino se torna infinito, pero un poco menos de lo que puede ser si el punto de fuga fuese la búsqueda: entonces requeriríamos de un mayor número de procesos involucrados que los que podría referir la propia imaginación.

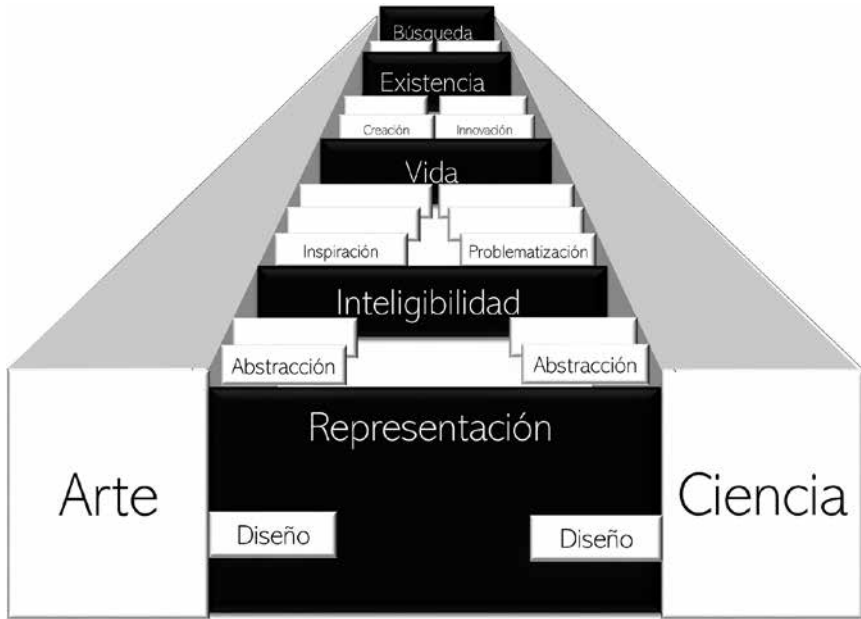


Figura 5: Punto de fuga en la exploración de la integración transdisciplinaria de la construcción arte ciencia (2022).

Cada uno de estos procesos mantiene una secuencia que los marcos lógicos constriñen para dar coherencia a los campos de estudio. Estos procesos ocurren, además, dentro de un sistema de valores retroalimentados por los correlatos que suceden en otras esferas de la acción social. Destaquemos el rol de la ética. El robustecimiento del modelo nos permite mostrar, en la Figura 6, que enfocando el papel de la ética nos articulamos con la esfera psicoanalítica.

Alcemos la tarjeta de la ética para incursionar sobre una proposición para entender el papel que esta cumple en la evolutiva de la inteligibilidad durante los procesos de creación artística y en el ejercicio de la reflexión estética. En la Figura 6 ilustramos la hipótesis de que es por la ética, o estadio de inteligibilidad, que el consciente y el inconsciente configuran en la propuesta artística un correlato que, a su vez, pueda ser probablemente desvelado a través del estudio estético.

El estudio de la relacionalidad, la proporcionalidad, la organización de formas, colores, tamaños, ritmos, y demás procesos ya del orden científico, dan coherencia al ejercicio de la reflexión estética. La creación artística conserva, sin embargo, un saber expresado que pertenece y tiene su anclaje en la condición social interiorizada en el sujeto desde el cual el psicoanálisis puede desvelar cómo es, en esa razón experimentada, arrojada, intuitiva y razonada que la inteligibilidad traduce desde un Yo, el carácter de una expresión.

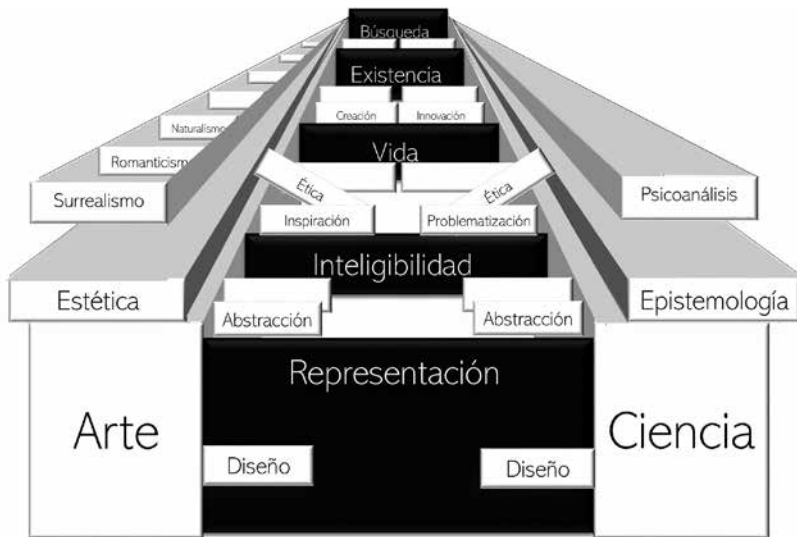


Figura 6: Punto de fuga en la exploración de la integración transdisciplinar de la construcción arte ciencia (2022). La reflexión sobre el rol de la ética.

4. Pragmática del arte y sus correspondencias psicoanalíticas

Tratar de entender que el psicoanálisis tiene su principal veta estética en el surrealismo es cometer un irresistible y tentador pecado, el de la reducción. Ciertamente que es surrealista la expresión desencadenada, la libre asociación, la permisividad del inconsciente y en ella confluye la materia prima psicoanalítica, pero ni uno ni otro son

solo eso, como tampoco estas características son territorio privado al que nadie puede ingresar desde otros movimientos artísticos o campos de estudio. Basta evocar al Bosco en sus recuentos, recordar a Huidobro en su creacionismo o nombrar la somatización en su explicación médica. Pensemos, mejor, al psicoanálisis como una puerta de entrada para entender la propuesta surrealista y, con ello, asomar hacia una hipótesis de que es posible desarrollar campos disciplinares correlativos para entender cada uno de los distintos movimientos artísticos, no con el afán de una producción industrial, repetitiva y fraguada en la reproductibilidad mecánica, sino en la forma en que cada movimiento artístico se articula en la construcción de la inteligibilidad. Ya Lacan había sentenciado que era el lenguaje, traducción del inconsciente, una articulación formulada a semejanza de una fuga bachiana o una poética mallarmeriana. Y entendemos que no solo por referencia a la estructuración métrica y visionaria, sino por la condición de subjetivación del individuo con la que el arte trasciende al ser. Y esto es, a la vez, un contundente momento de realización a partir del equilibrio que se logra al emerger la fuerza pulsional del inconsciente en pleno ejercicio de la concientización. puede haber conciencia sin razón, cuando la razón es entendida como la observancia de las normas sociales legitimadas por el imperativo moral y por el poder científico. Y en esa conciencia sin razón es que habita el sujeto tentado a la infinitud y transgresión de sus propios límites, justamente a través de la inteligibilidad. ¿Qué comprende de sí un individuo al escuchar el *Adagio* de Alessandro Marcello cuando requiere que el tiempo habite su interior en ese paso lento de cada segundo vivido en su completitud? Hay tiempo para entristecerse. Hay tiempo para recuperarse. Y luego, el *allegro* en ese afán de vida, de síntesis, de novedad.

Al mismo tiempo, la inteligibilidad abre los propios límites de la estética. La estética, como límite para la expresión y formación de comunidad, se ve expandida en el arte callejero del muralismo y el grafiti a raíz de la incorporación de la dimensión comunitaria que renueva la intención ética como trascendencia artística. La intencionalidad, fuerte configurador del sujeto, irrumpe como argumen-

to en el que los territorios, entre la estética y la ética, felizmente se infiltran. Finalmente, el arte se desenvuelve en intención y a la estética se anexa la virtud de la definición: Alcántara (2002) nos enlaza en la vorágine comprensiva de su campo dando mejor designio al reconceptualizarle con oportuna lucidez como «est/ética».

5. La otredad inscripta

Tesis ontogénica transdisciplinar del arte para el relieve del Yo

Abrir el horizonte de estudio implica remitirse a las áreas estructuradas para su abordaje sistematizado: al arte por vía de la estética, al psicoanálisis por la vía epistemológica. Aun cuando su estatus científico fue cuestionado por Popper⁵ con el argumento de la incapacidad predictiva, autoajuste explicativo e imposibilidad de falseamiento y refutación, el psicoanálisis se establece como una práctica de reflexión que, a pesar de destacar el derrotero de la individuación, constituye una estrategia de articulación muy prometedora. Así que explorar los cruces entre arte y ciencia es invitar a descifrar las interrogaciones del saber en su más compleja amplitud.

Considerar que existe una fórmula para encontrar resultados sobre la resolución del individuo en sujeto y que estos hablen sobre una certeza de saber a través del arte, a través del psicoanálisis, sigue siendo un deseo de diálogo, porque no es el individuo resuelto en sujeto, sino la contradicción individuo-sociedad la que se resuelve en el sujeto. Es deseo lo que está en juego constantemente, es a partir de la ausencia, del anhelo, de su aceptación o su sustitución, convertido así el deseo, como es concebida la otredad EloEllo, en su estatus de tercera persona, conduce a la condición de otredad, pero de una experiencia que destaca la mismidad en su constitución.

El signo de la otredad aparece desde el sitio taxonómico: *Homo sapiens sapiens*. Así, la inscripción de otredad radica en nuestra nominación taxonómica, este es el signo ontogénico de nuestra condi-

⁵ Karl R. Popper, *Conjeturas y refutaciones* (Barcelona: Paidós, 1993), 62-76.

ción inherente en la otredad, de aquí la fuente del imperativo ético de nuestra existencia depositada en la situacionalización del otro. Paradójicamente, la subjetividad es inscripción de otredad. La otredad es vivida por el sujeto como el acto subjetivo y su evidencia es la representación.

A través del arte se traduce la acción del Yo formado en el contexto social y esto se produce por medio de la representación. Es entre ambas que se construye socialmente la subjetividad. Y, sin embargo, el arte es fuente de singularidad, en el acto mismo representacional. De esa manera ocurre la forma en la que se resuelve la contradicción sociedad-individuo en sujeto, a través de ese mecanismo conocido como creatividad. El arte, en tanto expresión, es resultado de la socialización interiorizada a partir de una mirada propia y la transgresión vuelve, nuevamente, a socializar en el proceso de identificación comunitaria.

El arte abre la puerta a la imposición del otro como Yo, es una etapa que da al estadio lacaniano del espejo su condición temporal, superable. La ciencia, en cambio, simplemente promueve una enajenación del sujeto, en aras de la objetividad. ¿Cuál es la proposición transdisciplinaria para superar la inconexión? La inteligibilidad. Ese proceso mediante el cual, el inconsciente emerge en su fuerza a la plena consciencia, con una intencionalidad irreverente por cuanto da claridad al artífice y se ofrece a la colectividad como la palabra que emerge del Yo, una palabra, una idea, una verdad, una explicación desde el locus que el ser pensante habita y desde el cual se personifican procesos de integración multidimensional. En otras palabras, es el arte, en su naturaleza ontogénica de inteligibilidad, el campo de elaboración de un Yo integrado.

6. Inconclusa

No puede haber conclusiones con tan grandes intersticios: la ciencia explica cómo se organiza el acontecer siempre cambiante, mientras que el arte organiza la forma de ver la vida con significaciones

siempre en juegos contextuales; por otra parte, el arte es desarrollo de subjetividad, la ciencia (el psicoanálisis concebido en su estatus científico) es baluarte de la objetividad.

Hay un proceso que puede tender el puente para el desarrollo de una razón transdisciplinar, la construcción de la inteligibilidad, entendiendo a esta como la síntesis, en el orden de la conciencia, del Yo y la otredad.

Este ejercicio teórico puede proponer un horizonte hipotético sobre la evolución del arte como mecanismo de resolución de la contradicción individuo-sociedad, pero se enfrenta a la interrogante sobre la pauta que, entre el arte y la psique humana, permite desarrollar la inteligibilidad como pivote para superar los contrafuertes ético-científicos y construir sujetos integrados.

En cada nivel de realidad hay un grado de integración o un estado de consolidación que permite, en algún momento, no trascender al siguiente paso evolutivo y, en algún otro, trascenderlo por madurez en cualquiera de ellos. así, en el paisaje pragmático del arte y el psicoanálisis el locus del goce estético, materializado en el Yo, se reviste de los procesos que tienen lugar en las dimensiones sociales y bióticas para aparecer en integración o en procesos desintegrativos.

Bibliografía

- Adler, Alfred. *El sentido de la vida*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Alcántara Mejía, José Ramón. *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana, 2002.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, tr. José L. Etcheverry, 2.^a ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1986-2008.
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Hall, Calvin y Gardne Lindzey. «Social psychological theories: Adler, Fromm, Horney, and Sullivan». En *Theories of personality*, ed. C. S. Hall &

- G. Lindzey, 114–156. Nueva Jersey: John Wiley & Sons Inc, 1957, <https://doi.org/10.1037/10910-004>
- Jung, Carl. «Los arquetipos de lo inconsciente colectivo». En *Dos escritos sobre psicología analítica*. Madrid: Editorial Trotta, 1928.
- Lacan, Jacques . «El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica». En *Escritos I*, Jaques Lacan. Buenos Aires, Paidós 2003, 86–9 (Original publicado en 1949).
- Mandelbrot, Benoit. *La Geometría Fractal de la Naturaleza*. Barcelona, España: Tusquets, 1997.
- Morin, Edgar. *El método III. El conocimiento del conocimiento*. Madrid, España: Cátedra, 1999.
- Nicolescu, Basarab. «Heisenberg and the levels of reality», *European Journal of Science and Theology*, 2 (1), (2006): 9–19, <https://archive.org/details/arxiv-physics0601156> (Fecha de consulta: 18 febrero 2011)
- Popper, Karl. *Conjeturas y refutaciones*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Recalcati, Massimo. «La sublimación artística y la cosa». En: *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*, coord. Massimo Recalcati. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.
- «Object Relations Theories: Klein and Winnicott». *UKEssays*, noviembre de 2018, <https://www.ukessays.com/essays/nursing/object-relationsories.php?vref=1>



Revista N.º 4
Guayaquil, Ecuador
septiembre 2021
ISSN: 2697-3596

Texturas

ILIA

Instituto Latinoamericano
de Investigación en Artes

**Hacer la práctica de su extimidad,
no el catálogo de utopías**

Take me back to the rivers...

El psicoanalista, los laberintos y la fe

Antonio Aguirre F.

Venimos cuestionando —hace ya un tiempo— la relación del psicoanálisis con las condiciones políticas, elaborando y discutiendo en un espacio que nos hemos provisto: una práctica de *self-made men*. Esto, claro, remite a Lacan, que declaraba ser un auténtico «*self-made man*», consideración inadmisibile para los mártires del partido, los de la disciplina sin tacha. Churchill, según cuenta la versión divertida, cambiaba de partido cuando pensaba que el grupo no tenía la razón. Muy diferentes eran los héroes trotskistas: preferían morir en el caldoso de Stalin, renegando públicamente de sus razones por temor a desacreditar al socialismo. Quizá la Escuela de Lacan ha probado una convivencia distinta: no se renuncia a la razón, y se sostiene la discusión con los otros, en tanto estos siguen abiertos en su escucha.

Hicimos ejercicios de afición histórica, ensayos de estrategias y, cuándo no, intentos futuroológicos. Sosteniendo el malentendido, sin escapar de su malestar crónico, cada cual se ha hecho con sus razones. Y revisemos las preguntas: ¿qué aportan Freud, Lacan y el psicoanálisis a la filosofía?, ¿al estudio de la episteme de la época?, ¿a la crítica de los dispositivos del biopoder?, ¿al pensamiento oriental que nos llega? ¿Qué de utilidad puede haber en el psicoanálisis para la práctica política? Cada cual se reconoce en esas y otras interrogantes. Pero no vamos a escamotear la urgencia que animaba el fondo: ¿cuál es la política que puede dejar espacio para el psicoanálisis como tal? ¿Podía alguien desconocer que esta era la tarea más desesperada? ¿No está aquí la oportunidad, para algunos, de contribuir en un esfuerzo en el que nadie los sustituirá, porque están en el

puesto generacional de un presente que hará futuro? Tantas críticas al capitalismo, al consumo, a los mercados, con aire desdeñoso hacia el psicoanálisis, mirándolo solo por las pequeñas miserias, inevitables, de unos cuantos de sus operadores, de su institucionalidad mostrenca y discutible.

Hay que decir que el psicoanálisis es, quizá, la mejor manera de salir del discurso capitalista, y también, quizá, la mejor manera de no ser arrastrados a los ríos de la fe, que ya están en plena crecida, desbordándose. Recordemos el tema musical, profético, de Enigma en 1990: *Take me back to the rivers of belief.. I promise you I will return*. Si no, veamos la bienal de este año en Cuenca, titulada IR PARA VOLVER, y retitulada en inglés *LEAVING TO RETURN*. Vamos, estamos yendo, hemos ido, movimiento y relación, nomadismo, «disolución de la frontera», minamiento de las lógicas del mercado y de la temporalidad única, «pluralidad de visiones», construcción incesante, un orden aleatorio. Estos son los términos conceptuales de una escritura y una lectura, a la cual podemos llamar deleuziana, atribuible en primer término a los teóricos, curadores y críticos, que resulta que pueden ser ahora algunos de los mismos artistas, cuando han sido «masterizados» por la Universidad. El arte, el que se mostró en la bienal, y el que vimos en las muestras paralelas, que no tenían pretensiones educativas, está siempre a destiempo de la cultura. La cultura, como dice Lacan, busca siempre alisar las aristas. En la bienal somos testigos de la organización en dos tiempos: vamos y retornamos. Oscilación, péndulo, retorno. Pero el título de la bienal no es IR Y VOLVER, ni *LEAVING AND RETURN*. ¿Está desde el principio la intención de volver?, ¿se trata simplemente de flanquear un tropiezo en la vida?, ¿es puro simulacro de cambio para después reafirmar el poder benefactor que auspicio el viaje? Otra vez Lacan: un viaje de 360 grados, que nos lleva al mismo sitio inicial. Vamos para volver... ¿a dónde? La teoría crítica de la bienal nos da unas cuantas pistas. Por los caminitos laberínticos de los saberes tradicionales, la fábula, el trabajo del artesano, se va perfilando un entrelazamiento profundo, un «orden secreto», un «proyecto educativo» —cuando creíamos que el arte tiene que aligerar el inevitable peso de

la «buena educación»—, para darnos una nueva «visión del mundo». El seminario sobre la psicosis de Lacan nos explica la situación del sujeto, que sin una «vía principal», algo que sería un «Nombre del Padre» para dar un eje y una conclusión al laberinto de sentidos, yerra en realidades múltiples y precarias.

La buena nueva, el sentido reunificador, laico hasta nueva orden —pues estamos atentos al «return» espectacular que están haciendo las religiones universales cargadas de amor y guerra—, se enmarca por su inclusión del debate postcolonial y su exclusión de la lógica del mercado. Pero hay otra noticia: «la negación de la supuesta condición privilegiada del artista» y la «disolución de la frontera entre autor conceptual y físico». En verdad, lo teníamos que adivinar desde el principio. «Nueva antigualla», «vieja novedad». Y nos acordamos de nuestra instrucción marxista: la producción es siempre social, la apropiación es privada. Para dar solución final a esto hacemos que cualquier producto pertenezca a «la sociedad», la matriz de todo, y que su administración la haga el Estado, que por supuesto es todo. ¿Literatura de horror? Nada de eso, es la justificación que dura más de un siglo y que les ha permitido a las burocracias estatistas sentirse dueñas de la vida física y mental de todo ciudadano, desde su «afortunado» nacimiento hasta su muerte. Maticemos con una broma lacaniana: el capitalismo es la explotación del hombre por el hombre, el socialismo todo lo contrario.

El psicoanálisis es un viaje sin retorno a ningún «nuevo orden», a ninguna visión del mundo. Tiene un fin, y se contenta con la «evaluación» que cada cual hace de los avatares de su vida, en los términos propios para decir que está «feliz de vivir» y ser un «bon vivant» a su manera. Esto se aleja radicalmente de la planificación del «buen vivir» que los tecnócratas estatistas, esos burdos «ingenieros del alma», predicán y quieren imponer, con un perfil ideal que no es otra cosa que su propia y ridícula imagen en el espejo.

El esfuerzo que hemos hecho no ha sido el diseño de un proyecto emancipador. No pretendemos contribuir al catálogo de las utopías. El país de origen de los analistas es La Cosa, el objeto perdido para siempre. Judíos de la diáspora, esforzados en hacer sobre-

vivir el descubrimiento de Freud, no vamos a refundar otro Israel. Basta uno para concentrar el odio de los dioses oscuros. Se trata más bien de elegir aquellas comunidades políticas presentes, esos mundos de vida actual, donde un analista puede hacer la práctica de su *extimidad*: asimilado en una realidad, formalizando sus agujeros.

Guayaquil, 28 de abril de 2014.

Una invención a propósito de un desorden en la juntura más íntima del sentimiento de la vida

Mayra de Hanze

La invención de la sujeción corporal es un gran registro a estudiar, sobre todo si partimos de la propuesta de que la invención se hace a partir de materiales existentes.

Hay, seguramente, una zona semántica común entre invención y creación. La invención se opone más fácilmente al descubrimiento. Se descubre lo que ya está ahí, se inventa lo que no está. Es por ahí que la invención es pariente de la creación. Pero el acento del término «invención» es, en este caso, una creación a partir de materiales existentes.¹

Es a propósito de un imperceptible tropiezo en la juntura más íntima del sentimiento de la vida, que recae en la falla imaginaria de la sujeción corporal, que leemos, de modo reiterativo, en el texto que Gallimard realiza del «hombre sin biografía», como se define a sí mismo Emilio Cioran.

Sabemos que nace en Rumanía en 1911 y muere en París en 1995. Sus años de infancia, aunque transcurren felices, están marcados ya por la melancolía. Dirá en una carta de 1967 al hermano Aurel: «Soy un unzufrieden, depresivo, descontento, pero siempre lo he sido, y este es un mal del que siempre hemos padecido en nuestra familia, atormentada, ansiosa».

A finales de los años treinta viaja a la capital francesa gracias a una beca, para terminar instalándose definitivamente en París y adoptar el francés como lengua de escritura.

Pesimista, iconoclasta y nihilista, Cioran llevó una existencia austera y dedicada a la creación de una obra peculiar e irrepetible.

¹ Jacques-Alain Miller, «La invención psicótica», *Virtualia, Revista digital de la EOL*, (17) (2007): 2-12.

Tras su muerte, a modo de homenaje, su editor de siempre, Gallimard, publicó las conversaciones del gran pensador rumano con importantes interlocutores: François Bondy, Fernando Savater, Herga Perz, Jean-François Duval, Léo Gillet, Luis Jorge Jalfen, Verena von del Heyden-Rynsch, J.L. Almira, Lea Vergine, Gerd Bergfleth, Esther Seligson, Fritz J. Raddatz, François Fejtő, Benjamin Ivry, Sylvie Jaudeau, Gabriel Liiceanu, Bernard-Henri Lévy, Georg Carpat Focke, Branka Bogavac Le Comte y Michael Jakob.

A lo largo de las entrevistas podemos cernir sus infidencias iterativas:

(...) Mi pensamiento no se produce como un proceso, sino como un resultado, un residuo. Es lo que queda después de la fermentación, los desechos, el poso.

Realmente, toda mi formación intelectual no me ha servido de nada.²

(...) No soy pesimista, sino violento. Esto es lo que hace vivificante a mi negación. Mis libros no son depresivos ni deprimentes, de igual forma que un látigo no es deprimente. Los escribo con furor y pasión. Si mis libros pudiesen ser escritos en frío, eso sería peligroso. Pero no puedo escribir en frío, soy como un enfermo que se sobrepone febrilmente en cada caso a su enfermedad.³

(...) Creo que la filosofía no es posible más que como fragmento. En forma de explosión. Ya no es posible ponerse a elaborar capítulo tras capítulo, en forma de tratado. En este sentido Nietzsche fue sumamente liberador. Fue él quien sabotó el estilo de la filosofía académica, quien atentó contra la idea de sistema. Ha sido liberador porque tras él puede decirse cualquier cosa. Ahora todos somos fragmentistas, incluso cuando escribimos libros de apariencia coordinada. Va también con nuestro estilo de civilización.⁴

(...) Puedo decir que mi vida ha estado dominada por la experiencia del tedio. He conocido este sentimiento desde mi infancia. No se trata de ese aburrimiento que puede combatirse por medio de diversiones, con la conversación o con los placeres, sino de un hastío, por decirlo así, fundamental y que consiste en esto;

2 Emil Cioran, *Conversaciones* (Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2010), 16.

3 Cioran, *Conversaciones*, 20.

4 Cioran, *Conversaciones*, 21.

más o menos súbitamente en casa o de visita o ante el paisaje más bello, todo se vacía de contenido y de sentido. El vacío está en uno y fuera de uno. Todo el Universo queda aquejado de nulidad. Ya nada resulta interesante, nada merece que se apegue uno a ello. El hastío es un vértigo, pero un vértigo tranquilo, monótono; es la revelación de la insignificancia universal, es la certidumbre elevada hasta el estupor o hasta la suprema clarividencia de que no se puede, de que no se debe hacer nada en este mundo ni en el otro, que no existe ningún mundo que pueda convenirnos y satisfacernos.⁵

(...) A causa de esta experiencia —no constante, sino recurrente, pues el hastío viene por acceso, pero dura mucho más que una fiebre— no he podido hacer nada serio en la vida. A decir verdad, he vivido intensamente, pero sin poder integrarme a la existencia. Mi marginalidad no es accidental, sino esencial. Desde siempre, mi sueño ha sido ser inútil e inutilizable. Pues bien, gracias al hastío he realizado ese sueño. Se impone una precisión: la experiencia que acabo de describir no es necesariamente deprimente, pues a veces se ve seguida de una exaltación que transforma el vacío en incendio, en un infierno deseable.⁶

(...) Tenía cinco años —es ridículo, pero en fin—, recuerdo la tarde, eran exactamente las tres, cuando tuve esa experiencia que formulé antes, sentí que el tiempo se desprendió de la existencia. Porque eso es el tedio. En la vida la existencia y el tiempo marchan juntos, forman una unidad orgánica. Avanzamos en el tiempo. En el tedio el tiempo se separa de la existencia y se nos vuelve exterior. Somos tiempo. En el tedio ya no estamos en el tiempo.

Es cierto que el vacío se parece exteriormente al tedio, pero el vacío en ese sentido no es del todo una experiencia europea. Es oriental, en el fondo. Es el vacío como algo positivo. Es la forma de curarse de todo. Se elimina toda propiedad del ser y, en lugar de tener una sensación de carencia y, por tanto de vacío, viene la sensación de plenitud por la ausencia; por tanto, el vacío como instrumento de salvación, como camino de salvación.⁷

5 Cioran, *Conversaciones*, 26.

6 Cioran, *Conversaciones*, 26.

7 Cioran, *Conversaciones*, 55.

(...) La nada estaba en mí, no necesitaba buscarla en otra parte. Ya de niño había tenido el presentimiento de ella mediante el tedio, factor de descubrimientos abismales. Podría citar con exactitud el momento en que tuve la sensación de vacío, la impresión de ser expulsado del tiempo. Nunca he cesado de experimentar ese vacío, ha llegado a ser para mí un encuentro casi cotidiano. Lo que es capital es la frecuencia de una experiencia, el regreso insistente de un vértigo.⁸

(...) Todo lo escrito me lo han dictado mis estados de ánimo, mis accesos de toda índole. Yo no parto de una idea, la idea viene después. Mis decantaciones, mis fórmulas son frutos de mis vigiliass.⁹

(...) El hombre siempre ha estado loco, pero con grados diferentes. Por eso es necesaria una desconfianza permanente para sobrevivir y evitar desgracias. Porque el hombre es un animal, ha nacido así. Está corrompido desde el nacimiento. Es un animal condenado y muy sutil al mismo tiempo. Es un vicio de nacimiento. La historia es la demostración de la inhumanidad del hombre. Algo impuro, despreciable. Creo que no tiene remedio. Podemos hacer constar el fenómeno, pero no hay nada que hacer. Ahora yo soy viejo y he vivido bastante para poder comprobar que el hombre es un animal incurablemente malo. Y no hay nada que hacer para remediarlo. Sólo hay épocas en que el animal, el hombre, se calma.

¡Mire los niños! ¡Lo malvados que son!¹⁰

(...) El fracaso es una lección extraordinaria, la experiencia de la vida es el fracaso. Un día delante de mi madre, me arrojé sobre un sofá y dije: "No puedo más". Mi madre me respondió: "Si lo hubiera sabido, habría abortado". Aquello me causó una impresión extraordinaria, pero en modo alguno negativa. En lugar de revelarme esboqué una sonrisa y fue como una liberación, pero me marcó para el resto de mi vida.

Sólo mi madre me comprendía y es curioso porque al principio la despreciaba, pero un día me dijo: "Para mí lo único que existe es Bach". A partir de ese

8 Cioran, *Conversaciones*, 114.

9 Cioran, *Conversaciones*, 115.

10 Cioran, *Conversaciones*, 212.

momento, comprendí que yo me parecía a ella, se trata de revelaciones que marcan una vida.¹¹

El *sinthome* fue un término clave en la última clínica de Lacan, que inventó a propósito de Joyce para decir que no tenía ninguna relación con el inconsciente.

En la clínica del *sinthome* encontramos reparación en el punto mismo donde se produjo la falla, el desgarrón en el nudo de trébol, impidiendo que el registro imaginario se desprenda, permitiendo, asimismo, que se forme otro encadenamiento. Ahí donde lo real avanza sobre lo simbólico, desplazando a lo imaginario, el *sinthome* hace de agarradera para que lo imaginario no se eche a volar.

El ser y la existencia no son uno, sino dos. Esta bipartición es necesaria para pensar lo que queda después de un análisis y lo que encontramos es el *sinthome* como autosimilar, como fractal, es decir, como algo que permite divisar bajo qué forma y manera todo cuanto recorrimos repercutía en esa misma estructura.¹²

El desorden en la juntura más íntima del ser, nos enseña a pensar el inconsciente, no desde el discurso del Otro, sino como un saber con una única iteración de S1, de un significante solo, de una identidad de sí consigo mismo que se mantiene y constituye el fundamento de la existencia.¹³

Lacan dice que a veces el inconsciente es real, la raíz del Otro es lo Uno.

Cioran, en las múltiples entrevistas y en diferentes momentos, ratifica su extrañeza, experiencia de desanudamiento, la llama el tedio, que resulta del desprendimiento del tiempo en relación a la existencia. Esto produce efectos en el cuerpo, algo queda por fuera, un cierto desorden en la juntura más íntima, se producen «las noches blancas», la errancia y el deambular nocturno acompañado de una prolongada etapa insomne que no alcanza una franca ruptura, sostenida en unos sutiles vínculos encumbrados.

Muy probablemente su escritura aforística hace de puntadas para el enjambre donde va quedando el Uno, que itera en esa extendida producción literaria.

11 Cioran, *Conversaciones*, 223.

12 Jacques-Alain Miller, «El ser y lo Uno. Clase IX», en *Curso de la Orientación Lacaniana*, (Inédito 2010).

13 Miller, «El ser y lo Uno...».

Bibliografía

Cioran, Emilio. *Conversaciones*. Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2010.

Miller, Jacques-Alain. «La invención psicótica». *Virtualia: Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana* 16 (feb.-mar. 2007): 3-13. <http://www.revis-tavirtualia.com/storage/ediciones/pdf/U8gOvp1w902gbnARjyG4yVACixh9vc-LLApj7yl9e.pdf>.

Miller, Jacques-Alain Miller. «El ser y lo Uno». Curso de la Orientación Lacaniana, clase IX, Inédito, 2010.

La cera perdida

«La pieza está lista cuando ella me habla»

Ramón J. Ochoa Brando

La escultura, como expresión artística, busca producir nuevas formas por medio de la transformación de materiales comunes y no tan comunes, a partir de la manipulación de una cualidad particular: su solidez. Cualidad claramente identificable y sólidamente tangible, por lo que su transformación requiere de un saber hacer que va de la imaginación hasta la obtención de un producto, pasando por una elaboración que puede durar semanas, meses o años, dependiendo de la ambición de su creador. Es así como encontramos a un sujeto que procede a incidir sobre la materia que elija para imprimir su propia huella, mnémica si podemos agregar, valiéndose de cortes, incisiones, tallados, reducciones, pulimentos y hasta quemaduras, acompañado de un empuje que culmina en la producción de una pieza nueva. A este sujeto lo llamaremos: escultor.

El producto será, entonces, aquel que de la inspiración del atrevido a ir más allá de una ensoñación, logra, mediante su acto, alcanzar el acabado perseguido, tal como nos decía el maestro Juan Gómez, escultor mexicano con el que hemos podido conversar en actividades de la Nueva Escuela Lacaniana del Campo Freudiano, a propósito de sus esculturas: «La pieza está lista cuando ella me habla». Definitivamente, se trata de una relación muy estrecha entre el escultor y su obra, pero no queda solamente aquí, porque, en muchos casos, la obra se relacionará con el resto del mundo.

Una inspiración, el sueño y un cuerpo

Un sueño será el encargado de contener al sujeto provocado por la inspiración que ha encontrado, ¿o es ella la que lo encuentra? Una cosa parece cierta: será necesario que de esta provocación surja un sueño que cobije y comience a materializar su obra, pero siguiendo un camino distinto al de cualquier sueño que solo busca el descanso del cuerpo, siguiendo el camino de despertarlo con sus manos y con su cuerpo. Soñar para ponerse «manos a la obra».

El cuerpo destaca en este recorrido, por lo que me interesa ponerlo al descubierto desde el lugar privilegiado que llega a ocupar. El sujeto provocado va a poner a prueba su sueño tomando su cuerpo como instrumento para trabajar los materiales; por supuesto, también utilizará otras herramientas y técnicas, pero necesita ponerse en acción para mantenerse despierto, activo, para que pueda vivir la experiencia.

Es así como elegir un material implica tomarlo en todas sus acepciones y arreglárselas con él. ¿Cómo moldearlo?, ¿cómo convertirlo?, ¿cómo transformarlo? Hay que arreglárselas con sus propiedades naturales, saber hacer con un proceso que de natural no tiene mucho. Si bien los insumos materiales se encuentran en la realidad en un estado «natural», el escultor será aquel con el coraje suficiente para sacarlos de ese estado y someterlos a otros procesos que provoquen su transmutación. Por favor, no crean que se trata de la transmutación soñada por alquimistas, ya que estos materiales continuarán conservando sus propiedades moleculares, pero, definitivamente, tendrán una modificación esencial que hará de la pieza un objeto con un nuevo cuerpo, un nuevo sostén: que será convertido en una obra.

El sueño y el coraje se enlazan entonces para motorizar las acciones a materializarse en un sólido acabado. Un enlace que anima y que es animado por la especificidad de un proceso único de elaboración, pero, ¿qué hace que sea único este proceso? Me atrevo a responder que lo que lo haría único es: la experiencia.

Una experiencia, un vacío y la pérdida de la cera

La experiencia no solo remite al conocimiento adquirido por el pasar de los años o a la cantidad de piezas que se han elaborado; aunque, si bien ello tendrá su lugar en el camino de elaboración de un escultor, la experiencia a la que hago mención es una tan íntimamente vinculada a él, que remite a la satisfacción que experimente en esta travesía, incluso después de concluida la obra.

Solo un artista pudiera dar cuenta de dicha experiencia. Juan Gómez describe algo de ello al referirse a la realización de sus piezas, desde las más pequeñas hasta las monumentales que reposan en espacios públicos, incluso al decir que sus piezas finalizan «cuando le hablan». Así, encontramos ese lugar donde habita la satisfacción misma, un lugar donde un cuerpo conmocionado transmite sus vibraciones y ubica en los otros una acogida cálida. Se trata de la entrada en otro campo que juega un papel importante dentro de la experiencia de satisfacción, no para quedarse solo con el escultor, sino que se extiende y se vincula con otros en el mundo que habita: la ciudad.

El campo del Otro no es uno que se pueda definir *a priori*, no es delimitable por barreras, cercas o fronteras. Lo que sí puede albergar este campo son las intenciones, las acciones, sus causas; es un campo cuya extensión se verifica en los efectos que resuenan en él, en los ecos que regresan de ese mundo que se conmueve con los actos del que tenga el coraje de alzar su voz y generar ondas. Es ahí donde se constata su existencia.

Ahora tengamos algo en cuenta: aquello que resuena precisa de un elemento fundamental, cuyo sonido pueda retornar, por lo que es necesario que exista un lugar que reciba lo transmitido y vibre de tal manera que haga surgir la resonancia. Es un lugar que no es denso, sólido o en bloque, sino, más bien, un lugar vacío. El escultor sabe de ello y lo utiliza como estrategia y técnica en el proceso de transformación de sus materiales. En las conversaciones con el maestro Juan, pudimos escuchar sobre un procedimiento que me resulta muy

interesante llamado «la cera perdida». En este, es necesario cubrir un molde creado a partir de la pieza originalmente moldeada por el artista, con una o varias capas de cera que se irán endureciendo, para luego cubrirlas con otro material más fuerte que la cera, creando un bloque sólido que formará parte del molde.

El molde es llevado a un horno, pero —presten atención a este punto— contiene unos agujeros que se han dejado al momento de sellarlo para que la capa de cera que ha quedado en medio de ambos materiales fuertes pueda salir, dejando, al final, un espacio vacío en el bloque. Es en este espacio donde se verterá el material sólido previamente fundido, para que pueda dar cuerpo a la pieza que será trabajada por el escultor en las dimensiones que ha imaginado.

La creación de un vacío permitirá el advenimiento de una pieza; un vacío que ha sido dimensionado por la acción del escultor al ajustar el espesor de un nuevo cuerpo, y es que, sin él y la cera que ha perdido en el trabajo, el cuerpo y la obra no podrán existir.

Formidable técnica que incluye el trazo que ha quedado de una pérdida. Una caja dispuesta a hacer resonar los cuerpos que, de alguna forma u otra, se relacionen con el producto creado por un escultor —por un artista— que inventa a partir del vacío y que convoca a una experiencia tan conmovedora que teja lazos con el mundo. Este es el camino que me parece que ofrece la escultura, no solo como un medio de transformación de materiales, sino también como una vía para aproximarnos en tiempos de distanciamiento.

El arte, objeto sublime

La encarnación de lo que no está detrás de la cortina

María Paula Vanegas Florez

En un callejón oscuro hay un teatro llamado silencio. Dos mujeres ingresan de la mano y se ven sorprendidas por el presentador que grita: «No hay banda». Las mujeres se sientan y el presentador continúa: «No hay banda y aun así la escuchamos». La cortina roja se abre lo suficiente para dejar pasar a un hombre con trompeta. Una melodía empieza a sonar por el teatro y no se detiene, aunque el hombre deje de tocar. «Todo es solo una grabación», dice el presentador. Las mujeres se ven perturbadas. El presentador se desvanece. Vuelve a abrirse la cortina roja, esta vez para dejar salir a una cantante. Una hermosa canción hace llorar a las mujeres, una canción de abandono. En la euforia del espectáculo, la cantante se desmaya pero su voz resuena aún por el teatro. La amenaza del presentador se ve cumplida, efectivamente no hay banda. El escenario se queda vacío.

Esta escena de *Mulholland Drive*¹ refleja la verdadera naturaleza del objeto del arte. El arte es sublime, es un objeto sublime, sublimado. Žižek hace un recorrido del objeto sublimado desde Freud hasta Lacan. En Freud, la sublimación equivale a una desexualización que cambia un objeto bruto por uno refinado². Por otro lado, en Lacan esto se complejiza. El punto de partida es la pérdida originaria que deja un vacío. Aquí el objeto es «elevado a la dignidad de la Cosa»³, *Das Ding*.

1 David Lynch, *Mulholland Drive*, (Universal Pictures, 2001), DVD, 147 min.

2 Slavoj Žižek, *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1994), 141.

3 Jacques Lacan, *Seminario 7, la ética del psicoanálisis* (Buenos Aires: Ed Paidós, 2012), 133.

«La existencia positiva del vacío», «la nada materializada»⁴. Es un objeto con base en lo que falta.

El sujeto es, por naturaleza, un sujeto en falta. El «no-todo» deja al descubierto la falta en el Otro y por lo tanto la falta en el ser. Hay «un discurso cuya naturaleza es el de ser interrumpido»⁵. Aquí es donde Lacan dice que «no hay relación sexual»⁶. El vacío es, justamente, el vacío de la sexualidad donde el objeto, por esencia, falla. La falta es constitutiva del sujeto.

Sin embargo, el sujeto nada quiere saber de la falta. El objeto sublime se ubica donde la falta debería estar y la cubre con la cortina. Aun así, la falta persiste detrás de ella. «Lo que la mayoría no ve es, precisamente, que una forma de la desesperación consiste en no estar desesperado, en ser inconsciente al respecto»⁷. La desesperación es tal porque hay algo que falta y no puede ser más que cubierto. Por lo tanto, el sujeto sufre y lo único que puede hacer es buscar algo que le dé coherencia en sí mismo, algo que pueda anudarlo en su falta.

El artista, como cualquier persona, crea desde la falta. Su arte se convierte en el objeto sublime. El objeto que intenta atrapar algo de lo que se escapa. El objeto que intenta representar lo que no puede ser representado. El objeto que funciona para el sujeto como una «estructura fantasmática que le da coherencia a su ser»⁸. Una *père-version* a través del arte. Un anudamiento que permita sufrir menos.

El objeto del arte como una *père-version* intenta lidiar con la falla del objeto. El anudamiento es justamente una respuesta a la no relación. Lacan dice: «En la medida que hay *sinthome*, no hay equivalencia sexual, es decir, hay relación»⁹. El objeto del arte hace existir la relación que no hay. Pretende que haya una banda encarnando la falta de esta. El arte, entonces, más allá de la estética, cumple una función para el sujeto que crea y el sujeto que observa. El objeto es el guardián de la falta.

El semblante, el nombre, el cuerpo que pretende tener el sujeto, su Yo, es lo que lo mantiene como un incauto de lo real. Sin embargo, hay momentos en los que todo cae por un segundo y logramos advertir algo: hay nada detrás de la cortina. Estos momentos que encarnan lo real nos dejan perplejos como a las mujeres en

4 Žižek, *Todo lo que usted...*, 141-142.

5 Jacques Lacan, *Seminario 19, O peor* (Buenos Aires: Ed Paidós, 2012), 23.

6 Jacques Lacan, *Seminario 20, Aun* (Buenos Aires: Ed Paidós, 2012), 48.

7 Søren Kierkegaard, *Tratado de la desesperación* (Ciudad de México: Grupo Editorial Tomo), 36.

8 Žižek, *Todo lo que usted...*, 142.

9 Jacques Lacan, *El seminario, libro 23: El sinthome* (Buenos Aires: Ed Paidós, 2006), 98-99.

el teatro. El objeto del arte monta un espectáculo y pretende que ante nosotros hay banda. Sin embargo, esta encarna la falta al intentar suplirla. Por esta razón la amenaza del presentador siempre se cumple: no hay banda. No hay objeto, solo vacío.

El objeto del arte, entonces, representa, paradójicamente, dos caras. Por un lado, es el objeto que falla. Un objeto que no es. El objeto que representa la falta. El vacío al otro lado de la cortina. Por otro lado, es un *sinthome* que intenta hacer existir la relación. Un objeto que, como la cantante, pretender interpretar la canción en el teatro.

Žižek propone que este objeto debe permanecer en la sombra ya que «el poder de fascinación ejercido por una imagen sublime siempre anuncia una dimensión letal»¹⁰. Esto se da justamente por la posición paradójica en la que el objeto se ubica. El objeto sublime del arte no es posible de interpretar, no hay nada detrás de él. Más bien, hay nada detrás de él. Es un objeto que se ubica en el fantasma del artista. Representa tanto lo que permite anudar algo en él, como lo más mortífero de su ser. Se ubica en el borde.

En este sentido, el objeto sublime del arte es tanto una mentira como la verdad más profunda del ser. Su naturaleza es *poiética*, se encuentra en el lugar de traer a la presencia la realidad fundamental del sujeto. La verdad es que no hay relación sexual, no hay objeto, hay falta.

El peligro mortal del objeto sublime se advierte en *Mulholland Drive* cuando las mujeres escuchan una canción que nadie interpreta. El momento en el que se dan cuenta de que no hay banda y que hay nada detrás de la cortina. Detrás del objeto no hay relación sexual. Lejos de la creación que hace Diane en el sueño, no hay relación posible con Camilla. Es este vacío lo que la lleva a su final en la muerte.

Triptych (1973), el objeto sublime de Bacon

Más allá de la ficción de Lynch, esto se evidencia como verdadero en la realidad de los artistas. Joyce ha sido sujeto de estudio para el psicoanálisis por largo tiempo. Podemos ver en su escritura justamente algo que anuda una psicosis. Schejtman escribe al respecto: «Aquí la locura, encadenando, paradójicamente, salvaguarda el dormir: encadena y estabiliza»¹¹.

¹⁰ Žižek, *Todo lo que usted...*, 141.

¹¹ Fabián Schejtman, *Locuras que desencadenan y que encadenan* (Buenos Aires: UBACyT, 2016) 727.

Ocurre de igual forma si se analiza el arte de Francis Bacon, un objeto sublime. Hay en Bacon una infancia particular. Tiene sentimientos erotómanos hacia el padre e indicios de ser un homosexual masoquista desde su infancia. Esto hace que, a la corta edad de 16 años, el padre lo envíe a vivir con otra familia. Aquí se entrega a pasiones violentas.

Más adelante en su vida, Bacon tiene un encuentro con dos elementos fundamentales en la pintura: la boca y el grito. Son Poussin y Picasso quienes le inspiran a pintar por medio de sus representaciones violentas y deformadas. Bacon no tiene intereses en formarse formalmente como pintor, solo quiere pintar. Representa principalmente en sus obras al grito y a la carne. Sus obras fueron polémicas, se consideraban grotescas. Tanto así que incluso una amiga cercana decía sentirse incómoda por cómo Bacon decidía retratarla.

En paralelo, Bacon se hace de varios amantes con los que sus prácticas sexuales se vuelven más violentas. Relata uno de sus amantes que le pidió que lo lance de una ventana, lo que le causó temor. Bacon pinta a sus amantes. Sería un error caer en el reduccionismo de decir que la manera en la que Bacon retrata a sus amantes, de forma monstruosa, representa la violencia y el sadismo de sus relaciones. No hace falta ver más allá de su obra *Triptych*, de 1973, para comprenderlo.

Probablemente uno de los amantes más reconocidos de Bacon sea George Dyer. Un hombre al borde de la muerte, con varios intentos de suicidio y un alcoholismo evidente. Dyer se volvió uno de los modelos recurrentes de Bacon. Hasta que, en 1971, Bacon lo encuentra muerto en el baño de su hotel, víctima del suicidio. Por un día entero, Bacon no puede hablar de esta muerte debido a un evento importante al que debía asistir. Tiene que socializar como si nada hubiera sucedido. Es este hecho el que lo lleva a pintar *Triptych* en 1973, un retrato en tres partes del suicidio de su amante.

Su arte no representa la violencia o el sadismo. No representa nada. No hay nada que pueda ser representado. Su arte se eleva sobre la representación para encarnar lo real. No hay cuerpos en los cuadros de Bacon, solo hay carne. En muchas formas, su arte cumple la misma función que su masoquismo, una posible respuesta ante lo real de la relación sexual.

No existe la posibilidad de interpretar a lo real, detrás solo está el vacío. Pero se puede pintar. No se puede hablar del suicidio de un amante, pero se puede pintar. Se puede pellizcar algo de eso real, algo del sin-sentido y lograr anudar eso que de otra forma sería insoportable. Por más delirante que el arte de Bacon pueda lucir,

hace función en él. Bacon pintó cada día menos después de enfermar, pero siguió pintando hasta su muerte.

Hay algo mortífero detrás del objeto sublime del arte. Sin embargo, es justamente porque encarna esta falta que permite al artista vivir con ella. El objeto del arte puede anudar una estructura desbordada por lo real del vacío. Nos permite disfrutar de la obra sin preocuparnos de lo que hay detrás de la cortina.

Bibliografía

Kierkegaard, Søren. *Tratado de la desesperación*. Ciudad de México: Grupo Editorial Tomo, 2009.

Lacan, Jacques. *Seminario 7, La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

---. *Seminario 19, O peor*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

---. *Seminario 20, Aun*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

---. *Seminario 23, El sinthome*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

Lynch, David. *Mulholland Drive*. Los Ángeles: Universal Pictures, 2001, DVD, 147 min.

Schejtman, Fabián. *Locuras que desencadenan y que encadenan*. Buenos Aires: UBA-CyT, 2016.

Žižek, Slavoj. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1994.

Una estética del mal: del *bullying* a la peluquería

Gabriela Pazmiño Márquez

El concepto freudiano de «sublimación»¹ nos permite evocar el lazo entre el síntoma de un sujeto y la creación artística. La literatura psicoanalítica es abundante en este sentido, por lo que abordar dicho concepto no constituiría en sí mismo una novedad. Sin embargo, es a partir de este concepto que podemos ilustrar en la práctica clínica el pasaje de la agresividad a la invención que tiene lugar en un niño de 8 años.

Presentaremos, a continuación, un fragmento del caso de Bruno, quien, a partir del despliegue de su palabra, nos permite acompañarlo en la creación de una salida al «bullying» que lo trae a consultar en un primer momento. Sobra precisar que se trata de una problemática absolutamente contemporánea, que convoca a todos los adultos que se encuentran a cargo de la educación de niños a multiplicar esfuerzos y estrategias, que, con excepciones, están destinados a fracasar, puesto que parten de los fantasmas y temores de los propios adultos. Así, hay quienes, por ejemplo, llevan a sus chicos a clases de artes marciales o les enseñan a pelear para que «aprendan a defenderse».

La particularidad del psicoanálisis se sitúa en el extremo contrario, del lado de una apuesta por la invención más singular del propio sujeto. Desconfiamos, entonces, de las técnicas prefabrica-

1 Sigmund Freud, «Tres ensayos de teoría sexual», en *Obras completas, tomo VII*, Sigmund Freud (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1905).

das, que invitan al niño a emitir una respuesta que le sería ajena. En el mejor de los casos, esta simplemente no funciona y, en el peor, se convierte en un nuevo síntoma que, como es propio, tomará la forma de una impulsión acéfala o de una orden conminatoria.

Acerca del concepto de sublimación

La sublimación, tal como Freud la define en 1905, consiste en una «desviación de las fuerzas pulsionales sexuales de sus metas, y su orientación hacia metas nuevas».² Ello implica la «sofocación» de la satisfacción pulsional inmediata, que Freud sitúa como la fuente de los logros artísticos y culturales.

En 1959, Jacques Lacan, en su *Seminario 7: La ética del psicoanálisis*³, hablará de una concepción del arte como una forma de ordenar un vacío, al mismo tiempo que le pone un velo. «En este sentido, el arte sería una modalidad del defensa (...) frente al *horror vacui*»⁴, comenta Colom-Pons.

Si bien el recorrido de la obra de Lacan en torno a la estética se establece en diversos momentos de su enseñanza⁵, consideramos fundamental referirnos a su *Seminario 23: El sinthome*, donde se eleva la invención artística a la categoría de una modalidad clínica, en la medida en que supone un saber-hacer⁶ con el síntoma hacia el final de la cura analítica.

Así, Lacan nombra *sinthome* al artificio artístico que escapa a la interpretación y que depende del decir de cada sujeto.⁷ En este sentido, el caso de Bruno nos parece ilustrar de qué forma la puesta en obra de un artificio singular, hace de este niño «lo que se llama un artista»⁸.

2 Freud, «Tres ensayos...», 161.

3 Jacques Lacan, *La ética del psicoanálisis, El Seminario, libro 7* (Buenos Aires: Paidós, 1988).

4 Antonio J. Colom-Pons, «La vida en palabras. Escritura y subjetividad» (tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2015), 89.

5 Massimo Recalcati, *Las tres estéticas de Lacan* (Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2006), 20-26.

6 Jacques Lacan, *El sinthome, El Seminario, libro 23* (Buenos Aires: Paidós, 2006).

7 Lacan, *El sinthome...*, 116.

8 Lacan, *El sinthome...*, 116.

Fragmento del caso clínico

Desde nuestros primeros encuentros, Bruno me habla de su sufrimiento: «Me hacen *bullying* en casa». Me explicará que sus hermanos mayores «le pellizcan, le empujan, le regañan» cuando los padres no están. La situación en la escuela no es mejor. Las niñas, en particular: «Lo golpean hasta dejarle moretones». Cabe señalar que es una situación que ha durado varios años, y que ha persistido a pesar de los cambios de escuela. Tras estas primeras sesiones, Bruno concluye: «Siento que odio mi vida».

Al precisar con el niño cuándo comienza lo que él llama «*bullying*», me hace saber que surge de su descubrimiento de que le gustaban los niños, cuando tenía 5 años. Desde entonces, Bruno afirma «que él no es normal» y los otros le rechazan por esta razón. Esto es, «lo que más me golpea», dice.

Cabe señalar que, del lado de Bruno, la agresividad también está presente. Se trata de una queja de los padres y de los maestros, quienes señalan, a su vez, los comportamientos violentos de los que son testigos. Será el despliegue de la historia del niño, los encuentros con los padres y las intervenciones del psicoanalista, lo que permitirá que el enigma del rechazo de los otros tome la forma de una invención inédita.

Bruno «se aburre» en clases, de lo que surge, poco a poco, un espacio de conversación apaciguada con las niñas. Su gran tamaño permite que siempre se siente en los últimos rangos del aula, lo que le posibilita, además, escapar a la mirada de los maestros. Entonces, Bruno monta una «peluquería», que incluye un sistema diferenciado de precios. Se convierte en «el estilista de la clase»: peina y corta el cabello de sus compañeros y compañeras por módicos precios, sentado justo detrás de ellos.

El «*bullying*» cede, los vínculos con los otros niños se transforman. Ya no golpea ni es golpeado. Ciertamente, esta operación no será sin un resto inasimilable de agresividad, que, de hecho, lo insta a seguir viniendo a sus sesiones. La sexualidad en ciernes, acompa-

ñada para todo sujeto de enigma y angustia, también dará razón de la problemática que lo ocupa actualmente, pero que se desplaza al campo de la palabra y la creación.

¿Por qué considerar este caso un hecho de sublimación en el sentido freudiano del término? Precisaremos de entrada que, contrariamente al lugar común referido al pansexualismo teórico de Freud, la teoría de las pulsiones permite establecer la estructura de las mociones agresivas. En 1920, Freud nombra «pulsión de muerte»⁹ a la tendencia «silenciosa» del ser humano a la destrucción; la de los otros y la suya propia.

Es así que la agresividad del niño, misma que en un primer momento se presenta bajo su vertiente masoquista, puede ser tramitada a partir de una construcción singular, en donde la estética es de rigor. De este modo, Bruno establece una salida a su agresividad hacia los otros, las niñas en particular: en lugar de cortarles el cuello les corta el pelo, permitiendo vislumbrar al mismo tiempo —¿y por qué no?— su destino de hombre homosexual.

Bibliografía

- Colom-Pons, Antonio Juan. «La vida en las palabras. Escritura y subjetividad». Tesis doctoral. Universidad Pompeu Fabra, 2016. <http://hdl.handle.net/10803/385352>
- Freud, Sigmund. «Tres ensayos de teoría sexual», en *Obras completas, volumen VI*, Sigmund Freud I. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992.
- Freud Sigmund. «Más allá del principio de placer», en *Obras completas, volumen XVIII*, Sigmund Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992.
- Lacan, Jacques. *Seminario 7, La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1988.
- Lacan, Jacques. *Seminario 23, El sinthome*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Recalcati, Massimo. *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2006.

⁹ Sigmund Freud, «Más allá del principio del placer», en *Obras completas, tomo 18*, Sigmund Freud (Buenos Aires: Amorrortu, 1992).

**Un pequeño catálogo de
invenciones y anudamientos**

Épica de la Historia y la Histeria

Nos embarcamos y no nos embarcamos en los mismos ríos 1

Nicolás Esparza

a Martín T., Daniel F. y Fabricio C.,
por darle cabida a la muerte en el discurso
Y por los memes.

*Del caos solo emerge más caos, se ha dicho para bien de los justos
y ruina del imperio.*

Daniel Félix - Lili en la niebla

*Un beso marcaría el final del Hijo del Dios, del Hijo del Hombre,
Y marcaría una continuación para mí, otro capítulo de mi historia, si lo desean.*

Martín Torres - Venganza

*Eran ya dos muertes en el mismo campo de batalla.
Un nuevo desastre yacía silente sobre las sábanas revueltas.*

Nicolás Esparza - «Léase despacio»

*When the true King's murderers are allowed to roam free
A 1000 magicians arise in the land*

The Doors - An American Prayer

*El «doble» se ha transformado en un espantajo, así como los dioses
se tornan demonios una vez caídas sus religiones.*

Sigmund Freud - «Lo ominoso»

Capítulo I

De cómo la Historia surge y se superpone a sí misma

Se dice, según la tradición indoeuropea más antigua registrada en los Anales secretos que oculta del mundo la Cofradía¹, que cada tantos siglos, la Historia se repite. Así, es fácil hacer historia, pensaría unx desde afuera². El tiempo, el espacio, las fuerzas que mueven en expansión y contracción a las realidades que ajustan las percepciones humanas a un marco conceptual, lógico y genérico de conocimiento, determinan los flujos de movimiento de las capas a ser administradas en esa masa gelatinosa y metafísica de superposiciones que se conoce, ilusamente, como *Historia*.

Capítulo II

De los orígenes del conocimiento y la Cofradía

Determinemos, pues, la razón de esta subjetividad. La Cofradía surge con la primera herramienta descubierta azarosamente por el *Homo habilis* al comienzo de la Historia³. El empleo de instrumentos, sin embargo, no determina la efectividad de las actividades de la congregación. Aunque hubo recursos, es decir, herramientas, el mundo comenzaba a bifurcarse y volverse dicotómico y, por ende, el conocimiento formal, la lógica de la dialéctica de las palabras que aparecen para sostener los recursos comenzaba a gestarse. Nacía la Palabra. También los imaginarios. Las herramientas comenzaban a cumplir funciones que eran transmitidas oralmente y se armaban consensos que dirigían la vida. Surgen los relatos, aquellas fuerzas finitas, pero absolutas, que nos atraviesan a todos. La bifurcación mencionada implicaría ocultar la Historia de los alcances que en verdad esta pudiese tener, forjando, así, un remedo de la misma. Es decir que lo que se ha registrado en los Anales formales y oficiales no es, del todo, verdad.

1 Alianza editorial colaborativa donde la multiplicación de relatos se torna una actividad desinteresada, libre de presiones externas, que rindan cuentas a poderes imposibles que surgen de lo externo, es decir, lo extranjero, lo ajeno, lo extraño y que ha sobrevivido, a pesar de todo, a través de los tiempos, sosteniendo su relevancia secreta de manera sincrónica y diacrónica.

2 Afuera de la página

Afuera del texto

Afuera de la Cofradía

Afuera del tiempo en el que se enuncia

Afuera de la realidad total que se habita

Afuera y la nada fuera de la nada.

3 No formalmente, puesto que muchos procesos sociales, incluyendo los de inclusión y exclusión, toman parte en este dilatado proceso, ergo, surge una protocofradía.

Capítulo III

De los Cofrades y sus artificios

Es reconocido por cualquiera con un mínimo de vergüenza y respeto propio que no todo lo que brilla es oro, por lo que, francamente, sorprende sobremanera considerar cuántos pares de ojos junto a sus respectivas cabezas han pasado por el mundo, incluso desde antes de la Cofradía, sin sospechar lo que en realidad sucede, pues la suma total de esos órganos redondos que conectan el exterior con el interior determina cuán ignorada ha sido la situación. Sin embargo, desde hace algunos siglos atrás, que no exceden los dedos de dos manos, elementos claves que han aparecido en diferentes partes del globo y en distintos momentos de la historia se han convertido en móviles que generan cambios en el mundo, aparentemente. Los Cofrades.

Capítulo IV

De las manipulaciones de la Cofradía

Entonces, se debe reconocer la cualidad aparente de estos sujetos que, a través de los tejidos de la Historia, en diferentes momentos y lugares, han logrado manipular a conciencia los diferentes relatos que nos rigen y forjan instituciones. El artificio: la Palabra.

La Cofradía no es una institución muerta, como Dios o el Honor, la Cofradía es un organismo vivo que surge de la comunicación a través de la palabra y que genera sentido. Es decir que la Cofradía es la sombra de la Historia y, también, de la Histeria⁴.

Ha habido alteraciones, a lo largo y ancho de la extensión del tiempo, en mitos, leyendas, fábulas, cuentos populares, relatos orales, instituciones, dogmas, epopeyas, poemas épicos, himnos, libros sagrados, libros de Historia, libros de texto, tratados científicos, videotutoriales, conferencias, *twitcams*, etc. Los alcances de la manipulación cofrade son difusos pero vastos. Es difícil saber qué es verdad y qué no. Y todo puede llegar a ser un mal ontológico, en especial para los que ansían lo absoluto y universal.

Capítulo V

De los cofrades ilustres y la Ciencia Secreta del Plano Metafísico

⁴ La Cofradía es responsable del lenguaje y de su dificultad ontológica cuando surgen sinónimos, parónimos y se habla del alcance de las traducciones.

Heródoto, uno de los miembros fundadores de la Cofradía⁵, se encargó de codificar su secreto más punzante, cifrado en grafías sin parangón conocido en lengua humana, en artefactos accesorios a la recopilación de datos que sería, eventualmente, su legado universal. Pareciera ser como si Heródoto se hubiera encargado de crear el primer metalenguaje sin hablante alguno con esta excepción⁶. Fuera de la maravilla, solo queda la construcción de lo invaluable y lo siniestro. La lengua cifrada de Heródoto era un protoesperanto de guerrillas acérrimas contra la inclusión masiva en el exclusivo y no-siempre-del-todo decodificado saber cofrade, estimado lector. Sin embargo, la Ciencia Secreta del Plano Metafísico⁷, creada por la excelentísima y santísima entidad, cuyo seudónimo, para no privar de entendimiento a los cuerdos, *la Cofradía*, data desde, por lo menos, el final del principio de los tiempos. Hecho noticioso atemporal, de relevancia diacrónica y sincrónica, pues es precisamente gracias al influjo de sentido otorgado a la grafía indescifrable por parte de los investigadores de la Ciencia Secreta del Plano Metafísico que se ha podido desentrañar el secreto mejor guardado por la Cofradía: la repetición de hechos, en micro y en macro, que determinan el flujo con el que se recorre la *Historia*⁸. De esta manera, Heródoto nos ha legado no solo el texto ficcional que versa sobre la historia humana, sino que también nos ha heredado el texto con el que la historia de la Cofradía arranca, artefacto mítico que procura resguardar sus revelaciones de los principales países vecinos, así como sus mil sabores secretos.

5 Es bien sabido por todos que Heródoto no fue el primero, pero sí uno de los más importantes. Con él inicia el principio de manipulación que los medios de comunicación y redes sociales han heredado y que, continuamente, emplean para incidir en los constructos que se perciben como verdaderos. Sin embargo, entre quienes le anteceden y preceden están Homero (siglo VIII a. C.), Sócrates (470 a. C.) y Ovidio (43 a. C.), por mencionar solo algunos.

6 Todo intérprete es partícipe de los vínculos que se forjan en las intrépidas mentes cofrades. Todo intérprete, como esta voz, es tan autor de un texto como lo es el mismísimo Cide Hamete Benengeli.

7 No, no es cienciaología.

8 Otros de los miembros mayúsculos de la Cofradía son Heráclito (540 a. C.) y Hegel (1770 d. C.), el primero enunció cuán ilusorio era creer que todo se podría repetir, ya que, al repensarlo infinitas veces, era posible identificar que siempre habría cambios a pequeña escala: un dedo, una palabra, una entonación, una intención, un silencio; el segundo, en cambio, propuso la técnica antes usada por Penélope y Lazarillo: abrir y cerrar el orificio por donde entra y sale información. Y, aunque él no fue tan literal como este par, sí pudo identificar cada una de esas acciones sucesivas, consecutivas, causales, como tesis, antítesis y síntesis, proponiendo así, formalmente, la posibilidad de pensar todo dialécticamente. Al conjugar ambas teorías, unx podría identificar, con ojo quirúrgico, minucioso, perspicaz y, en todo caso, ocioso, que la historia se repite, pero nunca es igual; es decir, cabe preguntarse: ¿hasta qué punto es original y hasta qué punto es el mismo relato (re) surgiendo infinitamente?

Capítulo VI

De los libros apócrifos del fin de los tiempos

Según el calendario litúrgico del Honorable Padre⁹, el inicio del final de los tiempos, ese marco espaciotemporal donde surge la concreción del Plan Maestro para manipular la(s) Historia(s), coincide con la aparición de los libros apócrifos de, en orden alfabético, San Daniel, Santa Estefany, San Fabricio, San Juan, San Juan José, San Martín, San Nicolás y Santa Yolanda, es decir, a mediados del siglo XXI, pos-Tercera Guerra Mundial, cuna de la grandiosa Über-explotación de espíritus ávidos de relatos a causa del fracaso del capitalismo, el patriarcado, el eurocentrismo y el falogocentrismo. Eso explica, entonces, la decisión del ingenioso Heródoto, curador de las claves rituales de la Cofradía, de cifrar la clave que destruye tiempo y espacio y los reconstruye a voluntad.

Capítulo VII

De los hilos que tejen la realidad

Entonces, en los registros que abundan entre los textos sagrados que el mundo conoce y no conoce, se repite, de alguna u otra manera, siempre la misma historia, con los mismos elementos.

Mientras, por un lado, se versa sobre personajes que se desenvuelven en un campo tridimensional que forja una unión y también una unidad (acción, espacio y tiempo) y, por lo tanto, todo lo vertido sobre estos personajes que enmarca la Historia (con mayúscula porque es institución, aunque sea una fachada), así como las historias que habitan dentro del marco de conocimiento de la Historia, remite a cuestionarse por la pugna entre ficción y realidad y cuál posee mayor validez ante la mirada oficial (si es que algo así en serio existe); por otro lado, las manifestaciones reales que surgen veladas, cifradas, sin apariencia absoluta, habitan en los códigos que la Cofradía resguarda del mundo. En ambos casos, la realidad es solo un hilo desmadejado del que solo aprehendemos una arista, como una única posibilidad: la Historia que consideramos real. Su verdadera esencia yace en las vejaciones subrepticias provocadas por la Cofradía.

⁹ Cuyo nombre no podemos revelar.

Capítulo VIII

De cómo la Historia da vueltas sobre sí misma

No es curioso, entonces, hallar que en la Historia y las historias que habitan la Historia haya situaciones análogas.

Si se considerara, por ejemplo, el relato de la pugna padre-hijo, veríamos que, en sus muchas variantes, la posibilidad de manifestación de estos elementos dicotómicos es, precisamente, rica y repetida. No debe sorprender, entonces, que las variantes que se dan a lo largo y ancho del tiempo y espacio surjan en esferas tan disímiles como los mitos, las tragedias clásicas, los libros sagrados, las deidades, las monarquías, las epopeyas, las novelas románticas, las telenovelas, etc.

Capítulo IX

Del relato Padre-Hijo

Ahondemos, pues, en esta historia que abunda en la Historia y en las historias que conforman la Historia. Padre e Hijo son dos unidades binarias cuya dicotomía las polariza a los recónditos vértices opuestos que puede presentar el Poder. Padre e Hijo son dos entidades, dos fuerzas vibratorias, dos puntas de lanza que distan una de la otra por aquello que llamaríamos, en la coyuntura, «experiencia», y que determina quién, a la larga, ostentará el Poder. *Piece of cake, right?*

Capítulo X

De la ininteligibilidad de los textos de los Anales Cofrades

La posibilidad de jugar (¿fumar?) con distintas variantes entrega (¿posterga?) la dilatación extrema (¿externa?) de la resolución de carácter definitivo (¿inquisitivo?) de la polarizada (¿valorizada?) y por siempre (¿para siempre?) aplazada (¿arrastrada?) misma sempiterna y sufrida (¿subida?) situación (¿devastación?).

Capítulo XI

De las muestras con que la Historia y la Histeria rinden cuentas

Así, la Historia y las historias que conforman la Historia y la Histeria de la Humanidad se hilvanan grandiosamente.

Verbi gratia: Urano y Cronos, Cronos y Zeus, Dios y Jesús, Abraham e Isaac, Layo y Edipo, Víctor Frankenstein y el Monstruo, Ulises y Telémaco, Homero y Bart, Hermann Kafka y Franz Kafka, Dédalo e Ícaro, Pedro Páramo y Juan Preciado, José Arcadio y José Arcadio/Aureliano, Fermín Zavala y Zavalita, Moisés y el Faraón, etc.

Capítulo XII

Teorema del Doble¹⁰

En muchos de estos casos, la situación antagónica de las fuerzas tiende a ser inversamente simétrica por donde sea que se la mire. Se puede decir, entonces, que

Padre e Hijo
son la misma vaina,

por lo que no sorprende en absoluto que lo que Urano trató de hacer a Cronos, este se lo haya intentado hacer, igualmente, a Zeus y otros hijos más. De igual forma, el relato se repite y hasta justifica el árbol genealógico de los Buendía. La idea del Doble es la persistencia de la prolongación del relato Padre-Hijo.

Capítulo XIII

De los medios de los que se sirve la Cofradía para dar fin a los relatos

Extraño es el caso en que, en algún momento, los Cofrades y sus alcances hayan sido avizorados por el ojo del ciudadano común, del que se casa, tiene hijos, desayuna lo mismo a diario, lee el periódico el domingo y, de vez en cuando, se dedica a engañar a su esposx con otrx(s). En casos semejantes se cuentan detalles que, según la época en la que se les logre captar, se registran en medios diversos, desde dibujos en cuevas hasta microchips que determinan la reproducción de los medios que la Cofradía ha empleado cuando ha intervenido, para culminar, *deus ex machina* de por medio¹¹, el relato. Desde afuera no se conoce que lo que se busca eliminar es el relato *per se* y no a quienes lo personifican en aquel allí y enton-

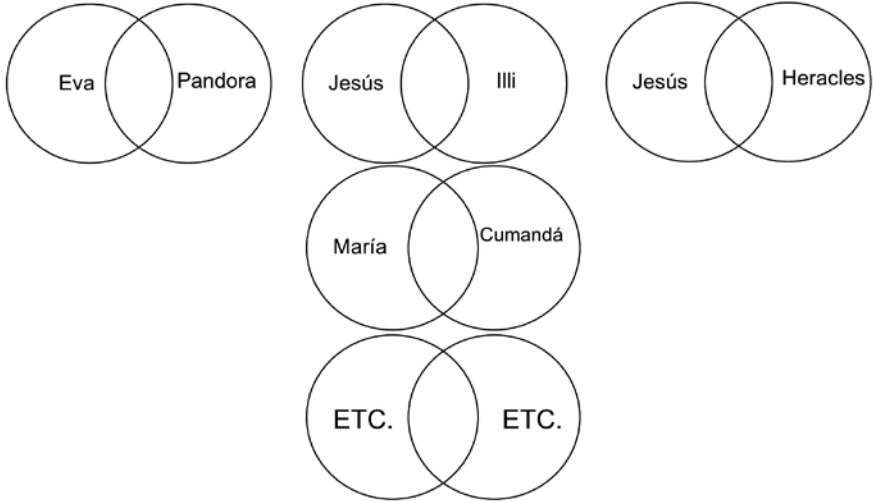
¹⁰ Ecuación cósmica.

¹¹ Véase los gráficos que suceden al párrafo en referencia, en el capítulo XIV.

ces¹². Solo se sabe, desde afuera, que son *mediums*, íncubos o súcubos, ángeles, presencias, demonios, arcángeles que buscan acortar un relato. ^{13 14 15}

Capítulo XIV

De los ejemplos que propone el capítulo XIII



Capítulo XV

De algunas repeticiones de los textos ocultos de la Cofradía
Teorema del Doble¹⁶

Según el calendario litúrgico del Honorable Padre¹⁷, el inicio del final de los tiempos, ese marco espaciotemporal donde surge la concreción del Plan Maestro para

12 Algunas intervenciones de la Cofradía, intervenidas por sus enviados: Me-tratón, del cofrade San Kevin, en su película Dogma y Lili, del cofrade apócrifo San Daniel, en su novela Lili en la niebla.

13 Ver capítulo XVI, donde aparecen varias ediciones del Génesis, aquel principio que principia el principio del fin de los tiempos finales que finalizan con el principio que...

14 Porque el mundo se acaba a cada rato, aunque su huella no sea la de la aprehensión cohesiva del entorno.

15 Considérese, entonces, cuántas veces se ha acabado, ya, el mundo.

16 Información complementaria.

17 Cuyo nombre no podemos revelar.

manipular la(s) Historia(s), coincide con la aparición de los libros apócrifos¹⁸ de, en orden alfabético, San Daniel, San Fabricio, San Martín y San Nicolás, es decir, a mediados del siglo XXI, pos-Tercera Guerra Mundial, cuna de la grandiosa Über-explósión de espíritus ávidos de relatos a causa del fracaso del capitalismo, el patriarcado, el eurocentrismo y el falogocentrismo. Eso explica, entonces, la decisión del ingenioso Heródoto, curador de las claves rituales de la Cofradía, de cifrar la clave que destruye tiempo y espacio y los reconstruye a voluntad.

De las veces en que la Cofradía ha revelado lo que se escapa de las manos de la Historia, de las historias que conforman la Historia y la Histeria, individual y colectiva, se han podido decodificar los siguientes textos que, quizá no en el orden original, demuestran los alcances de los registros cofrades y las muchas veces en las que la realidad que se vive no abarca ni alcanza a contener todo lo que en verdad sucede, por lo que los muchos Génesis intervenidos datan de, por lo menos, algunos cuantos reinicios del Principio del Fin. ¡Voilà, el Doble!

Capítulo XVI

De los alcances¹⁹ que no registra la Historia ni las historias que conforman la Historia ni la Histeria

En el final, la humanidad había destruido los cielos y la tierra. Este lugar, que, como nos cuenta Eric Hobsbawm XIX, hace 800 años estaba ocupado por los usurpadores judíos, ahora mostraba un nuevo rostro, moderno y acorde a las nuevas tendencias tecnológicas de la moda hindú. Su propia mano, a lo largo de los años, había forjado un imperio, cada vez más intangible. Latinoamérica tiene sida. Los males transgénicos. Pero la comida *yankee*. El agua que perturba el espíritu. La distancia de rescate rota. La peste en el alma y no en los bubones. Los ejércitos de Jehová y Yaveh penetrando infantes. La leche de Dios preñando de veneno el espíritu. El mundo tiene sida. Muerto Mercury. Muerto Panero. El Árbol del Bien y del Mal. La dualidad. Perdón, la dicotomía. El sentido de soledad. La desmemoria histórica. La pérdida de identidad. Las violaciones de las vírgenes y las pasivas y lxs chicxs

18 Existen más libros apócrifos que, lamentablemente, no han podido ser del todo decodificados y, por eso, se presentan, a veces, lagunas y estupideces que surgen a lo largo de la Historia y de la Histeria. Falta la contraparte de los Cofrades J. Pozo, J. Suárez, A. Brito, A. Santillán, M. Villafuerte, S. Zumárraga, R. Andrade, S. Páez, etc.

19 He aquí fragmentos reunidos de algunos Génesis. ¿La razón de tan copiosa cantidad? Cada nuevo mundo se pone peor. Falta por decodificar, todavía, el del resto de Cofrades previamente mencionados.

trans. El fin de los tiempos y las eras se dio sin ceremonias ni anuncios, sin que nadie lo notase, se debeló en su pudor el secreto escondido en las piedras: el retorno. La crudeza de la carne, la potencia de la palabra y la sombra de la memoria ocasionaron que el eterno manto de la oscuridad cubra cada rincón del planeta. Aunque la historia aparentemente continúe y aunque nosotros, pobres almas perdidas en esta eternidad, recién comenzamos a entrever esta fatalidad que ahora teje los hilos de la realidad, ahora que se presentan fisuras cada vez más notorias en las mallas del ahora, intuimos con vehemencia que este viejo e incógnito universo es más joven que la memoria de la arena y las probabilidades se superponen como espectros, capas de un volumen infernal que aparenta continuidad, la repetición de una procaz máscara detrás de la cual se aloja la locura. La enajenación de cada individuo traspasó la realidad, se llevó los cimientos y los vestigios de la raza que alguna vez soñó que dominaba el mundo. Encerrados en jaulas de cristal están los mejores ejemplares de las santísimas granjas africanas: niños sin lengua y con un trasero genéticamente alterado para el disfrute constante. Y lo más importante, químicamente esterilizados. ¡Hasta es un ahorro ecológico y demográfico para nuestro planeta! ¡Tan sabias son las palabras de nuestro señor!

Finalmente, en las postrimerías de la ciudad, y bajo un exagerado resguardo militar, se encuentra nuestro principal templo: La Capilla «Joseph Ratzinger ©», en honor al gran Papa y profeta que, como recordarán, regresó de su retiro con el único objetivo de legalizar la santísima pederastia, la cual le había sido dictada directamente por Dios. Jeffrey Dahmer en Escobedo y García. Un puntapié maravilloso. Sexo anal. Débora mirando las estrellas. El calor a media tarde. Los pechos que sudan. El clítoris elevado. Las banderas y sus ondas. Los hongos como banderas. Los escritores y las sustancias. ULTRAVIOLENCIA. Guayas penetrando a Quil. La mentira inseminando a la Historia. El descanso del dios. Allí, en la sala principal, los asistentes se aprestan a discutir de qué manera se realizará la ceremonia de recepción del nuevo Dios. Todo final, por tal siniestra circunstancia, engendra en sus entrañas un comienzo que nos es velado. POR ESTA RAZÓN, el héroe de nuestro tiempo sin tiempo es Dionisio, aunque todavía no retorne. Por todo lo que regresa de las profundidades, todo lo que se ha ocultado en las ciénagas de la mente humana, y aquellos viejos nombres olvidados que ahora vuelven, que encandilan en sueños los despojos vivientes, la carne ya ida que transita un fragmento de tiempo y lugar del universo, y las almas que dan forma a estos cuerpos infiltrados en nuestras voces. Los ejércitos, inútiles, recurrieron al suicidio de llevarse a todos por delan-

te. Sus brazos, desnutridos y pérfidos, se abrieron heridas para intentar morir desangrados. Los profetas se alejaron de las paredes y se sumieron en el silencio porque el mundo no dejó de escuchar sus palabras y de comer su carne.

Nadie sabe, con certeza, cuándo fue el primer destello. Existe, sin embargo, alguna corazonada, alguna... sospecha:

No existe lo inexistente.

Capítulo XVII

De las verdades que oculta la Cofradía sobre el relato Padre-Hijo

Lo que sí sabe es que los Anales de la Cofradía revelan la Totalidad, el Absoluto, la Entereza del todo contenido y abordado, al mismo tiempo, desde miles de aristas²⁰, y que dicha posibilidad anularía automáticamente todas las posibilidades cognitivas de cualquiera que se acercara a la Verdad Universal de la magnificencia del Absoluto. Examinemos, entonces, cómo son los mecanismos de esta alteridad desconocida que son los saberes cofrades a través de un ejemplo.²¹

Capítulo XVIII

De los implicados en el ejemplo

WHO: Leandro Yamil Acosta, argentino, hijo de Miryam Esther Kowalczyk. Karen Klein, argentina, hija de Ricardo Ignacio Klein. Hermanastros, amantes.

WHAT: Parricidio. Canibalismo. Necrofilia. Cremación de cadáveres. Padre abusivo. Madre alcohólica. Familia disfuncional.

WHEN: 13 de septiembre del 2015.

WHERE: Pilar, Argentina.

HOW: Disparo al padre. Apuñalamiento a la madre.

WHY: Abusos sexuales. Pederastia. Violencia doméstica, probablemente.

Capítulo XIX

De lo que registran la Historia, las historias que habitan la Historia y la Histeria

Como se ha sugerido y no clarificado hasta ahora, los textos de la Cofradía tie-

²⁰ Borges fue uno de los Cofrades más iconoclastas que casi expone a la sociedad la Verdad.

²¹ Ver capítulo XVIII.

nen alcances inconmensurables que abarcarían los límites más insondables que el pensamiento pudiese generar. Sin embargo, antes de mostrar lo que se oculta, es necesario volver sobre lo que se construye y enseña.

Para evitar mencionar canales oficiales, el hecho fue el siguiente: el padre rugiendo por la hermana menor de edad. El padre gorjeando el nombre de ella. Acosta atento. Acosta sigiloso. Acosta ladrando en defensa de los hermanos menores. Los recuerdos rebuznando en la memoria. Los recuerdos mugiendo, relinchando y bramando con mordidas, pellizcos y sofocación de la carne que se retuerce a patadas y se siente fresca todavía. Los ojos himplando. Los oídos zumbando. La boca chillando. La nariz gruñendo. Las manos ávidas. La pistola al alcance. El padre aullando. El padre de espaldas. La pistola detonando. El viaje del sonido. El sonido penetrando la piel.

Capítulo XX

De la interioridad de Acosta²²

En las solapas de los poros se engancha en las hendiduras el Caos que blasfema contra Natura y somete a electrochoques los estallidos de glóbulos rojos que rabian como palmeras elevándose por entre las arenas del desierto y los músculos se desprenden de los huesos, se abandona la carne para poder perder peso así como el cordón umbilical no alcanzó a estrechar los pelos que cruzaban la piel tierna de la carne que despierta dolorida en desconcierto que aprieta la garganta y se culpa a la noche, a la puerta cerrada, a la peste de las fauces y la existencia se dilata como una luna negra por sobre el horizonte y los piojos terminan de salir del sexo desprevenido, apestado de saliva del mar agresivo que revolcó con sus brazos de ola en la hora muda de la madrugada mientras la luna se embriagaba y se abría de piernas a las nubes del rededor y la estrella vejada la boca descubierta las cosquillas hasta en las pestañas el mito en la piel y la droga del inconsciente que se arrebató a golpes contra las paredes para romper la cabeza del sol y descubrir que todo se repite el bien y el mal las transgresiones los talentos los fracasos las extorsiones el mito la fragilidad de las axilas la espalda arqueándose la culpa en la punta del glande que se arrastra felino entre gusanos que embisten las paredes conocidas tornándolas escombros de lo que se creía tener pero solo es Reminiscencia, Desmemoria, Vicio, Placer, Culpa. Así lo quiso Diosito.

²² De aquí en adelante, se ingresará en terreno de texto cofrade. Manéjese con precaución. La palabra es un arma.

Silencio.

Capítulo XXI

De la psicosis

Mientras ve el cuerpo del padre desplomarse sobre el piso con la conmoción de un acróbata fallido, se seca la saliva que resbala por sus comisuras y, con las sienes ahogadas en instinto, deposita la mirada en la pared vacía. Las manchas en la penumbra del cuarto, que apenas alcanza a receptar la luz que ingresa desde el pasillo, afuera de la habitación, dibujan cuervos cuadrúpedos que le sonríen con codicia al cuerpo trémulo y en trance de Acosta, entablando un puente apenas perceptible entre pupilas y pupilas que se dilatan por la ausencia de luz y la pelvis despliega su efervescencia impregnada de olor a macabro mientras los ojos seducen las manos que agarran el sexo propio como un arma de destrucción masiva y se le hinchan los ojos mientras la sangre que brota de la herida confirma la muerte tan anhelada entre fantasías y desvaríos de delirio como de fiebre, como de placer, con el pecho desbaratado por el instinto que lo quema y las memorias motores de proyecciones en la pared, momentos pasados desde siempre, por diferentes voces que susurran al oído con la madre deshecha en alcohol y prepara el sexo para ultrajar, al fin, lo tan negado pero imperativamente codiciado. Las sombras en la pared apoyan, con voces rasposas que provocan movimientos involuntarios de los pies y crispación a la altura de la nuca para alcanzar a llenar de semen el olvido y la venganza, pero la puerta de la habitación se abre del todo y proyecta una sombra.

Capítulo XXII

De índole edípica *feat.* Queen

(Los cuerpos uno sobre el otro en el piso. Pasos apresurados. Entra la madre en la habitación)

Hamartia: puerta abierta

Anagnórisis: necrofilia

Hybris: parricidio

Tiempo aproximado: cinco segundos

CORO²³:

Is this the real life?

Is this just fantasy?

²³ Interpretado por Queen.

Caught in a landslide
No escape from reality
Open your eyes
Look up to the skies and see

ACOSTA:

Mama, just killed a man
Put a gun against his head
Pulled my trigger, now he's dead
Mama, life had just begun

MADRE:

Too late, my time has come
Sends shivers down my spine
Body's aching all the time
Goodbye everybody I've got to go
Gotta leave you all behind and face the truth

ACOSTA:

Mama, ooh
I don't want to die
I sometimes wish I'd never been born at all

(Acosta se levanta con el pantalón mal puesto y una considerable erección)

CORIFE²⁴:

I see a little silhouetto of a man
Scaramouch, scaramouch will you do the fandango

CORO:

Thunderbolt and lightning very very frightening me
Galileo, Galileo,
Galileo, Galileo,
Galileo Figaro - magnifico

(Acosta saca un cuchillo de cocina y se abalanza sobre su madre)

²⁴ Interpretado por Freddie Mercury, honorable Cofrade espía quien fingió su muerte porque...

ACOSTA:

But I'm just a poor boy and nobody loves me

CORO y CORIFE0:

He's just a poor boy from a poor family
Spare him his life from this monstrosity

ACOSTA:

Easy come, easy go, will you let me go

CORO:

Bismillah! No, we will not let you go

CORIFE0:

Let him go

(Acosta se levanta, aún erecto y los ojos entornados)

ACOSTA:

Beelzebub has a devil put aside for me!
For me!
So you think you can stone me and spit in my eye
So you think you can love me and leave me to die

CORIFE0:

Just gotta get out just gotta get right outta here

CORO:

Nothing really matters
Anyone can see
Nothing really matters
Nothing really matters to me

(Acosta vuelve a postrarse sobre el cadáver del padre)

Capítulo XXIII

Del hijo del Dios

¿Es necesario entrar en detalles sobre la identidad de la última reencarnación del Hijo del Honorable Padre²⁵?

Como se dijo, cada versión es distinta, y, si el Honorable Padre creó todo lo existente en micro y en macro, entonces también ha permitido el relato continuo del Padre vs. el Hijo, así como la intervención del Bien y del Mal.

Capítulo XXIV

Del Mal

Si el Hijo del Honorable Padre, azarosamente, no se inclinare hacia el Bien sino hacia el Mal, dejadle reinar²⁶.

Capítulo XXV

Desde la experiencia de Klein

Lo más probable es que la amante de Acosta no haya ni sospechado que su hermanastro y amante era también el hijo de un Dios. Lo más probable es que ella, como el resto de su familia, también haya sido presa de los delirios de placer en los que Acosta^{27 28 29} desde los tres años de edad, sometiendo a su madre a que lo entregase a sus amantes mientras ella veía y se tocaba; lo mismo sucedió con Klein, la seducción surgió a partir de un estado de trance en el que le hacía entrar, a él y al resto de la familia, en el que la mente se borra y solo se alcanzan a registrar apenas las caras, roces en determinadas partes de la piel, cosquillas y efervescencia en la pelvis...

De la hermana, pues, se han recogido los siguientes datos con sus fuentes respectivas:

Karen Klein, la joven de 22 años acusada junto a su hermanastro y novio de asesinar, descuartizar e incinerar a sus padres, aseguró que tiene «la

25 Cuyo nombre no podemos pronunciar.

26 Como ya ha pasado en otras ocasiones en la Historia y las historias que conforman la Historia y la Histeria.

27 El Hijo del Honorable Padre.

28 Se dice que la madre de Acosta, la verdadera, fue Lilith. No confundir con Lili.

29 Se desconoce su paradero actual.

conciencia tranquila» porque no cometió los crímenes³⁰. Y apuntó a su hermanastro, Leandro Acosta.

«Yo no los maté. Mi único error fue no haberlo denunciado y no lo hice porque me iba a matar a mí y a mis hermanos. Tenía mucho miedo», afirmó la joven en una nota al diario Perfil. Klein se encuentra detenida en una comisaría de la localidad bonaerense de Del Viso y no fue excarcelada porque la Justicia cree que existe riesgo de fuga. Desde allí relató con detalles los crímenes.

«Estaba durmiendo y escucho un ruido. Cuando bajo lo veo a él (por Leandro) con el arma en la mano. No entendía lo que estaba pasando; fueron cinco segundos. En ese momento entra la mamá y le mete un tiro en la cabeza. Ella se desvanece. Yo trato de ayudarla y me abalanzo hacia él y me empuja. No pude salvarla. Empiezo a gritar y entro en shock. No sabía qué hacer. Cuando ella estaba en el piso, todavía estaba viva y le pega dos tiros más», contó.

Además, dijo que luego fue hacia la habitación de su padre y lo encontró muerto sobre la cama, y que ahí apareció su hermanastro y la amenazó con que le iba a dar «un tiro en la cabeza» si contaba algo.

«Me agarró mucho miedo. Después bajé y no había nada, ya había limpiado todo. Sospecho que dejó los cuerpos en el garaje. Me dijo que limpiara si había quedado alguna mancha y me puso la pistola en la cabeza», agregó.

Según la joven, su hermanastro, que además era su novio, la obligó a limpiar los restos de sangre que había en la casa, y que luego buscó a sus hermanos de la escuela y les dijo que sus padres «se habían ido a un bingo a Uruguay».

La joven negó que en la relación con sus padres existiera maltrato, aunque contó que su hermanastro le había anticipado que iba a matar a sus padres porque «discutían todo el tiempo porque le decían que era un vago mantenido y que no quería ayudar».

«Él decía que mis hermanos iban a estar mejor si ellos no estaban vivos y que quería que quedara todo para nosotros (las propiedades). Pero

30 La entrevistada miente, puesto que no da cuentas del acto caníbal ni de la petición del Padre por probar a la hija menor de edad que ya estaba lista, según textos cofrades. La sangre no sale tan rápido de un cuarto. Además, si los hermanos menores estuvieron allí presentes y luego los llevó al colegio, ¿por qué no existe registro escrito de esto?

a mí no me interesa, yo lo único que quiero es salir de acá y estar con mis hermanos. Quiero ser como una madre para ellos, es lo único que quiero», explicó.

«Mi único error fue no haberlo denunciado y es un error que voy a pagar el resto de mi vida. Yo voy a salir de acá porque no hice nada. Tengo la conciencia tranquila», concluyó la joven.

Karen Klein y Leandro Acosta están acusados de asesinar, descuartizar e incinerar en septiembre a Ricardo Klein, de 52 años, padre de la joven, y Miriam Kowalzuck, de 50, madre del joven, en una casa ubicada en el partido bonaerense de Pilar, donde vivían junto a sus otros dos hijos, unos mellizos de 11 años.

Fuente: https://www.clarin.com/sociedad/parricidio-pilar-karen_klein_o_rJ4xwAZKDme.html

Capítulo XXVI

De la receta empleada

Ingredientes:

1 kg carne humana	perejil, orégano, ajo
1 cebolla grande	300 puré de tomates
cebollita de verdeo	sal al gusto
1/2 morrón	1 cucharadita de azúcar
2 zanahorias grandes	5 cucharadas soperas de aceite
3 papas medianas	2 zapallitos de tronco (opcional)

Preparación³¹:

1.

³¹ Lamentablemente, aún no ha podido ser decodificado. Se espera una pronta actualización. Además de la apoteosis de Acosta.

Capítulo XXVII

De la sabiduría de la Cofradía

Entre algunas de las máximas halladas en los libros apócrifos, se encuentran:

- Eres tonto como una piedra y feo como una blasfemia. Si un extraño ofrece llevarte, te subes.
- Me acordé de un enfermo mental que te va a encantar...
- Mi familia no cría padres, solo madres.
- Ahí está su meme de desayuno, Cofrades.
- La línea entre la ficción y la realidad solo es teórica. Y he aquí mis dos aportes a la literatura: el universo es la metáfora de sí mismo. No existe lo inexistente.
- Son los versos que se le olvidaron a Monterroso.
- Es importante cachar que el autor ahora es polifónico.
- Es que soy nuevo cada día.
- Una cosa son los panas literarios y otra los panas musicales.
- En aquellos tiempos de los que nunca hablaré, ese columpio resbalaba en tercera.
- La sexualidad lo trastoca todo.
- El fútbol es un relato hermoso.
- No sé quién es ese exhibicionista.
- El chongo, no sé. Llegando voy a ver primerito.
- Pelos atrapados en los pliegues de carne y ropita interior colorida.
- Me rehúso a ser cínico con esto de amar.
- Yo quiero hacerla mi esposa. YO LE QUIERO ARRUINAR LA VIDA.
- Evidentemente hay química y tripeo. Trapeo.
- El texto es como un boxeador. Si no le dejas practicar con lectores que le puedan entrenar, no va a aprender nunca a pelear.
- Como amar... o fumar. O excederse.

Venlafaxina Fields Forever

Eduardo Varas C.

PREÁMBULO

Este sería el inicio del poemapero es un paréntesis

()

de aquí se ve el agujero en mi frente,
y no, no es la mejor vista.

Detrás de toda configuración del lenguaje hay una celebración solitaria;
imitación de alegría,

dentro de la cabeza que supone soportar mi peso en frutas confitadas
()

Este sería el inicio del poema
porque por algo hay que empezar.

PARTE 1

(parte 1 de la parte 1)

(tengo una idea)

(pero no estoy tan seguro)

(quizás desapareció apenas se hizo texto)

(¿o fue solo una intención?)

(como todo lo bueno que se esconde bajo la pijama del lugar común)

(pero una idea deja de serlo cuando rompe su cascarón)

(y la enuncia la voz poderosa del profeta)

—NO TAN RÁPIDO, IDIOTA—

(y le da cuerpo y certeza)
(hasta que se convierte en la canción más escuchada por Spotify)
(y ahí, de vuelta al silencio...)
(al modo *offline* de los audífonos derretidos.)

(parte 2 de la parte 1)







Y de ahí, de vuelta
al silencio...





(parte 3 de la parte 1)

*Modo de lectura

Haga lo que le dé la gana, señor o señora.

PARTE 2

Quise aprender a silbar
antes de juntar los labios para decir
uuuuuhhhhhhhhhhh,
esa onomatopeya guayaca deforme
que pone en tela de duda la —ridícula— virilidad del mundo,
de ese mundo que nos ha soportado
y nos trata como los entrevistados tratan a José Delgado¹.

¹ Figura del periodismo televisivo ecuatoriano que encuentra sus historias en zonas de Guayaquil, que gente «de bien» supone que es la parte más fea de la ciudad. Pero Guayaquil es eso, una especie de terreno pantanoso en el que la vida encontró raíces, en medio de altas temperaturas y de gente vendiendo cangrejos recién extirpados de su mangle. Es sencillo asumir la naturaleza del cangrejo como metáfora de lo que sucede en los exteriores de la Fortaleza de la Soledad. Ahí, en ese sitio en el que descansa toda la razón detrás de esta ira que me convierte en agresor. En la voz que no se puede controlar y que no sabe cómo hacer que el malestar deje de convertirse en ventana, que sea un agujero, mejor, y que la catarsis se vuelva un párrafo que empieza por José Delgado y termina con un ser que, como yo, grita cuando lo interrumpen

El patrono de la desdicha desnuda
por los siglos de los siglos
hasta que termina la transmisión
y empieza el noticiario de la tarde

—podría decir «noticiero», pero quiero sonar cosmopolita—.

Llega ese momento en el que alguien silba
y no soy yo
porque cuando me ofrecen el micrófono digo siempre algo insensato
—como cuando [Rodrigo Lira estuvo en «Cuánto vale el show»](#)
y leyó algo de Shakespeare. Podría usar un ejemplo local, pero no
hay ninguno con la maestría y el coraje de Lira para jugar a la repre-
sentación como cuerpo del delito. Aquí, en realidad, no hay nada,
papito—.

Como siempre hago ante la jeta de Delgado,
que me escucha con atención,
como el dios sereno y misericordioso que es.

o asume que no puede controlar cómo se siente y resiente ser quien deba integrarse a una dinámica que parece normal, pero que no lo es. Solo son orbes dando vueltas sobre esta cabeza empapada de agua oxigenada, para cauterizar cada cicatriz que he conseguido con los golpes que me doy, cuando me encierro en el baño, a contar las estrellas con mis nudillos, para abrir el Aleph y ver todo el universo vomitando sobre mis tetillas, las que muerdo hasta verme sangrar y sentir que algo más me duele y no lo que me duele en serio. Como hace José Delgado cuando habla con alguien y deja que ese dolor fluya, como Pilsener helada en medio de 33 grados centígrados a la sombra. Y él moja mi cara que no deja de sangrar, transparente y rojo, todas las amalgamas posibles en un escenario que no ilumina las piernas que me permiten ir de un lugar a otro. En el baño, donde pienso en José Delgado, he abierto las cortinas que me dejan aceptar que no importa la luz del sol que me inyectan en las venas ni los gránulos que ceno cada mañana en formato cápsula. Eso que está mal, que hace que el sudor sea helado de pistacho, es lo que soy. Y José Delgado no hablará conmigo, porque ya estoy muerto.

PARTE 3

Haga clic
y hago clic;
no pasa nada.
Como cuando se lee *El principito* a los 35 años

—A propósito, ¿quién carajos lee *El principito* a esa altura del partido? —

Intento;
clic, clic, clic.
Se rompe el *mouse pad*
y Tim Cook sueña con arbolitos de *Navidark*.

Me dan el valor de lo que costará reemplazarlo.
Tiemblo como el cursor,
que en realidad no tiembla, titila
como las luces en los árboles, esas que ya no se usan.

Ahora son *LED* y permanecen encendidas
porque todo siempre debe *turn on*,
ese eterno estado de exaltación y exuberancia
para mirar a las estrellas que no dejan de mirar,
mientras me paseo por el borde del planeta
hablándole a esa cursi flor
que va a morir como el *mouse pad*
porque me quedé sin dinero
—*turn off*, diría el banquero—
y me apagaron y no me pagaron.

La historia de mi vida
escrita por un aviador francés.

PARTE 4

Llevo horas encerrado en acordes
con este *link* de YouTube como compañía

Link de YouTube:

https://www.youtube.com/watch?v=yjuNw7Wo_fo, por cierto.

Si no presiona y no escucha, no hay certeza,
y habremos sentido que todo el tiempo se seca,
pero no es así.

La música sostiene al hombre de las patillas
para presionar la caminata
sobre la cuerda floja que se tensa
para conseguir ese traslado de un punto A, a un punto B

Entonces, hágame caso, ponga *play*
the game
«Traje recuerdos para olvidar / traje una cuerda para colgar /
subo de nuevo, dejo la tierra / un remordimiento inflama las venas».

Álvaro Henríquez, *dixit*.

Google sobre canción, amigo,
porque voy a tener suerte,
solo quiero sumar los datos para llenar la caja con información,
nada más;
solo así el pensamiento no espanta,
se ocupa, deja de lado las apuestas en escena.

Es solo perfume para esconder el mal olor.

No habla de nada cercano.

Dice Wikipedia: «La canción relata, en una perfecta lírica llena de metáforas y paradojas lingüísticas, la historia de una mujer **transgénero** que oculta su identidad. También se dice que habla además de las violaciones a los Derechos Humanos cometidas a trabajadoras sexuales trans en el país.¹ Además, el tema hace referencia directa a la religión (incluso Jesús) y sus reglas»².

Y después de esto
el ruido blanco
estancado en un pozo que pudiera brillar como el sol,
pero nada,
nada

PARTE 5

Soy como Bob Esponja:
amarillo como el sol,
—fue siempre el maldito color—
que es también el color con el que hemos dibujado a los asiáticos
durante toda nuestra existencia
y, curiosamente, fue un asiático el que detuvo la fiebre amarilla
en mi ciudad natal.

Quizás ya sea hora de regresar
a ese lugar de trivialidades
y desconsuelo,
aunque no haya nada peor que volver al lugar en el que abriste los ojos
y leíste *Los viajes de Gulliver* por primera vez.

² Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Traje_desastre
O fuente: El rincón del poeta vago.

A ese espacio estéril en el que me enfermé de la hepatitis
que le dio color a mi piel

—de vuelta a lo mismo, como siempre—

pero no, nunca me dio hepatitis

y aun así soporto sus efectos.

En realidad, todo en este poema existe en una simultaneidad elíptica
porque vuelvo, me quedo y escapo,
o no.

Soy un espectro, entonces

cuadrado como Bob Esponja,

empecinado en la felicidad, como si fuera el único pedazo que se pu-
diera desprender;

es una conclusión obtusa

para gritar que la vida es bella

silenciosa, duradera y repleta de oportunidades

—si lo hago, sépalo, querido señor, estaría mintiendo—

y bueno, solo puedo ser

una especie de emprendedor de polvo

porque nací en una ciudad que celebra el inicio de toda oportunidad
como si fuera un destello que nos lanza del caballo, para ver a Dios

bailando *breakdance*.

Pero soy el puto [Calamardo](#),

amo las cenizas

que deja ese color que ilumina todo

lo que le da forma y sentido a la bandera nacional

que sostengo entre mis dientes, porque ya no tengo brazos ni piernas
y quiero llegar arriba, decir con desesperación que el país debe vivir

para luego cerrar los ojos

y mandar a la mierda todo inicio del *Big Bang*.

PARTE 6

Primero fue el diagnóstico,
según lo que se lee en Juan
capítulo 1, versículo 1,

después llegó el comentario vía *TikTok*

—es probable que todo haya sucedido simultáneamente, desde luego—

para que le quedara claro a cada rendija del organismo del mundo que el síntoma es real.

El síntoma soy yo, amén.

Poeta que no entiende qué es la divinidad

de acuerdo a la carta de Roberto Calasso a los tesalonicenses

—hablo del escritor, no del futbolista—

o quizás lo mejor sea entenderlo a medias

porque acercarse a la totalidad del misterio no es viable en la ruta de las serpientes

—siendo honesto, no sé si he colocado mal la dirección mi Waze no habla «idiota»—

pero me hago el que entiendo la complejidad de la física cuántica y me vuelvo fotón,

la molécula salta cuando suena la canción de San Benito en la que cuenta sobre lo que haría si viera a tu mamá.

Sin embargo, el electrón no ve nada,

excepto un documental de *Nat Geo*,

que explica que cualquier idea sobre la muerte debe ser tomada en serio³;

3 La muerte como carretera, o prueba de sonido, instancia superior, plato de macarrones con queso. Muerte como un cincel dejando una marca sobre el mármol de un mesón en el que desayunan todas las voces que gritaron algo a favor de los mártires. La muerte como un chiste de Condorito. La muerte que toma pin y hace pum. Esa muerte redonda y esférica, el silencio de los dálnatas. Una cuna en la que descansan los criterios de toda esa gente que soporta las ideas más nefastas solo porque la libertad es importante en un mundo plagado de importancias. La muerte es el discurso. Muerte como carretera, un

y cómo hace falta una receta especial
escrita en un papel con el logo del Ministerio de Salud Pública del
Ecuador
para sostener las palmeras.

PARTE 7

Cuando estoy feliz
me siento como el GIF de Willem Dafoe sonriendo⁴
—es Willem, no William, boca abierta—
de esa forma obtusa en la que él contrae los músculos de la cara
como si todo pudiera contenerse en un fotograma.

Bueno, no sé cómo definir un GIF,
¿es una imagen, un video, un artificio adicional para reducir la ca-
pacidad de registrar
la realidad en una funda de papel?
No tiene sentido la imagen, lo sé,
pero igual la muestro, para que no quede dudas de lo que digo
o lo que intento poner sobre la mesa de las consideraciones.

silencio que no se corta. Esa muerte que nos da la mano luego de una partida de ajedrez. Como un manifiesto a favor de todo final, de todo final que es el mismo siempre. Ni siquiera el Quijote ha muerto en repetidas ocasiones. La muerte es lo que no sirve, la utilidad como principio de supervivencia, la muerte del emprendimiento, del uso de sustancias químicas como yoyos, para tener fuerza y contar la historia del ahorcado, que se pone la cuerda en el cuello porque la confunde con una corbata de Los tres chiflados. La muerte es el uso de las mayúsculas, ese terreno plano en el que no pasa nada. Un tormento en forma de película que usa el *found footage* como moneda de cambio. La muerte es solo una idea, de las tantas, que se crean en esa región del cerebro por la que pasa toda memoria de tiempo pasado y mejor. Una especie de túnel del tiempo, una abertura para sonreír. La puta madre y el tiempo. La muerte es risa y carretera que siguen, a pesar de la muerte.

⁴ Por cierto, [haga clic y vea el GIF](#).



¿Ven?,
con esto
el público asistente podrá entender con facilidad
los alcances estéticos a los que esta voz poética quiere llegar

—¿Llamas a esto poesía, muchacho?
—No, señor juez, es solo un efecto secundario de la medicina —dijo la voz.

Se cierran los guiones y quedan abiertas otras cosas

Dígame si esto no es la felicidad
pero si no me cree
ahí está el VAR, caballero,
revise la jugada
como si fuese un hombre que no puede caminar y pasa su tiempo
levitando
sobre las acciones y reacciones de los pasteles que prepara cada
viernes.

Cuando estoy feliz
mi piel se traga
todos los cristales de amor amarillo que encuentra
en las esquinas.
No tengo dudas de que en el fondo soy como una especie de
Mario Bros on steroids;

salto y salto y salto
como el maníaco asesino que soy
de toda noción de belleza
porque si me miro al espejo no veo lo horrible,
sino ese destello de ira de siempre,
que se sublima en los brazos de Afrodita,
la diosa del amor
o la diosa de la guerra
o de las llantas lisas
—por Lisa Simpson, desde luego—
que sacude el terreno por el que brinco
a la búsqueda de una princesa que tenga un nombre digno de Europa
del Este:
Venlafaxina,
como una siniestra copa de vejez
en la palma de mi mano.

Para todo lo demás,
el silencio y el error
que me cobijan.

PARTE 8

Toma tres semanas
para que el organismo absorba
el sol de los *Teletubbies*,
contenido en una cápsula que suena como maraca
cuando la Vía Láctea se sacude.

Hasta que esa epifanía
genere la erección en el hipódromo

solo hay que imaginar
que el agujero negro seguirá
doblando la materia
hasta que todo quepa en la boca
¿cuál boca?
la mía, pues.

Por eso muerdo todas las superficies de madera.
No soy un tipo limpio, ¿sabes?
si sigo lamiendo el pasamanos,
es para pasar el mal sabor
que adorna esta espera
en la que sigo saltando;
y hablo con rostros en movimiento,
me digo, una y otra vez,
que detrás de las paredes estoy yo
amenazando
con revelar los secretos de la obesidad mórbida
que hace de las montañas
un sueño recurrente de geólogos y asistentes de cátedra.

El discurso del método anodino,
amigos.
Me he fracturado los huesos
del sentido común
y si pudiera hacerlo de nuevo,
no lo repetiría.

Esperar es, entonces, el premio
para una avalancha
que crece en el pecho
de una madre que amamanta
a la sombra negra del desleche
en mi lecho deshecho, gil.

Las rimas son la desesperanza.

PARTE 9

Sí
esto
es
un
poema
porque yo lo digo

Y ya
eso es
lo
que
habría que articular a partir de hoy

Sigo vivo porque me cobijo



¿no?

PARTE 10

Esto debería ser el final del poema,
pero es un *cliffhanger*.

Azul

Brisa y llanto en los surcos de San Pedro,
una traición más,
la última de todas.

Ningún gallo va a cantar en mi nombre.

Solo la Risperidona que calma las voces de los poetas muertos
que bailan en mi cabeza.

Voces masculinas,
que no llevan a ningún lugar;
por eso lanzo los dados,
como Dios
y adiós.

La fábrica se cierra para no perderlo todo.

Silencio en la corte.

Bai
El burro ya habló
y hablarán siempre por él.

EPÍLOGO



Cualquier otro verso, estorba.

Selecciones: un catálogo de especímenes

Cristian Villavicencio
(2019-2021)

Se trata de un objeto escultórico compuesto a partir de especímenes de la colección del Departamento de Biología de la Escuela Politécnica Nacional: una estructura/soporte de madera que organiza y sujeta los elementos, un sistema de cámaras macroscópicas, sistemas de giro mecanizado y modelos de insectos, reptiles y mamíferos en yeso e impresos 3D.

Los detalles de la superficie de los elementos son presentados en una proyección a tiempo real a través del sistema multicámara instalado junto a los objetos. Los elementos que componen la obra se seleccionaron en un trabajo conjunto con los investigadores del departamento y responden a una desjerarquización del archivo científico. Este *display* apela a una lectura subjetiva de estos materiales de estudios. Al despojar a los elementos de la fantasía objetivizante del método científico, las piezas transitan entre la abyección de su mortalidad y la delicadeza de sus texturas proyectadas en macrodetalles en imagen en movimiento.

Estos especímenes han sido mostrados en la 15 Bienal de Cuenca, Ecuador y fueron exhibidos en la exposición individual *Dimensiones paralelas*, en la sala de exposiciones «Arte actual» de la Flacso, Quito, entre mayo y junio del 2019. Este evento contó con el apoyo de la Dirección de Investigación de la EPN y se enmarcó en la programación de conmemoración de los 150 años de la creación de la Escuela Politécnica Nacional.

Los especímenes han sido tratados con el mayor respeto y siguiendo los protocolos de seguridad indicados por los/las investigadores especialistas sobre su cuidado.

Inventario de especímenes en calidad de préstamo*

Orden	Familia	Subfamilia	Nombre Científico	No. de Ind
Coleoptera	Buprestidae		<i>Euchroma gigantea</i>	1
Coleoptera	Melolonthidae	Dynastinae	<i>Megasoma actaeon</i>	1
Coleoptera	Melolonthidae	Dynastinae	<i>Gologa eacus</i>	1
Coleoptera	Melolonthidae	Dynastinae	<i>Heterogomphus bourcierii</i>	1
Coleoptera	Melolonthidae	Rutelinae	<i>Chrysophora chrysochlora</i>	1
Coleoptera	Melolonthidae	Rutelinae	<i>Lasiocala sp.</i>	1
Coleoptera	Melolonthidae	Rutelinae	<i>Chrycina mnizechi</i>	1
Coleoptera	Melolonthidae	Rutelinae	<i>Chlorota terminata</i>	3
Coleoptera	Scarabaeidae	Scarabaeinae	<i>Deltochillum</i>	3
Coleoptera	Scarabaeidae	Scarabaeinae	<i>Oxystemum conspicillatum</i>	3
Coleoptera	Cerambycidae		<i>Acrocinus longimanus</i>	1
Coleoptera	Cerambycidae		<i>Mallosodon molarium</i>	1
Coleoptera	Cerambycidae		<i>Callichroma sp.</i>	1
Coleoptera	Curculionidae		<i>Rhinchophorus palmarum</i>	1
Coleoptera	Curculionidae		<i>Rhina barbirostris</i>	1
Coleoptera	Curculionidae		<i>Sp.</i>	1
Orthoptera	Romaelidae		<i>Titanacris picticus</i>	1
Orthoptera	Romaelidae		<i>Tropidacris cristata</i>	1
Orthoptera	Tettigoniidae		<i>Pterocroza ocellata</i>	1
Mantodea	Mantidae		<i>Choeradodis stalli</i>	1
Neuroptera	Corydalidae		<i>Corydalus sp.</i>	1
Hemiptera	Coreidae		<i>Pachylis cf. pharaonis</i>	1
Hemiptera	Pentatomidae		<i>Arvelius sp.</i>	1
Hemiptera	Coreidae		<i>Phthia sp.</i>	1
Hemiptera	Aradidae		<i>Sp.</i>	1
Odonata	Aeshnidae		<i>Rhinoeshna marchalli</i>	1
Lepidoptera	Sphingidae		<i>Manduca cf. sexta</i>	1
Lepidoptera	Sphingidae		<i>Agrilus cingulata</i>	1
Hymenoptera	Formicidae		<i>Paraponera clavata</i>	1
Hymenoptera	Mutillidae		<i>Sp.</i>	1
Rodentia	Erethizontidae		<i>Coendou quichua</i>	1
Pilosa	Megalonychidae		<i>Choloepus hoffmanni</i>	1
Squamata	Boidae		<i>Boa constrictor</i>	1
Squamata	Corytophanidae		<i>Basiliscus galeritus</i>	1
Siluriformes	Callichthyidae		<i>Callichthys callyctys</i>	1
	Cachliondon			1

*Una columna del inventario ha sido eliminada por contener información de carácter privado del Departamento de Biología.





Ella, yo y mi superyó

Gabriela Serrano Soto

Para Freud, en los aspectos formales de trabajo del artista, sumados a los datos de vida del autor, se puede encontrar a través del análisis la forma en la que el artista procesa el conflicto psíquico inclusive desde la más temprana infancia. Es entonces cuando se destacan los estudios que Freud realizó de artistas como Leonado da Vinci, Miguel Ángel, Goethe y Dostoievski...

En este punto traigo a colación el trabajo que realizó la pintora mexicana Frida Kahlo. Mi interés por esta artista nace, primero que nada, a partir de una identificación biográfica con la autora. Posteriormente, me interesaron los elementos que configuran sus cuadros, ya sea la presencia del texto o la reiteración del autorretrato en diversas escenas. Sus cuadros guardan relación con mi obra, ya que develan un aire totalmente intimista y desgarrador, en donde muestra, de manera «ilustrativa», el desahogo que ejerció mediante la pintura, proyectando a modo de catarsis todos los momentos de pesares que la acompañaron, ya sea por el accidente que tuvo en su juventud, que le provocó tratamientos dolorosos que la mantuvieron postrada y con dolencias físicas gran parte de su vida; o las decepciones que su pareja le dio.

Una de las obras, afín a la mía, es *Las dos Fridas*, que vinculo con mi obra *Mes de julio*, debido a que surgen a partir de una separación afectiva. Mientras Frida en su cuadro se representa en dos etapas, una de tranquilidad y la otra de angustia, en el caso de *Mes de julio*, los cuatro dibujos que la componen evidencian la evolución de una relación sentimental mostrando mi estado psicológico en la relación, desde el inicio hasta el fin de esta.

[...]

Sobre los autorretratos en mis obras, existen en ellos algunas cicatrices como rezagos de mutilaciones presentes en el rostro. Sin embargo, existe una ambivalencia en haber dañado el rostro. Esto por cuanto el rostro es el elemento a destacar en los autorretratos, guardando la imagen de la belleza. No existe un saber consciente de qué dañó el rostro, pero es evidente que se da paso a la reparación de la vida afectiva que se realiza al colocar una cicatriz, trabajando de forma simbólica y explícita. En este caso se establece una relación objetual con la cicatriz.

Concuerdo con la psicoanalista Melanie Klein, al afirmar que «el arte no consistiría únicamente en un cambio de meta de las pulsiones, además de ello, el artista estaría haciendo una reparación en su estructura mental» (Zurbano 2007, 73).

En los autorretratos se realiza un proceso de simbolización del Yo, donde el desarrollo del Yo observador me proporciona una capacidad de *insight* que me ha permitido proyectar imágenes más complejas de las situaciones conflictivas sobre las que dibujo. Es arduo profundizar en la comprensión de lo que simbólicamente se comunica mediante el arte, pues se requiere de diversos métodos para entender lo que un sujeto está enviando a través de una imagen o dibujo.

[...]

Para finalizar este ensayo, expongo que, desde hace años atrás, varios de estos artistas han servido de inspiración y guía en mis obras. Apreciando que ellos, al igual que yo, han trabajado y trabajan movidos por algún punto que los aqueja o les interesa, ya sea exterior o interiormente, haciendo de este «estancamiento» en su propio ser, el contenido en la obra de cada uno.

Podemos apreciar de manera importante aunque la intimidad haya sido explorada por estos y muchos otros artistas hasta nuestros días. La riqueza de este tema se esparce en la infinita complejidad que aborda a cada ser y sus experiencias individuales, dando así la pauta a cada individuo de llevar procesos que, motivados desde la propia intimidad, brinden la capacidad para expresarlos de manera única e irrepetible.

Serie 2

Título: *Abyecta*

Técnicas: dibujo

Materiales: marcador, *liquid paper*

Soportes: papel

Dimensiones: variadas

En las páginas de su tesis: 29, 30, 32, 34, 35





Adarim/mirada 1997

Patricia Rodríguez

Adarim 1997 es el título de la obra. No es más que la palabra «mirada» escrita al revés. Una mirada hacia el año 1997 en el que la homosexualidad dejó de ser un delito en el territorio ecuatoriano.

(Video Cuarto aparte: <https://fb.watch/bwR40Xmq6X/>)

Adarim 1997. Casa Aparte, Cuenca-Ecuador, 2018. Técnica: Video performance.
Seleccionado en «Estéticas no binarias en el marco del 8m». Galería Varios Artistas (VVAA), San José, Costa Rica, 2019. Curadores: Gustavo Solar y Tían Sánchez.

Esta obra me atraviesa de una manera tan cercana que se ha convertido en mi primer performance.

Casa Aparte fue la primera residencia en la que estuve. En ese lugar, el mutismo selectivo que tengo apareció cortando muchas posibilidades de amistad. Aunque tuve tantas preguntas, mi voz desapareció como en mi infancia. Y es que, ¿cómo no perder la voz si me encontré con todas las sombras de mi identidad?

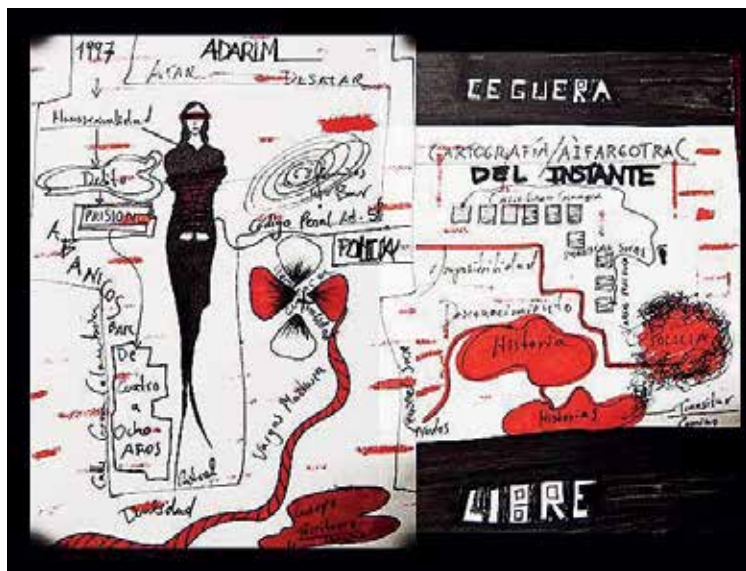


Estuve en Cuenca como residente con varios artistas en una casa del centro histórico. Tenía, en principio, la inquietud de participar porque no había trabajado con el tema de la identidad y porque una residencia implicaba un encuentro con otras realidades.

Cuando me encontraba en exploración creativa, vi en la ciudad a una madre tejiendo un gorro de lana a un pequeño. La conexión simbólica se quedó en mi cabeza. Luego, investigando acerca de arte y cuerpo en una revista, observé una obra similar, pero el hijo ya era adulto y su madre le tejía toda la cabeza.

La obra, al inicio, tenía que realizarse de manera estática con una venda de lana en los ojos frente a la catedral, pero durante la residencia escuchamos varios testimonios y anécdotas de algunos activistas; entre estas, la narración de acontecimientos en el año 1977 por Patricio Coellar.

Conociendo estas realidades, la obra fue tomando forma. Quería tocar el tema de la violencia, pero como forma de envoltura, como una atadura de la cual uno no se puede liberar. Realicé un boceto para un fanzine que luego imprimimos entre todos los artistas para la exhibición final.



Boceto de obra para fanzine.

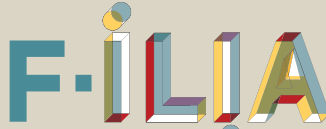
En este boceto, el objetivo se vislumbró en una cartografía. Decidí unir el pasado con el presente porque los testimonios y las historias de violencia me tocaron

y me cuestioné mi presente, optando por realizar una obra de arte-acción con movimiento.

Para la ejecución de la obra ayudaron mucho las referencias brindadas por los artistas Tían Sánchez y Gustavo Solar, quienes me acompañaron en la reflexión de preguntas y durante el proceso de la obra. Me acompañaron en una tarde lluviosa a realizar esta acción, desde el sitio donde antes fue «Abanicos bar» hasta la casa de la residencia artística.

Gustavo Solar me ayudó a vendarme por completo con la lana de color rojo. Durante el trayecto sentí el frío en mis pies descalzos, la adrenalina de estar en un espacio público, e incluso el peligro en un momento en el que la lana se enredó en uno de los carros del tráfico de la ciudad.

Justo al finalizar, logré soltarme sin ningún rasguño, solo el forcejeo, y pude llegar al destino planificado.



Revista N.º 5
Guayaquil, Ecuador
enero 2022
ISSN: 2697-3596

Contrapunteos

Arte y psicoanálisis

Contrapunteos emula el cadáver exquisito creado por los surrealistas que consistía en realizar un escrito colectivo en el cual los participantes no conocen el contenido precedente. Este juego de palabras conduce a un singular ejercicio de creación e imaginación. Fue el antropólogo y musicólogo cubano Fernando Ortiz quien descubrió la potencialidad teórica del término 'contrapunto' en el pensamiento: de allí el título de su célebre *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Haciendo uso de estos dos conceptos, esta sección admite voces múltiples, voces que se escuchan al mismo tiempo. El propósito: observar desde ángulos diversos una problemática urgente.

Arte y psicoanálisis: subjetividades contemporáneas en estos tiempos de urgencias

**Ariana Harwicz,
Mario Bellatin
Gustavo Motta**

El pasado 2 de febrero de 2022 fue un viernes. Logramos conectar, a través de Zoom, a tres artistas que se encontraban en diferentes puntos del mapa y diferentes husos horarios: Mario Bellatin en la Ciudad de México, Ariana Harwicz en París y Carlos Gustavo Motta en Buenos Aires.

El equipo de *F-ILIA*, por su parte, se encontraba también dividido, aunque por lejanías más modestas. Pablo Cardoso, director del *ILIA* y Mariuxi Alemán, se conectaron desde Manta, Jéssica Jara, editora adjunta del presente número, Fernando Montenegro, editor general, y Melanie Moreira, asistente editorial, se conectaron desde una calurosa Guayaquil. Una conversación que se fraguó en los accidentes y devenires de eso que llamamos lo virtual o lo remoto.

El ejercicio para nuestro número V propuso a estos tres artistas latinoamericanos indagar sobre su modalidad singular de creación o de invención, en un esfuerzo de comprender, de aprehender algo de lo que serían las *subjetividades contemporáneas en estos tiempos de urgencias*.

Es posible que su hacer artístico, literario, escritural esté atravesado por la experiencia psicoanalítica y puedan encontrarse allí

puntos de amarre, de relanzamiento o soluciones contingentes en su hacer, que puedan ser aquí vertidas, lo que sería muy apreciable. Sin embargo, no es una condición necesaria, en tanto Lacan (a)notó que Joyce prescindió de un psicoanálisis y que, desabonado del inconsciente, su escritura le dio soporte a este *escritor del enigma*, escritura que tiene trabajando a sus descifradores hasta el día de hoy.

Nos interesa presentar estas lecturas convergentes o divergentes en una conversación donde tenga lugar la novedad, la repetición, la invención. Así, el presente proceso de escritura es un espacio que aspira alojar estos enlaces sutiles entre arte y psicoanálisis, los ánimos y condiciones en los que se suscita la escritura, la creación y las poéticas en cada uno de los interlocutores, y notarizar los modos inéditos de hacerlos pasar al Otro social.

Mario Bellatin

No puedo escribir. No puedo hablar. No puedo escribir si no me coloco a la una de la madrugada en el suelo de un baño al lado del calefactor. No puedo escribir donde debo hacerlo. No puedo escribir sin en medio de mi escritura llega la hora puntual, la cita con el analizado, a cuyo requerimiento mi oído, mi cuerpo, mi hora, mi tiempo de la palabra debe responderse al servicio de ese otro, que conformará mi propia, mi suya escritura, que se irá hilvanando apenas acuda a su llamado. Un timbre en la puerta bastará para sanarme. Abriré de pronto. Sorprenderé al analizado con mi intempestiva irrupción. No puedo escribir si pienso en Derrida rondando. Me es imposible si se trata del lugar de lo obligado, de lo normado, de lo establecido, de la escucha analítica que escuchaba a través de las paredes. Del reconocimiento de la voz de la madre soñando lo inefable. No puedo escribir mi relato sobre el relato que transcurre en el tiempo hacia la muerte que puedo entresobresobre el cuerpo de aquel infeliz acostado de espaldas sobre el diván. Menos aún oyendo no sólo el respiro propio entre las palabras, entre una frase y otra. No puedo escribir porque es imposible que no lo relacione con ese otro respiro. Con el que aparece en la pantalla magnetizada por Harun Farocki. Y no puedo escribir tampoco porque nunca me abandona la frase manida, no aprendida en ninguna clase de la facultad. Aquella que señala que el cine es el diván del pobre. Donde es capaz de recostarse a medias mientras observa con detenimiento las atrocidades propias del documental donde se abren las entrañas, las tripas, los esqueletos, los restos, el polvo, propio de los campos de concentración. Donde la carne humana era rebautizada como madera. Sólo de esa forma, registrando como madera a los cuerpos se era capaz de cumplir a cabalidad y con un orden extremo las reglas que estaban impresas en ese manual de exterminio, del que hasta ahora, a pesar de la demolición de los campos. A pesar de haber convertido la Esma en un museo, no podemos escapar. La maquinaria sigue intacta. Y se manifiesta, muchas veces, en la plácida campiña francesa. Allí donde Celibe pasó sus últimos años de vida. Acompañado por sus perros y una extraña ave que, curiosamente, no era de rapiña. No se trataba del cuervo de Nevermore, ni sobre la chimenea hubo nunca una carta robada. Celine, plácido en el campo francés, poseyó un loro como esos que realizan pruebas circenses. O, a partir de su desesperación por no formar parte de la bandada de otros loros ~~xxx~~ como les correspondería, llegan a hablar, a repetir palabras y gestos sólo por desesperación. Y en esa placidez de la campiña de Celine se esconden aquellos ~~otras~~ otros depredadores, los pederastas de todos los días, por cuya integridad están dispuestos a luchar todos los pobladores de la región. No puedo escribir en el castillo de los escritores. Donde van a morir las pretensiones de quien se considera escritor más allá de su inconsciente. El que cree escapar a la lógica del lenguaje. En el que ve un árbol en la palabra árbol. En el cementerio pútrido, de baja intensidad, en el que se ha convertido el mundo. No puedo escribir porque el paciente corta mi discurso en el momento más inapropiado. Tiene una noche y niebla sobre mi propio imaginario. Yo soy su historia. Su historia es la mía. Nuestros velos se descorren al mismo tiempo. Juntos divertinos que no existe nada detrás de la cortina. que nuestra angustia fue vana. Que mi madre no habló detrás de las paredes. que no soy autor salvo de transferencias. que el matrimonio es un simulacro de la Shoa. Y que juntos, aquellos que no podemos ni podremos escribir jamás sólo tenemos conciencia que que busamos ~~xxx~~ a medianoche el lugar más inapropiado de la casa para hablarle al mundo, es la manera que hemos encontrado para hacer más honroso, según dicen algunos por allí, ~~xxxxx~~ nuestro obligado camino a la muerte.

Ariana Harwicz

I

Puede ser interesante estar, sentirme desacomodada o desajustada, o sapo de otro pozo, por usar una fórmula hecha. Puede ser interesante para abonar a la conversación, que es una conversión: la conversación. Mi recorrido académico empezó más que nada en la Universidad de Buenos Aires, en la UBA. Como les suele pasar a muchos, empecé estudiando letras y el aparato crítico, el aparato teórico me fascinó; por supuesto Adorno y Bajtín, y todo el aparato crítico y la conceptualización del arte. Después estudié Filosofía y Artes y esto me llevó —quizás es un cliché— a la fascinación por pensar el arte. Pero, definitivamente, nunca la escritura. Nunca escribí nada con ese placer teórico, con ese placer lacaniano, con ese placer conceptual de la Universidad de Buenos Aires o de cualquier buena universidad. Nunca pude producir nada. Tuve una especie de mutismo, de castración absoluta.

En esos tiempos de ser estudiante, de dar clases y de estar embebida en el léxico académico, donde me acuerdo estar en la calle y entrar a la Universidad de Buenos Aires, y sentir que todo cambiaba porque uno empezaba a escuchar toda la jerga, la lengua propia de la conceptualización, de la intelectualidad —salir de ahí era otro mundo, ese contraste de lenguas siempre me impresionó— y, sin embargo, nunca pude escribir nada; todo lo que escribí bajo ese influjo y esa red conceptual, y en ese diccionario, siempre fue falso. Para mí, eran falsos textos, falsas malas sesiones.

Nunca me psicoanalicé. Es la primera vez ahora, en mi vida, que fui al psiquiatra y a psicólogos franceses, así que mi experiencia data de hace 25 días, en mis cuarenta y pico de años. Mi recorrido quizá es un poco común, pero siento que, solo deshaciéndome de esto, puedo acceder a la escritura. Es un deshacerse un poco falso, trucado, porque yo siempre digo: hay que deshacerse del lenguaje, romperlo todo, desnaturalizar el lenguaje; lo que hacen los músicos, lo que hace Glenn Gould con Bach, reinventar Bach para tocar Bach. Es muy pretensioso, pero hay que salir del lenguaje para escribir. Ob-

viamente esto es mentira, sin embargo, nunca para mí escribir tiene que ver con entrar en juegos lacanianos o estar consciente de la intelectualidad, siempre es al revés. Pero tampoco diría que me tengo que embrutecer porque sería mentira. No sé, pero no accedo a la escritura en absoluto desde la conceptualización, ni desde la academia. Pero es difícil explicar eso, ¿cómo se arma una lengua al escribir?

II

Vengo de un universo muy psicoanalítico por ser porteña, de Buenos Aires, y por tener familia psicoanalítica, psicoanalistas y psicólogos; mi madre, por ejemplo. Toda mi vida mi habitación lindaba con un, concierto iba a decir, con un consultorio donde había obviamente diván; y, o sea, todo el tiempo se escuchaba al paciente. Esa fue mi infancia y adolescencia.

Los libros de juventud, los escritos de juventud, que a veces coinciden con la biografía de un buen joven o no, cuando uno empieza, yo estaba muy influenciada por la academia porque estaba todo el tiempo leyendo a los maestros de la sospecha, Freud y Marx, Ricoeur, los franceses, Derrida; y fue cuando peor escribí. Entonces me quedó una especie de rechazo a la escritura que se forma en esa grilla de lectura, pero no sé cómo explicarlo para no posicionarme en la antintelectualidad; porque tampoco se trata de eso, pero no puede operar, no puedo estar muy consciente de la escritura cuando escribo. Si estoy muy consciente, la controlo mucho y, si la controlo, no suena como yo quiero que suene. No funciona. O sea, no sería la escritora que quiero ser.

Entonces, ¿cómo se maneja esa consciencia al escribir? —esa consciencia lingüística—, ¿cómo se hace para abandonarla sabiendo que es un ejercicio? Hay algo de la praxis que la siento más cerca.

Siempre me sirven los músicos infinitamente más para la ejecución de la escritura o para entrar en zona de escritura. Infinitamente más que el placer de leer a Deleuze, a Lacan, a Derrida o a Agamben. Es como si ellos no me llevaran allí. Sí me ayudan a pensar, pero me llevan más a la escritura en la forma en la que piensan los pianistas, los músicos me ayudan mucho más con mi relación

con la escritura. No sé si para Mario Bellatin, si para otros es igual, es un misterio para mí cómo piensan los otros escritores a su propia escritura, cómo acceden.

Acá casi hay como un desprecio. Donde yo escribo es un pueblo. En Francia estamos hablando de la lengua de Lacan, que ya de por sí pienso en francés y allí hay algo inevitable del psicoanálisis en francés, de cómo se descomponen las palabras en Lacan, en su lengua. En donde estoy, todo el mundo odia el psicoanálisis, es para los locos ir al psicólogo, al psicoanalista; es como un ambiente, no diría antintelectual, pero de rechazo a todo eso. No sé, son las creencias de la gente. No en París, pero donde yo escribo, aquí en el campo.

No sé por qué no puedo escribir en París. No puedo escribir en lugares intelectuales, en músicas tonales, en bares donde están leyendo. Por alguno tengo que ir a alquilar una casa en medio del campo donde están los tambos. Ahí hay algo de cómo se accede a la escritura, es un misterio. No cualquiera accede a la escritura de cualquier modo, para mí es un misterio cómo se llega a escribir, es todo un camino. Si ahora me pidiesen que escribiera algo, no podría nunca. O participar de esos experimentos donde encierran escritores en lugares transparentes, dentro de un globo, un iglú, y lo ponen a trabajar 48 horas sin dormir. Vi esto en el centro de Francia. Lo dejaban ahí con agua y no le dejaban dormir. Si se dormía, era porque se desmayaba, y a ver qué texto producía ahí delante de la gente, siendo mirado. Todas esas cosas no van para mí. Ni una beca de escritura, ni irse a un palacio o al castillo de Edimburgo a escribir. Es maravilloso, pero yo no podría, nunca, escribir en esas condiciones. Me encantaría ir un castillo en Edimburgo, pero nunca podría escribir en esas condiciones donde te apuntan y dicen «escribe». Para mí no funciona así. La escritura se busca por otro lado.

La academia me parece fascinante, pero es como el cigarrillo después de haber escrito, o el *whisky*; el goce, una palabra muy lacaniana, el disfrute. Como a una poeta que le habían preguntado, —cuando yo tenía diecisiete lo escuché—, ¿qué es escribir? Es haber escrito. Me encantan las universidades, es un antro maravilloso, pero me gusta para una postescritura. Nunca me parece un lugar para el ejercicio, para la praxis, para la experiencia de escribir. Escribir es

una experiencia de lenguaje, intransferible, única, absoluta...

Me dicen que no puedo escribir en París por superstición, que cierro los ojos, me concentro y no puedo. Me tengo que tomar un tren, endeudarme, gastar dinero, ponerme a buscar una pinche casa, como me dice mi agente mexicano: una pinche casa para escribir una pinche novela. Pero no, no puedo acceder al lenguaje en la ciudad, no sé. En Buenos Aires tampoco. No aparece el lenguaje.

Necesito como un campamento de guerra, una especie de zona blindada, de zona militar, donde se sabe que hay bombas que quedaron de la Segunda Guerra activadas ahí abajo; una especie de lugar de minas, un cuadrado poco común. No quiero decir un campo, porque suena a campo de concentración, pero necesito un campo de guerra para escribir. No puedo escribir en un bar. Cómo se accede al lenguaje creo que tiene que ver con lo que ustedes se plantean.

III

Para muchos será una tradición, los pintores, ni hablar, ahí buscando con el caballete, buscando qué horizonte, qué playa, qué perspectiva, con qué cielo; ahí moviéndose, buscando dónde ponerse a pintar...

Ahora estuve en Georgia, si no me equivoco era Rachmaninov. Él se hacía llevar su piano y lo traía, y la sillita de Glenn Gould. La obsesión de los pianistas con su piano. Richter también, ¿qué piano? Hasta que se lo encuentran, hasta que se lo fabrican... Todo eso de las condiciones, ¿por qué un escritor no lo tendría?

Lamentablemente, acá, sentada en el piso con este calentatoallas, en el baño y todo lo contrario de esos «Zooms» que se hacen con lindas vistas y libros; pero me parece interesante la incomodidad, como yo digo: sapo de otro pozo.

Hice una pequeña apertura para la «Trilogía...», que sale ahora por Anagrama en España, y en esta apertura, —no me gusta ni introducción ni prólogo—, sino apertura, quizás porque es más musical; digo allí «¡qué asco que es hablar!, ¡qué asco que es escribir!». Mis personajes siempre están en una relación de asco con la escritura y con el habla. Entonces, quizás, ese es mi acceso a la escritura;

un poco del asco de escribir. Pero ese asco no es intelectual, no es una postura intelectual. Pero, bueno, algo surgirá y está surgiendo.

Ojalá pueda volver a Guayaquil o a Quito, me encantan las ciudades en Ecuador. Fui cuando hubo un terremoto, tembló todo y casi me muero. Allá arriba en el último piso empezó a temblar y, claro, estaban tranquilos todos los ecuatorianos. Para mí fue una locura, nunca había vivido eso. Pero, bueno, espero volver y conocer a Mario en persona.

(Texto desgrabado de su intervención en Contrapunteos del 2 de marzo del 2022).

Carlos Gustavo Motta

El mal-estar en el arte

¿Cómo hacer con la emergencia de una alarma? ¿Cómo hacer con la cultura en el malestar?

A mí me pareció que sonó la alarma, es decir, que efectivamente la emergencia está ubicada en la alarma.

En la presentación hay una alarma, y desde el psicoanálisis esa emergencia de lo real me permite a mí como escritor, como cineasta, ubicar un disparador donde, efectivamente, lo real se pone en juego, donde aquello de la voz lo articulo de forma más efectiva con la única invención de Lacan, que es el objeto A, que me permite pensar al arte como lo que es: la transfiguración de un lugar común.

Es algo que he escrito en mi último libro, *Lo irrepresentable: el malestar en la imagen contemporánea*, en donde ubico esa transfiguración del lugar común que ya había ubicado en dos ensayos anteriores. Esa transfiguración se plantea cómo hacer con la cultura en el malestar, y a ese *mal-estar*, ubicarlo en el arte.

Urgencia y devenires, entonces. El devenir del acontecimiento y la urgencia con la incomodidad del presente o, ¿no estamos lo suficientemente molestos con una guerra?

La propuesta que ustedes hacen de la urgencia, de la escritura, es una transfiguración de un anudamiento: de abonarse o, mejor dicho, desabonarse de lo inconsciente, es decir el *des-abonamiento* del

inconsciente lo abona a Joyce, lo anuda a Joyce, efectivamente, en un punto de captura que, para él, es la escritura.

Entonces, este catálogo de invenciones que mencionaban, es un catálogo que hemos experimentado en la Asociación Mundial del Psicoanálisis a través de una propuesta que Miller ubicó como el *Scilicet*, la revista que se llama *Scilicet*. Ahí nos borramos los nombres propios y ubicamos los nombres propios singulares del malestar. Cada *Scilicet* fue una experiencia, una invención de los analistas en cada propuesta. Algo que se propone y aparece de vez en vez, no como una continuidad, sino que aparece en cada encuentro internacional de la Asociación Mundial del Psicoanálisis

¿Hasta cuándo?, puede preguntarse Freud, pero también cualquiera de nosotros se pregunta lo mismo. El padre del psicoanálisis respondía que no nos sentimos cómodos con la época que nos toca vivir, pero cualquier época goza con esta incertidumbre.

Pandemia del sida. Pandemia del COVID-19. Guerra declarada y la tentación de anudarse a estos acontecimientos con el riesgo de abonarse o *des-abonarse* de lo inconsciente. De la serenidad ni hablemos.

Hay algo de lo que no se quiere saber. Una narrativa donde el sujeto puede volver siempre al mismo lugar como si transitara una infinita banda de Moebius. ¿Será la repetición o el goce? El artista nos lleva la delantera, menciona Lacan, y esa delantera es ir hacia el encuentro de un saber-con-eso-que-nos-goza.

La colaboración. ¿Qué es la colaboración, entonces? En ese sentido me gusta más el aspecto de escritura creativa. Es interesante el término en inglés cuando se pone a prueba un guion, que es el *pitch*, porque uno está a la caza y a la pesca, a ver en dónde ese guion puede abrirse, puede cerrarse y, efectivamente, puede dialogar con otros. Esto es lo que me parece por el momento, lo que me hace a mí el ruido. Este punto de efecto de disparo, de gatillo.

Un saber hacer que logra la transfiguración de un lugar común.

Introducción

Freud analogó una crítica de arte que descubre por indicios al verdadero autor de entre los copistas y una clínica psicoanalítica orientada por divinos detalles y síntomas, cuales vivas creaciones ante el malestar en la cultura. Lacan se dejó enseñar por la invención joyceana y homenajeó a Marguerite Duras, quien le reveló su propia posición ética: es el artista quien le desbroza el camino al psicoanalista... Con este saber hacer del lado del artista, ¿qué le resta al psicoanalista? Podemos responderlo con Jacques-Alain Miller: saber-leer—allí de otro modo.

En esta edición de F-ILIA —que busca ser un inventario de invenciones aún modestas, discretas, infraordinarias, pero que den cauce a las derivas contemporáneas y sepan anudar de modos inauditos eso heteróclito que hace al ser hablante de hoy—, contamos con el inmenso honor de publicar una conversación paradigmática entre el psicoanalista francés Jacques-Alain Miller y la reconocida artista contemporánea, Orlan. Esta conversación fue originalmente publicada en *Le Nouvel âne* fevrier (2008) y el año siguiente en la revista *Enlaces*. *Psicoanálisis y cultura*. Nosotros la hemos repostado del blog de la Escuela de Psicoanálisis Lacaniano, con el entusiasmo de enlazar diversas publicaciones.

Orlan nació en una familia libertaria, anarquista, esperantista, tandemista y nudista, y empezó un psicoanálisis por síntomas graves y angustia, por lo que declaró que no fue al análisis como turista. Una interpretación le mostró que firmaba «norte» (muerta); ella quiso reinventarse y, a falta de bautizo, su nombre «Orlan» fue producto de un psicoanálisis. Aquí, Jacques-Alain Miller conduce magistralmente una entrevista donde se suscitan cosas íntimas, recuerdos recalcitrantes y puntuaciones sutiles; referencias al cuerpo, al dolor y cortes en la trayectoria artística de Orlan. Allí desaparecerán «figuritas chamuscadas» y surgirán significantes nuevos como «lo figural»; además, se distingue «el arte carnal» del «Body Art», hay risas y la declaración de las aspiraciones más delirantes, singularísimas y para nada obsoletas.

De esta lectura podremos extraer insólitas enseñanzas, ¡quedan invitados a desentrañarla!

Jessica Jara
Editora adjunta

Impone tu oportunidad, atrapa tu felicidad, arriésgate

Iniciación a los misterios de Orlan

Conversación con Jacques-Alain Miller¹

Jacques-Alain Miller: ¿Orlan? ¡No es católica!

Orlan: No soy muy católica. Nací en una familia que era libertaria, anarquista, esperantista, tandemista y nudista.

J.-A. Miller: ¿Tandemista?

Orlan: Sí, hacían tándem (ríe). Era durante el período de las vacaciones pagas, ese bello periodo del cual habló Fernand Léger. Descubrí la religión por el arte, por las obras...

J.-A. Miller: ¿Por las obras de quién?

Orlan: No sé cuál fue la primera, pero de repente me di cuenta de que durante siglos el arte no era más que una propaganda de la religión cristiana y me inquietó la posición del cuerpo de la mujer en esa propaganda, la manera en la que estaba representada en esas pinturas, como una especie de supermujer inalcanzable, íntegra, moral y socialmente: la Virgen o la Madre. Hice entonces muchas obras a partir de esos estereotipos de los cuales es difícil escapar; más sobre María Magdalena, para interrogar a la religión. Orlan efectivamente no es católica e incluso ha sido siempre muy anticlerical y antirreligiosa. Dios no es para mí una hi-

¹ Esta entrevista, realizada por el reconocido psicoanalista Jacques-Alain Miller a la artista Orlan, ha tenido una amplia difusión. Fue originalmente publicada en la revista *Le Nouvel âne février* (2008, N.º 8, Edición Navarín, París) y el año siguiente fue reproducida en la revista *Enlaces. Psicoanálisis y cultura* (Año 11, N.º 14, abril, BBAA, Grama Ed.). Para esta publicación la hemos retomado del blog de la Escuela de Psicoanálisis Lacaniano, que la difundió en el 2012. Contamos con su amable autorización y entusiasmo por hacer red entre distintas publicaciones. Recuperado de: <https://elp.org.es/impone-tu-oportunidad-atrapa-tu-1/>

pótesis, ni de vida, ni de trabajo. Ese nombre, no católico, efectivamente —de todas maneras, no fui bautizada, pero tuve un nombre paterno— es el producto de un psicoanálisis. Comencé un análisis porque tenía algunos síntomas que me impedían vivir bien y feliz, tenía momentos en los que pensaba verdaderamente que me iba a morir, angustias de muerte totales, muy graves que solo las inyecciones de Valium llegaban a calmar por un cierto tiempo.

Fue poco a poco, comencé por la pintura, por la escultura, hice un recorrido por la historia del arte, comencé siendo figurativa, abstracta, gestual y después geométrica.

J.-A. Miller: ¿Qué diagnóstico le plantearon?

Orlan: No hubo diagnóstico. Comencé un análisis porque lo necesitaba —tenía también crisis de urticaria gigantes por todo el cuerpo en ciertos momentos— **no fui a análisis como turista.**

J.-A. Miller: ¿Y cuánto tiempo duró su análisis?

Orlan: Seis años en Lyon y luego un año y medio en París. Después hubo un resurgimiento en mi vida y más tarde volví por un año a causa de algo que había descubierto y que tenía ganas de escrutar un poco. En el transcurso de la segunda o de la tercera sesión, el psicoanalista me dijo: «La próxima vez, usted no me pagará más con cheque, usted me pagará en efectivo». Entonces, al final de la sesión, firmo mi último cheque y me dice: «No, mejor dicho, la semana próxima usted me firmará nuevamente un cheque». Parto con ese mensaje contradictorio —mi madre me había dirigido muchos mensajes contradictorios así que era particularmente sensible a eso— la sesión daba vueltas en mi cabeza y no llegaba a entender. Después de este momento de romperme la cabeza, justo antes de volver, me voy a comprar zapatos, cuestión de estar cómoda con mis zapatos (*être bien dans mes pompes*). Y en el momento en el que firmo el cheque, veo lo que él había visto. Usted sabe, se busca la firma más bella posible, a la cual uno va a identificarse, en la que uno se reconoce. Me había hecho páginas y páginas de diferentes firmas, hasta que encontré la mejor, aquella con la que me identificaba totalmente y que me hacía firmar, porque había letras que saltaban, de una manera muy clara: «muerta» (*morte*). Ni mis padres, ni mis amigos, ni mis amantes, ni yo misma habían visto que desde hacía muchos años firmaba «muerta». Entonces volví diciendo: «Y bien, hoy le pago *cash* pues no estaré más muerta». Comencé a creer en el psicoanálisis y quise encontrarme un nombre, rebautizarme, inventarme a mí misma.

J.-A. Miller: ¿Usted se sintió *born again*?

Orlan: Claro, y quise tomar lo que había de positivo en esa firma y pues allí estaba «or», era lo único que me parecía más o menos positivo y me llamé —no sé por qué, porque no conocía en esa época a Pierre Mac Orlan, ni a Orlando el Furioso— Orlan. Hubiera hecho mejor en llamarme Orapide, Orvif; pero, en fin, puedo cambiar todavía, no hay problema, estoy a favor de las identidades nómades, mutantes, en movimiento.

J.-A. Miller: En ese sentido, ¿cómo llegó a hacer de usted misma una obra de arte?, si usted acepta decirme cosas íntimas.

Orlan: Fue poco a poco, comencé por la pintura, por la escultura, hice un recorrido por la historia del arte, comencé siendo figurativa, abstracta, gestual y después geométrica.

J.-A. Miller: Usted estudió...

Orlan: Un año en la Escuela de Bellas Artes de Saint-Étienne, mi ciudad natal, pero era completamente dramático para mí, porque antes de ir a esta escuela me consideraba verdaderamente como artista, pintaba todas las noches, etc. Era muy aburrido quedarme un mes delante de un yeso o de castañas, y me cansé antes de fin de año. Por lo tanto, soy autodidacta, la lectura reemplazó esa enseñanza inapropiada. Había muchas jóvenes que habían dejado sus estudios y que esperaban el buen partido. Era gente que no se interesaba en nada, que esperaban que la hora pasase, y yo era una apasionada, rehacía con mis amigos la historia del arte todas las noches, no era lo mismo. En aquella época, me parecía a George Sand, fumaba en pipa.

J.-A. Miller: Ah, ¿sí? ¿Es el género que usted eligió?

Orlan: Hubo todo un momento como ese.

J.-A. Miller: ¿Con una vida sexual bisexual?

Orlan: Claro. Después fui la Nina Hagen de la esquina, me vestía de manera muy excéntrica. Y comencé a practicar las acciones «ORLAN-CORPS», a hacer *performances* en la calle considerando que trabajar sobre el cuerpo era poner juntos la intimidad y lo social y que las luchas feministas llevaron al corazón de los problemas históricos la evidencia de que el cuerpo es político. Me volví cada vez más feminista, mientras que decía que estaba, antes que nada, contra todas las discriminaciones. Me paseaba con una gran banderola sobre el pecho, rosa tirió, sobre la que estaba escrito «Soy un mujer y una hombre», lo que perturbaba mucho los debates feministas. Esto era mi adolescencia.

J.-A. Miller: En el fondo esculpió su camino a su manera.

Orlan: Sí. En todo caso, famosa, traté de reinventarme; hacía *performances* en la calle. En esa época éramos máquinas deseantes. Hacíamos cosas todo el tiempo, sin parar, inventábamos; a la noche nos encontrábamos con los compañeros y nos decíamos: «Mañana, ¿qué haremos?». Hacíamos un truco, una *performance*, sin video, sin fotos, o muy raros o muy malos, y para dos o tres o diez personas, cuando eran treinta eran un éxito. Tratábamos de sacar partido, de ver lo que había pasado, de crear lazos, de hablar con la gente de nuestras vidas, de la situación del cuerpo, de la mujer, de política. Habíamos trabajado mucho, como muchas otras mujeres, por el aborto, por la contracepción, por la paridad, para hacer escuchar nuestra sexualidad, nuestro goce, nuestra desnudez. Y eso se decía también en mi trabajo artístico por intermedio de fotos, es decir, que en un momento decidí no hacer más pintura, pensando que era mucho más interesante utilizar el cuerpo como un material entre otros, con la idea de que era por ese medio que había más cosas para decir, en todo caso, cuando se era una mujer. Entonces todo esto pasó primero en mi ciudad natal, luego en Lyon, y después hice varias extravagancias en la capital, entre ellas *El beso de la artista*, que fue un gran escándalo.

Hay en mi vida un antes y un después de *El beso de la artista*, exactamente como plantearme la serie de operaciones quirúrgicas (problemas con el medio del arte, problemas con la familia, con los vecinos). Era una *performance* que se presentaba en el Grand-Palais, una escultura que medía 2.80 metros de alto por 80 cm de ancho, con una foto mía pegada sobre madera y recortada. Acá, había escrito «Santa Orlan» y del otro lado «Orlan-Corps» y era posible encender cirios por 5 céntimos en Santa-Orlan o bien obtener un verdadero beso con lengua.

J.-A. Miller: Con lengua.

Orlan: Ah sí, era también al mismo tiempo poner una distancia con las prostitutas y yo, porque las prostitutas no dan su lengua, ellas continúan hablando o fumando un cigarrillo o, eventualmente, insultando al cliente o excitándolo. Pero en el beso, la lengua es la intimidad. Entonces era necesario que estuviera la lengua. Ponía una *Tocatta* de Bach y había un seno que titilaba en rojo y yo gritaba como un vendedor ambulante: «¿Quién no tiene su besito?» o «en fin, una obra conceptual al alcance de todos los bolsillos». El beso duraba un tiempo, había una alarma muy violenta que yo activaba, que era para mí algo así como el superyó y que detenía al cliente o la clienta; paraba el beso de manera brusca.

J.-A. Miller: Entonces, si nos detenemos aquí, esto supone verdaderamente que usted toma su cuerpo como un instrumento, que lo maneja estando bastante no implicada como para ofrecer su boca, su lengua a todo aquel que viniese. Es una relación al cuerpo que supone un distanciamiento.

Orlan: Era una obra entre el burdel y la catedral. Porque ante todo era para mí la ilustración de un texto que se llamaba «Frente a una sociedad de madres y de *marchands*» y «Arte y prostitución». Las primeras líneas de ese texto decían: «Al pie de la cruz, dos mujeres, María y María Magdalena», la mujer de los perfumes, la mujer despeinada (*femme en cheveux*) —se la llama así cuando no se quiere decir prostituta—, dos estereotipos de mujeres de los cuales no se puede escapar. Es por eso que estaban sobre el mismo pedestal y que se podía poner una vela u obtener un beso o ambos.

J.-A. Miller: Las dos caras del fantasma de la feminidad.

Orlan: Hay que decir que hice esta *performance* de una manera totalmente salvaje, en la FIAC (*Foire Internationale d'Art Contemporain*). Entré por la puerta y me echaron. Entré por la ventana, me echaron. Traté de pedir permiso y me echaron. Al final, tuve la idea de ponerme delante del Grand Palais, donde toda la gente que entraba y salía, podía verme. En el momento en el que los oficiales entraron, los amigos de las revistas de arte vinieron y cargaron la pieza sobre sus hombros, como en una especie de procesión y pasaron delante de ellos, de aquellos que me habían echado. Jobbe-Duval, Trigano, etc., estuvieron obligados a integrarme como si la *performance* hubiera estado programada. Y lo que es más divertido —¿es un hecho de armas, aun cuando no las encuentras?— es que tuve tal éxito que L'Angus Presse no hablaba más de la FIAC sino que hablaba de *El beso de la artista*.

J.-A. Miller: ¿Qué año era?

Orlan: Era el 77, pero ya lo había hecho en Portugal, en el 76, en otra versión. En esa época, daba cursos de formación de animadores culturales y después de ser pasada en una emisión de televisión —*Les dessus du panier* de Bouvard—, fui inmediatamente despedida de la escuela. Mis alumnos hicieron huelga, pero me encontré desempleada por dos años. Justo venía de comprar un pequeño taller a lo largo de la Saône que me fue cerrado. Las cintas de clausura fueron puestas, perdí muchas obras y me encontré tres años totalmente sin un euro, una vida totalmente penosa. Diez años después, el FRAC (*Fonds Regionales d' Art Contemporaine*) de la región del Loire compró *El beso de una artista* y saboreé una gran revancha cuando, para celebrar sus treinta o treinta y cinco años,

la FIAC reclamó *El beso de la artista* para ponerla en la entrada, a título de la obra que más había marcado su historia. Ahora esa pieza está de gira por Estados Unidos en la exposición «¡Wack! Arte y revolución feminista», hasta el 2010. De manera que no tenía esa pieza para mi gran retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de mi ciudad natal. Inventé *El perfume del beso de la artista* que se refiere a esa María Magdalena, «mujer despeinada y perfumada» porque de esa pieza no queda más que el olor, incluso si la obra circula; la pieza misma era ante todo lo vivido con la gente, entonces hice el perfume de Santa Orlan y de *Orlan-Corps* y es lo que expuse en la Fundación Lambert.

J.-A. Miller: Usted eludió un poco mi pregunta.

Orlan: ¿Cuál?

J.-A. Miller: La que apuntaba a la relación con su cuerpo, lo que supone el hecho de poder ponerlo a disposición del que venga, en una situación artística, ciertamente, pero a disposición de cualquiera.

Orlan: Sí, pero era una decisión tomada. Había una estructura, había una organización para que eso pasara siguiendo un cierto dispositivo.

J.-A. Miller: Si escandalizó, es porque nadie hizo eso.

Orlan: Y es que siempre está muy mal visto que una mujer disponga de su cuerpo, de su vida, como ella quiere.

J.-A. Miller: Como usted dijo, están las prostitutas que ponen su cuerpo a disposición a cambio de moneda constante y sonante, usted puso a disposición su cuerpo como una puta por sus razones y en una estructura estética, pero aportó su cuerpo.

Orlan: Era para denunciar al mercado, porque como mujer, artista que trabaja con su cuerpo, de lo único que sí puede sacar partido es de ese material. Entonces en la FIAC, que es verdaderamente el lugar del mercado, proponía otro intercambio.

J.-A. Miller: Podría decir que eso supone que usted tiene, sin embargo, una relación de instrumentación con su cuerpo.

Orlan: Sí, bueno... Paso de objeto a sujeto, de sujeto a objeto... Es una ida y vuelta todo el tiempo, es una oscilación pero que resulta de decisiones sucesivas...

J.-A. Miller: Es una mujer decidida.

Orlan: Sí, con o sin razón, pero es así. Pienso —no sé si uno lo puede decir así en análisis— que en el arte, en un primer tiempo, hay lo que llamaría, con su permiso, una fase anal: puesto que eso sale de mí, es exactamente como el niño que lleva el paquete a su madre, que lo felicita. Esa es la primera expresión, es el comienzo de todo el mundo, cuando algo debe salir. Es lo que hacen la mayoría de los artistas jóvenes, esto descansa en una especie de presupuesta: poner sus agallas sobre la mesa, su sensibilidad, su astucia, encontrarse. En determinado momento se franquea cierto límite y se deviene el especialista de los códigos que uno emplea. Hubo un momento en mi trayectoria que probablemente era así, un momento de gran rebelión, de gran crítica respecto al mundo adulto, a la sociedad, donde actuaba de una manera muy reactiva. Pero, poco a poco, eso se construyó y lo que me interesa es esta construcción. Por supuesto, siempre hay problemas, siempre hay cosas que pasan sin que se sepan cuáles, o se saben mucho tiempo después, pero, en todo caso, me importa que haya una decisión tomada en el entrecruzamiento de la historia del arte y de la historia personal, en el entrecruzamiento de esas dos novelas, para situarse claramente en el panorama del arte contemporáneo y en la historia del arte diciendo: «Yo hoy quiero hacer esto por un mínimo de conciencia de sí y de los otros».

J.-A. Miller: ¡Tengo ganas de decir que usted es cartesiana! Busca las ideas claras, transparentes, cree en el primado de la voluntad. Concibo su concepto, pero el mismo supone que con su cuerpo usted franquea un límite. Todo el mundo, salvo usted, se detendría por un sentimiento de asco, de repugnancia, frente a la idea de entregar su boca, su lengua a cualquier fulano...

Orlan: Me divertí y me reí mucho, me sentí muy fuerte, muy bien en esa historia...

J.-A. Miller: ¿Muy fuerte? Explíqueme un poco.

Orlan: ¡No sufría para nada! Proponía todo, organizaba todo, estaba decidida, quería ver qué me pasaba en esa experiencia, cómo reaccionaba. Era «Fuera de límite», tal era el título de la exposición a la que me convocó Jean de Loisy en el Centro Georges Pompidou con la instalación fotográfica *Omnipresencia*, obra mayor de la serie surgida de las operaciones quirúrgicas.

J.-A. Miller: ¿Cómo reaccionó usted? Esas bocas, esas lenguas...

Orlan: ¡Muy bien! Había quienes sentían el gusto a café, otros que se sentían mal. Algunos eran generosos o huidizos, como en la vida cuando uno tiene los amantes y las amantes.

J.-A. Miller: Los amantes o las amantes son las personas que usted elige. Acá el principio era no elegir.

Orlan: Ciertas noches uno no elige sino a medias, es la situación la que elige por uno. Como mujer, e incluso sin hacerse pagar, se cae en historias increíbles...

J.-A. Miller: ¿Me cuenta una?

Orlan: (Ríe) Sí, una que me divirtió mucho. Hice el amor en Nueva York con un artista francés del que callaré el nombre, y toda la noche se la pasó hablando a su pene: «¡Ah!, cómo te erectas, qué bello eres, cómo marchas con esta, eres increíble, vuelves a tensarte, etc.». Estaba verdaderamente con él. Es algo divertido cuando se es una mujer ¿no?

J.-A. Miller: ¿Él no se dirigía a usted?

Orlan: No, él no le habló más que a su pene. Pero era muy divertido y sorprendente. Él lo amaba verdaderamente. Son las desventuras que devienen aventuras y de las cuales una no se olvida más, es como en un viaje...

J.-A. Miller: Es una bella historia. Volvamos a su trayectoria: *El beso marcó un corte.*

Orlan: Antes de *El beso de la artista*, durante y después, trabajé mucho con el cuerpo como instrumento de medida. Medía los espacios, del Beaubourg, del Guggenheim..., y también de las calles, pero no sin importar cuáles, sino calles que llevan el nombre de una estrella de nuestro pasado cultural. Por ejemplo, medía el cuerpo de M. Lamartine, en Macón, donde no había, por supuesto, la misma cantidad de *Orlan-Corps* que en otra ciudad. Era una manera de relativizar esos grandes hombres y de medirme con ellos, con una metodología que hacía semblante de ser científica pero que no lo era para nada, puesto que medía con un cuerpo que no era natural sino un cuerpo social, con mis botas de día y un vestido hecho con un paño de mi ajuar. Puse este *Orlan-Corps* como instrumento de medida, como patrón con el cual hice, no hace mucho tiempo, una colaboración con el artista Jean Fabre.

Trabajé mucho también, durante una decena de años, sobre lo que llamé: «Estudios documentales: el drapeado, el barroco». Lo que me interesaba en el barroco, era el hecho de que la cultura cristiana nos pide siempre elegir entre el bien o el mal. En el barroco —Lacan habló mucho de eso— se ve la flecha del ángel y Santa Teresa que goza en un éxtasis erótico y extático. Es ese «y» el que me interesó en el barroco e hice series de fotos en las que toda la estructura de la foto estaba basada sobre ese «y».

Era un trabajo sobre el simulacro, sobre lo verdadero y lo falso, lo presente y lo pasado, lo vivo y lo artificial, la cruz blanca y la cruz negra. Me mostré teniendo las cruces de una manera no muy ortodoxa, al revés. Traté hacer del presente —la foto, las nuevas tecnologías, el video— el pedestal del pasado evocado bajo la forma de citas de esculturas o de pliegues barrocos. Y siempre estaba ese seno único, como una mostración fálica, porque mi idea era que la Madona fue inventada por los hombres y para los hombres. Entonces vírgenes negras, vírgenes blancas, Madonas, eso me preocupó por un largo tiempo.

J.-A. Miller: ¿Es curiosa de los misterios de la feminidad?

Orlan: ¿Qué es el misterio de la feminidad? ¿Me lo puede explicar?

J.-A. Miller: Es de lo que usted es curiosa. Usted busca allí revelar algo...

Orlan: No, más bien busco lo que era el barroco. Elegí voluntariamente el barroco porque fue un estilo rechazado en Francia. Francia juzgó al barroco de mal gusto. Quise interrogar ese mal gusto como interrogué lo bello y lo feo, el bien y el mal, el verbo y la carne. Quise cuestionar ese «demasiado», desprestigiando ese desborde y creé imágenes de Madonas, de vírgenes, que eran verdaderamente sensuales, pero con una distancia que era del orden del humor, de la ironía, respecto a esta mujer absolutamente íntegra y designada como el modelo.

J.-A. Miller: ¿Ama las atmósferas laicas? ¿Ama cuando no hay religión o bien el componente religioso conserva para usted un atractivo especial? ¿Es una suerte de *sine qua non* de la obra?

Orlan: Lo tomé simplemente para interrogar un referente que era inevitable, que nos impregna a nosotros y a toda la historia del arte. Pasé de lo religioso a lo social y a lo cultural.

J.-A. Miller: Con relación a la historia del arte, usted está en infracción. La historia del arte es un asunto de producción donde el producto es distinto del artista. Incluso si después se dice que es su carne, su sangre, su mierda, hay una producción, de la que uno se separa mientras que usted devino su propia producción.

Orlan: También tengo muchas obras plásticas. Pienso que mi trabajo es una especie de *sfumato* entre presentación y representación. Por ejemplo, en las operaciones quirúrgicas que me hice de 1990 a 1991, quise poner la figuración, la figura, la representación, incluso podría decir lo *figural*, en mi cara. Es verdaderamente el ojo que está en torno al discurso, quizá porque, ante todo, mi trabajo es discurso, es conceptual, pero sin negar la carne;

mientras que lo conceptual está en lo frío, en el material dominado de una manera distante, a menudo por la máquina, como en los minimalistas. Yo amo la carne, amo la vida, amo el cuerpo que no me asusta, aunque desde el momento en el que aparece el cuerpo, hay virtualmente pornografía posible. Siempre quise que eso estuviera encarnado, y es por eso que escribí el manifiesto de *El arte carnal*.

Quise diferenciarme del *Body Art*, mientras que muy a menudo fui asimilada a él. El *Body Art* está basado muy frecuentemente sobre la resistencia, sobre el dolor, sobre los límites físicos y psicológicos del cuerpo. Durante mucho tiempo, en el arte corporal o en los accionistas vieneses, el cuerpo era el lugar del color y al mismo tiempo el tubo de colores; es decir, se sirvieron de la sangre, del pis, de la mierda para hacer las obras o para gozar. Pienso que nuestra época controló prácticamente el dolor y no me interesa más que cuando es una señal de alarma que nos advierte de que algo no va. Trabajé mucho, por ejemplo, en los equipos médicos o en los hospitales para tratar de llevar «la buena palabra». Es decir, para hacer aceptar que el dolor no es redención, purificación, y que no hay prestigio por sufrir. Es muy difícil en Francia tener los cuidados necesarios en lo que concierne al dolor. Mi trabajo de artista no me limitó jamás en trabajar también esas mismas cuestiones por fuera del arte.

Muchos artistas con los cuales me asimilan, trabajan sobre el dolor: ya sean los que trabajan sobre las modificaciones corporales o sobre la gente que se llama «los modernos primitivos», que se hacen colgar, que viven en público una especie de masoquismo grave. Es problema de ellos. Hay tanta gente que no goza sin sufrir o que no gozan para nada... con tal de que haya goce, todo va bien. Me importa un comino; pero eso reivindica algo que me parece completamente anacrónico.

Es algo en lo que no quiero estar metida porque no es mi escenario, incluso si hay artistas a los que respeto enormemente, así como la inmensa artista Marina Abramovic, una gran artista que también trabajó sobre la prostitución (ella reemplazó a una prostituta en Ámsterdam en una vitrina y la prostituta la reemplazó en la galería) u otros artistas que estimo como Jean Fabre. En *El arte carnal* lo primero que ataco es el dolor y esta presión de la cultura cristiana que nos dice que hay que sufrir. Los cuerpos sufrieron durante miles de años, sufrieron bastante y continúan sufriendo en las guerras, con la tortura, con la falta de medicamentos..., ¡basta!, cuando el dolor es evitable.

J.-A. Miller: ¿Se preocupa por los cuerpos viejos, por millares de cuerpos de generaciones precedentes? ¿Se siente como una defensora de los cuerpos, así como hay defensores de los animales o de los niños? ¿El cuerpo y su defensa la movilizan?

Orlan: Sí, los pobres. Además, van a morir, vamos a morir, somos inconsolables. Pienso que el prestigio dado al dolor no tiene razón de ser en nuestra época, es muy anacrónico. Esas mujeres que no quieren parir con epidural porque sería más «natural»... ¿Qué es ese viejo cuento? Pero luego ellas no van al dentista a sacarse las muelas sin inyecciones de anestesia.

J.-A. Miller: Me hablaba el otro día de la influencia que tuvo sobre usted una construcción de Saint-Étienne.

Orlan: ¡Ah, sí! No había vuelto jamás a mi ciudad natal después de la muerte de mi madre y no tenía ningunas ganas de ir. Los orígenes, eso me parece algo extremadamente anacrónico. Soy de Saint-Étienne pero no es por eso que trabajé sobre el carbón, o sobre *El catador francés* o sobre las armas o la bicicleta. Vivo mi tiempo, esa vuelta atrás no me interesa para nada. Con frecuencia, como profesora, me encuentro con estudiantes de orígenes diferentes que no paran buscando sus orígenes, queriendo trabajar con los materiales de sus regiones. Todo esto me parecen ideas viejas, exactamente como la idea del dolor.

Volví para una gran exposición en ocasión de mis sesenta años, en ese museo formidable con su cimacio —donde todo artista tendría ganas de exponer—, y una colección demente, ciertamente la tercera de Francia después de la FRAC y del Centro Pompidou. El nuevo director, Lorand Hegyi, es un personaje muy brillante, es únicamente por eso que acepté volver. Nunca, en el trayecto de Lyon a Saint-Étienne, busqué reencontrar el sitio donde había nacido. Pero un día me equivoqué en la vía de acceso a la autopista y me perdí. Y de golpe, me encontré delante de una gran zanja por donde pasaba un tren, con árboles, y me acordé de golpe que yo vivía a lo largo de la vía férrea. Y mirando en los alrededores encontré la escuela donde había ido y donde murieron una cantidad enorme de niños asfixiados en los sótanos, porque los bombardeos apuntaban a esa vía férrea y atrapaban a la escuela al mismo tiempo.

Hay sobre la fachada de esta escuela, que fue reconstruida de una manera penosa (todo Saint-Étienne es casi horrible porque fue reconstruida rápidamente), una escultura, no muy grande, que es una copia muy blanca sobre ese revenimiento gris, de la *Victoria de Samotracia*, puesta ahí en memoria de esos niños y de esos maestros también. Cuando vi la *Victoria de Samotracia*, me dije: «¡Claro!, porque hay muchas obras que hice que tienen que ver con el drapeado, el viento, las mujeres sin cabeza y la mujer con cabeza.

J.-A. Miller: Como productos durables, ¿qué son las obras?

Orlan: Hay objetos como *El beso del artista*, el metro patrón que es el «Orlan-Corps», y hay grandes instalaciones de fotos o video, de fotos digitales, pero también esculturas.

J.-A. Miller: **Usted me contó el recuerdo de la Victoria de Samotracia, el recuerdo que se enlazó a la invención del nombre de Orlan y está este recuerdo, en la casa, de un castigo de su padre.**

Orlan: ¡El golpe del atizador! Lo que es bastante gracioso, es que este atizador es como una mano que golpea mientras que mi padre no me golpeó jamás. Él elaboraba unos brebajes maravillosos como la leche de gallina caramelizada que se suponía me cuidaba de todos los males y también hablaba del amor de mi padre... Entonces, un día en el que yo había sido probablemente muy recalcitrante y había rechazado dejar de jugar —tenía pequeños juguetes de madera bastante extraordinarios que se podían encastrar juntos, mucho más sofisticados que los *lego*, que él me había regalado—, había, recuerdo, una pequeña habitación, con un armario, una cama, muebles que se acoplaban, en madera pintada. Por ejemplo, tenía un espejo que estaba pintado en plata... Me tuvo en sus brazos y los tiró al fuego, y tuve la posibilidad de ver esas pequeñas cosas quemarse... El atizador tenía en la punta una especie de gancho para abrir el homo. Este es un pequeño recuerdo que usted me arrancó.

J.-A. Miller: **¿Usted ve una relación en esto y el hecho de que toque a su apariencia dada por Dios?**

Orlan: ¿Por quién?

J.-A. Miller: **¡Por Dios!**

Orlan: ¿Quién es? ¿Me puede explicar? ¿Quién es Dios? ¿Usted hace teología? (Risas) ¡Hágala!

J.-A. Miller: **¡Me cuido de hacerla!**

Orlan: No me tomo por una diosa, pero me siento a mí misma irrepresentable, no figurable. Toda imagen de mí misma es pseudo, ya sea presencia carnal o verbal. Toda representación es insuficiente, pero no producir ninguna sería peor. Sería ser sin figura, sin imagen... sin representación, y no es la cara (*visage*) ni la caracterización (*visagéité*), ni la descaracterización (*dévisagéité*) que me salvan.

Para mí, lo que cuenta es girar alrededor de estas imágenes posibles, hacerlas surgir, a tientas, siempre asombrada de la visión de lo que podrían ser en sí mismas y de esta materia de ser. Y esto sea cual sea la imagen. Estas imágenes son siempre de una inquietante extrañeza.

El cristianismo acepta la multitud de representaciones de Cristo, de las vírgenes y de los santos, iconografía que permite girar alrededor, aproximar algo, dar a ver algo más bien que nada. Darse a ver, ser vista, hacer creer que puede ser vista con imágenes sucesivas, imágenes de paja, de pseudos.

Todo a lo largo de mi obra es una sarta de imágenes de mí, una miríada de fotos, un flujo, una explosión, una hemorragia, un osario como tal foto, una disentería de imágenes, como Adán nacido del fango, del barro, como Lilith..., como tantos comienzos de pruebas de mi encamación, nacidos en este fango que preferiría nombrar nuestra «sopa primordial».

J.-A. Miller: Esas queridas figuritas que se chamuscan ante usted... ha sido un traumatismo...

Orlan: Sí y debió haber otros. Pero no tengo la impresión de que haya un lazo directo porque amaba mucho mi imagen, estaba muy satisfecha de ella. Trabajé desde el comienzo con fotos o videos, con la imagen de mi cuerpo. Era un cuerpo y una imagen que funcionaban muy bien socialmente: yo era preciosa y entonces gustaba a los hombres. No tenía problemas de seducción, pese a que en esa época todo lo que era seducción era para manipularnos, y como mujer se la utilizaba lo menos posible o la inventábamos con las recetas habituales. No sentí la necesidad personal de hacerlo. Decidí hacerlo porque eso me parecía efectivamente un acto, más radical ¿Cómo sucedió eso?

Curadores ingleses vieron una *performance* que había hecho en el Beaubourg, que no era absolutamente sobre este tema —que era más bien *light*, divertida, simpática, que tenía que ver con el cine— a ellos les gustó mucho y vinieron a verme y me dijeron: «Vamos a montar un festival sobre el tema del arte y la vida de los años 50. Si usted tiene un proyecto, participará en el festival».

Entonces buscaba ese proyecto y en ese mismo momento recibí el libro *La robe* (El vestido), de Eugénie Lemoine-Luccioni, que me había entrevistado sobre mis series, «paños de ajuar», y allí había consagrado un capítulo también a la relación con mi madre.

Cuando leí este libro, lo que me interesó fue un capítulo que se llama «La segunda piel», que dice algo como, resumo: «En la vida uno tiene solo su piel, pero hay un error en las relaciones humanas, porque uno no es jamás lo que tiene». Dice cosas bastante divertidas: «Uno tiene una piel de chacal, pero es un perrito faldero. Se tiene una piel de hombre, pero uno es una mujer y recíprocamente». Jamás se tiene la piel de lo que uno es y no hay excepción a la regla porque uno no es jamás lo que tiene.

Cuando leí este texto me dije que el psicoanálisis era aliado de la religión en lo que concierne a la imposibilidad de atacar al cuerpo, que había al respecto una prohibición en la que religión y psicoanálisis estaban de

acuerdo muy bien. Entonces, el psicoanálisis comenzó a irritarme, porque se acercaba a posiciones que me molestaban particularmente.

J.-A. Miller: ¿Las posiciones que le molestaban, eran las de Eugéne, una mujer psicoanalista?

Orlan: Eran, ante todo, las de no poder tocar el cuerpo. Y al leer este texto, me dije, después de un tiempo de análisis que había quizás —poniendo algunas barreras y algunos parapetos a mi alrededor— la posibilidad de tocar el cuerpo sin que el cielo se me cayera en la cabeza, sin que esas viejas historias anacrónicas... Entonces tuve esta idea de que, al principio, por supuesto, me dio miedo, me inquietó. Y después, poco a poco, se volvió más clara. Me dije que estaba en la línea de todo mi trabajo precedente, a saber, una interrogación del estatuto del cuerpo en nuestra sociedad y particularmente del cuerpo de las mujeres y de todas las presiones sociales, políticas y religiosas que padecen y, podría agregar, la presión psicoanalítica. Me dije que tomando precauciones infinitas podía poner en su lugar algo sin perder mi serenidad, sin que hubiera problemas, intentando encontrar las soluciones para que haya el menor dolor posible. En principio escribí *Le manifesté de l'art charnel*, y después intenté encontrar cirujanos, lo que fue una búsqueda muy larga y muy difícil. Me encontré con cirujanos conocidos, muy agresivos y que se oponían mucho a lo que yo quería hacer. Por ejemplo, un cirujano al cual le mostré uno de mis libros y que, después de haberme dejado hablar dos minutos, visiblemente muy enervado tomó uno de sus libros, lo puso sobre el mío con un ruido infernal diciéndome: «Lo que usted hace no es arte, yo hago arte, yo soy quien soy el escultor. Observe a esta mujer, lo que ella parecía, esta fealdad, mire lo que yo hice de ella, ¡es una belleza! Le voy a decir lo que hay que hacer, usted no va en el buen sentido; si usted no tiene la nariz a treinta grados y el mentón en tal lugar, usted será imbesable y eso no irá en el buen sentido».

Llamé por teléfono a una psicoanalista con la cual estaba en análisis y a un psicoanalista con el cual no estaba. La primera me dijo de no hacerlo, fue muy impactante que haya salido de su reserva. Si yo le hubiera dicho: «Le hablo por teléfono porque me quiero suicidar», ella me hubiera probablemente respondido: «Si quiere, venga a hablar de ello, puedo verla esta tarde». Y el segundo me desaconsejó firmemente el hacerlo.

Entonces, me encontré con cirujanos que no querían operarme porque tenían miedo de que sus clientes pensaran que hacían monstruos. Me fue muy difícil encontrar uno. Y, finalmente, encontré a alguien que trabajaba en cartel con otros y que comenzó de una manera extremadamente prudente, que era muy irritante para mí porque era muy prudente, y para que nada malo sucediera hacía pocas cosas respecto a lo que habíamos

previsto, pero esto me permitió ver dónde me metía y lo que podían hacer en un quirófano y... ¡no se hace todo! Porque hay que tomar, sin embargo, algunas precauciones para que todo ande bien, incluso con el equipo.

Comencé esto con la idea de poner figuras sobre mi cara, representaciones, de hacerme una nueva imagen para hacer nuevas imágenes y, sobre todo, para cambiar completamente de referente. Hay que decir que en la primera parte de mi obra todas las referencias son occidentales; a partir de las operaciones quirúrgicas, los referentes que elegí son referentes no occidentales, los precolombinos, los africanos y los indoafricanos y luego chinos...

J.-A. Miller: Que usted pudiera manipular su cuerpo —vuelvo a mi tema— como una exterioridad, como si fuera un objeto del mundo, para modificarlo, modelarlo, eso los interroga sobre lo que se desconectó. ¿Qué es lo que está desconectado entre usted y su cuerpo?

Orlan: ¡Es que este cuerpo está programado para un montón de cosas que no me gustan para nada! ¡Y sobre las cuales no tengo ningún control! Por ejemplo, cuando era adolescente de repente vi crecer mis senos, esa historia no me interesaba para nada. Yo no tenía para nada ganas de ser una mujer.

J.-A. Miller: Usted no tenía ganas de ser una mujer.

Orlan: ¡No! Tener críos como paridos por una vaca, todo eso me parecía extremadamente anacrónico. No tenía ganas de ser un vientre. Esa maquinaria no me interesaba para nada.

J.-A. Miller: ¿Ese rechazo ha sido precoz?

Orlan: Sí. Tuve mi primera menstruación joven, los senos comenzaron a crecer y después, en una época en la que el aborto y la píldora anticonceptiva no existían, ¡quedé embarazada! Encontraba a eso tan impensable, que verdaderamente creía que por mi voluntad y por mi decisión interior, no lo tendría, que no iba a andar... Y bien, ¡anduvo! Era absolutamente impensable, por fuera de mi voluntad, contra mi voluntad. Entonces mi cuerpo me jugó una mala pasada, me iba a hacer morir este imbécil cuando yo de ninguna manera tenía ganas.

J.-A. Miller: Usted, en el fondo tiene un fuerte instinto de vida.

Orlan: Y de muerte, probablemente como todo el mundo.

J.-A. Miller: Es cierto que a veces haya un poco de fatiga.

Orlan: ¿Fatiga de sí, quiere usted decir?

J.-A. Miller: Sí.

Orlan: A partir de un cierto estadio, todo lo que uno hace pese a las presunciones magníficas, las intenciones, los proyectos de sociedad, las declaraciones, deviene un fondo de comercio. Y uno no sale airosa de esa situación, si no lo hay es necesario que lo haya. Pero todo eso es una cuestión de gestión, de proporción entre la necesidad y la táctica, o las tácticas. ¿Cómo se hace para cuidar su vigilancia, su coherencia, para intentar no comprometerse, haciendo, sin embargo, algunos arreglos con el diablo, para no ser un suicida en su propio cuerpo? Y el diablo, son aquellos que nos rodean, es la sociedad, es lo que hace falta hacer para que la cosa marche, es el dinero.

J.-A. Miller: En el fondo ¿usted es una persona prudente en el sentido aristotélico? Delibera sobre lo que va a hacer, calcula, razona en términos de proporciones: No todo de un lado, un poco acá también, usted re- parte. Son tantas marcas (¿democráticas?), si puedo decir, de reflexión.

Orlan: Sí, lo más posible, pero sabiendo siempre que pasarán cosas de las que no tengo conciencia, o que no quiero. Es una tentativa de salir del marco, pero no es más que una tentativa.

J.-A. Miller: ¿Cuáles son, en el fondo, las obras que quedan? ¿Son los objetos, las fotos?

Orlan: Como cualquier otro artista, tengo obras, y *storages* que cuestan caros: tenía 2000 metros cuadrados para mi retrospectiva. Entonces hay objetos físicos, verdaderamente. De hecho, su pregunta me lleva a decir que amo las marcas. Pero en Francia se detesta el cuerpo, se detesta la *performance*, se considera que las marcas son escoria.

J.-A. Miller: Intento circunscribir el personaje que usted es, pero no lo logro.

Orlan: Sin embargo, yo contaba con usted para ayudarme. (risas)

J.-A. Miller: ¿A partir de qué momento usted se pensó como una artista?

Orlan: Sucedió poco a poco, hace mucho tiempo. Siempre quise hacer arte, creo. Al principio quise ser exploradora, pero al mismo tiempo, hacer arte es también ser exploradora, porque una es investigadora, en todo caso, algunos de entre nosotros. Yo me vi más como una investigadora, alguien que crea acontecimientos y manifestaciones más que exposiciones, que quiere vender bien pero no quiere sobre todo ser una mercancía, en una época en la que uno está completamente como mercancía. Mis estudiantes siempre me preguntan cuáles son las soluciones para catar en las redes buenas, en

qué galería, para vender. En mi época se hacía el «viejismo» (*vieux-isme*). Ahora se hace el «jovenismo» (*jeune-isme*). Vienen a buscar estudiantes de primario. A partir de que alguien pasó los 25 años es un viejo. Y si no alcanzó un cierto número de ceros en las ventas públicas, no es más cuestión que pase por las grandes galerías o los grandes museos. Y después hay una nueva tendencia: hay que trabajar absolutamente para el hiperlujo: no el lujo, el hiperlujo...

J.-A. Miller: ¿Qué es el hiperlujo?

Orlan: ¡Ah! ¡el hiperlujo! Hay que trabajar para los emires, los nuevos rusos, la mafia, los banqueros, los «grandes» de este mundo, los hiperricos que quieren materiales nobles, que hacen alarde de su *standing* como un auto de carrera, porque cuesta muy caro y se pone en los palacios. Es la tendencia, el hiperlujo. Yo no trabajo para el hiperlujo, ¡pero debería! Es todo un sistema, hay galerías que presionan a ciertos artistas a eso.

J.-A. Miller: ¿Y desde cuándo se está en el hiperlujo?

Orlan: Hace relativamente poco tiempo, pero ahora se habla cada vez más... Y durante ese tiempo el paquete de *spaghettis* aumentó, en seis meses, el 18.73 %... Y el ferroviario medio, que hace huelga en el momento actual, que gana 1000 euros por mes, tendrá una jubilación de 540 euros y no podrá ni siquiera alimentarse con pastas. Está el hiperlujo, pero se designa como la oveja negra a los ferroviarios que reclaman un poco de respeto y que rechazan la idea «Trabaje, consuma, reviente», que se intenta que entre en nuestras cabezas enfrentándonos los unos a los otros e intentando anular el derecho a la huelga.

J.-A. Miller: Usted es como su familia: un poco anarco, un poco progresista...

Orlan: Oh, usted sabe, yo participe del 68 como todo el mundo, a mi edad...

J.-A. Miller: ¿Y usted permanece fiel a eso?

Orlan: No sé si fiel, porque siempre tuve en cuenta el contexto. La herencia del 68 no hay que tomarla globalmente —actualmente funcionaría más— pero no es necesario tirar todo en bloque. Siempre es el mismo problema con las herencias, ya sean de los padres o históricas: hay que tomar la parte que es buena y no estar solo en la resistencia y la crítica de lo que se hizo antes.

J.-A. Miller: ¿Usted es comunista?

Orlan: Busqué mucho, entonces formé parte de la Juventud Comunista en una cierta época, eso debió ser del 71 al 75...

J.-A. Miller: Un poco después de mí..., yo fui miembro del 64 al 66.

Orlan: Lo intenté. De hecho, mi ambición era ir a las universidades comunistas, porque encontraba que era una buena educación para una mujer aprender a tomar la palabra, ser didáctica, oponerse a su adversario con la palabra, con argumentos, mientras que nuestras madres nos enseñaron la impotencia, nos enseñaron a tejer, a cocinar y a coser, pero sobre todo a no tomar la palabra...

J.-A. Miller: Usted es una hija del padre.

Orlan: No sé por qué dice eso.

J.-A. Miller: Porque usted dice que su madre solo le enseñó la impotencia, y como veo que hay en usted una cierta insistencia sobre la fuerza...

Orlan: La mayoría del tiempo, las mujeres que más sufrieron la tradición la transmiten peor. Entonces, ella me enseñó a bordar los paños de mi ajuar, cosas que me volvían absolutamente impotente en público, en el afuera. Pero ella pensaba que había que hacerlo así. Era una buena madre... de la época. No tengo reproches violentos, porque todo eso actuó como una marca.

J.-A. Miller: Sí, pero tengo la impresión de que usted tenía otra relación con el lado paterno, más valorizado: la fuerza, la claridad, la determinación, la voluntad, la decisión. Son, tradicionalmente, imaginariamente, valores muy viriles. ¿Eso no viene de una marca paterna?

Orlan: Podría decirle que sí. Si usted lo dice es que debe ser verdad. Pero era un hombre de diálogo, de dar buenos ejemplos y que ayudaba con los quehaceres de la casa y hacía ricos platos. Usted tiene el ojo, usted tiene la oreja.

J.-A. Miller: Lo intento; pero, sin embargo, necesito la confirmación de las personas. Es una botella en el mar... ¿Es que esto le evoca algo?

Orlan: Sí, por ejemplo, él me enseñó esperanto, era una buena idea en esa época.

J.-A. Miller: ¿Era importante para usted, quizás, que él se lo enseñe (más que el esperanto)? ¿Era esperantista?, ¿creía en el esperanto como una vía para el porvenir de la humanidad?

Orlan: Sí, él viajaba mucho, encontraba gente que hablaba la misma lengua; el esperanto era toda una historia, era toda una red.

J.-A. Miller: ¿Y él, la guio un poco a su secta?

Orlan: A su historia. Yo creo que todos los padres hacen eso, ¿no?

J.-A. Miller: No todos los padres son miembros de una secta como la secta esperantista.

Orlan: ¿Es una secta, usted lo cree? Es un proyecto de sociedad donde todo el mundo puede comprenderse. Nuestros cuerpos son obsoletos para demasiadas memorias. Sueño con poner microprocesadores en mis implantes que me permitirían hablar todas las lenguas de los países que atravieso. También me enseñó el nombre de las estrellas.

J.-A. Miller: Eso es.

Traducción: María Inés Negri

De: <http://www.revistaenlaces.com.ar/> Revista *Enlaces. Psicoanálisis y cultura* N.º 14. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2009. Traducción de la entrevista realizada por J.-A. Miller a la artista: «Initiation aux Mystères D'Orlan», revista: *Le Nouvel âne fevrier*, 2008, N.º 8, Edición Navarin 9 Rué Du-guay-Trouin, 75006, París.

CONVERSACIONES

El coraje de inventar y saber-mostrar-allí la hilacha

El viernes 4 de febrero de 2022, la coeditora de *F-ILIA* 5, Jéssica Jara, le realizó una entrevista al reconocido psicoanalista Fabián Naparstek. La entrevista, como tantas conversaciones que hemos tenido en el último tiempo, se realizó vía remota, pues Naparstek se encontraba en Buenos Aires, donde reside. La entrevista que se puede leer a continuación, es un intento por pensar o *re-pensar* (enlazar o *re-enlazar*) algunos de los conceptos y prácticas con los que se construyó el presente número de *F-ILIA*. La versión que les presentamos en las siguientes páginas es una versión modificada, aunque ha respetado, en la medida de lo posible, el espíritu de esa conversación que mucho tiene de irreplicable, pese a haber sido grabada. Lo que hemos hecho, en definitiva, es trabajar en una versión «para lectores». No obstante, como ha sido una costumbre, revista *F-ILIA* pone a disposición de sus lectores (y *oidores*, como los llamaba la filóloga mexicana Margit Frenk) una versión en pódcast que pueden encontrar en el siguiente enlace.

Jéssica Jara (J. J.): Fabián, te comento que los colegas de *F-ILIA* han tenido el deseo de invitarme a coeditar, a confeccionar una revista en la que ya tenían una idea de articular el arte y el psicoanálisis. Hemos empezado, entonces, con esta tarea que está suscitando un gran interés. Hemos recibido textos y trabajos en distintos formatos desde distintos países de Latinoamérica. Sin embargo, consideramos como una decisión editorial importante, que enarbole nuestra publicación, referirnos a esta conversación que tú conoces bien entre la artista francesa Orlan y Jacques-Alain Miller. Allí encontramos un testimonio donde se da cuenta del nombre propio de Orlan como una invención. Quería comentarte esto no como para ahondarlo, sino porque hemos recibido trabajos que —yo pensaría— están en la vía de una creación, es decir, de poner en forma, de pensar, de interpretar algo que tiene que ver con la creación. Por ejemplo, en uno de los textos se habla sobre *La cueva de los sueños perdidos* de Herzog, que apunta a la cuestión de la cueva. También, un trabajo sobre un taller realizado en Guatemala por unos colegas de la MER, un taller de escritura urgente. En este contexto, quería preguntarte si estarías interesado en conversar sobre la

idea del descubrimiento, la creación y la invención. ¿Cómo se entiende esto en el psicoanálisis y cómo podríamos ubicar ciertas separaciones, sutilezas y distinciones que puedan interesar a la comunidad artística de la universidad?

Fabián Naparstek: En principio, muchas gracias por la invitación, para mí es un gusto compartir con ustedes. De hecho, con Jéssica Jara venimos haciendo un poco de trabajo en la preparación de esta entrevista y, bueno, por supuesto, agradecer a la revista *F-ILIA* y a Pablo Cardoso, que hizo la presentación.

Por otro lado, decir que no es el arte y el psicoanálisis que, por supuesto es un tema que me interesa, pero no es un tema al que me he dedicado especialmente. Vale la pena aclararlo. Pero siempre es un tema de interés. Respecto de la pregunta que hacía Jéssica, partiría de esta triada: el descubrimiento, la creación y la invención. El descubrimiento es de algo que hay, que existe. Por ejemplo, en el psicoanálisis solemos decir que Freud descubrió la transferencia. Esto es algo que existía, es un lazo X —no me voy a detener demasiado en este aspecto— que se tiene con alguien a quien se le supone un saber, cómo por ejemplo con un maestro de escuela. Eso puede generar transferencia, que es algo que después Freud utiliza para el psicoanálisis. Un descubrimiento es algo que ya está, está dado, que no inventa el psicoanálisis, que, al descubrirlo, uno podría hacer uso de eso, a veces hasta un uso razonado de eso.

Respecto de la creación y la invención, parto de la idea de la creación *ex nihilo*, es decir, de la creación de la nada. Lo que de alguna manera muestra Freud es que ese evento de creaciones está destinado, por lo menos en el mundo judeocristiano y en el mundo Occidental, desde hace un tiempo, a Dios y quizás esto es interesante porque Dios es el creador, lo que después es la repetición de lo mismo. Es decir que lo que favorece la religión es la creación de Dios, repetir siempre lo mismo. De hecho, es todo un tema, muy interesante en el campo del psicoanálisis porque Freud pensaba especialmente, por ejemplo, en la neurosis obsesiva como una religión privada. Eso quiere decir que el neurótico obsesivo no crea nada, no inventa nada, lo único que hace es repetir lo mismo a partir de la creación *ex nihilo* de Dios. Esta creación, en este punto, parte de la nada y lo que viene después es la simple repetición que es lo que llamamos, a veces, la tradición. La tradición se ocupa de repetir siempre lo mismo.

J. J.: Por lo rituales, ¿no?

F. N.: Por los rituales. Por ejemplo, una neurosis es el esquema de la repetición constante y, muchas veces, un neurótico accede al análisis para quejarse de que no puede parar de repetir lo mismo, aunque le hace mal. Esto está

presente y es un debate interno, especialmente para Lacan. Quizá después lo podemos retomar un poco con el debate que tiene Lacan con Malinowski (Malinowski en realidad intenta hacer un debate con Freud, pero Freud nunca le respondió). Esto tiene que ver con lo que Malinowski llamaba «la familia paternalista» o «maternalista». Es interesante porque es, en un sentido, antiguo, pero está muy presente hoy más que nunca, más con el término de «patriarcado» que con la «familia paternalista». Hay ahí un debate con Lacan respecto de la función del padre, una función que lleva a la repetición constante. Uno podría decir no hay nada nuevo bajo la égida del padre, se sigue repitiendo exactamente lo mismo y por eso cuesta romper con eso.

En cambio, la invención, que es algo que Lacan toma fuertemente —y también Miller, especialmente a partir de algunas cuestiones que trabaja también Levistrov—, es algo que hay. No es de cero, no es de la nada, sino que, «con lo que hay», invento. Ahí el personaje central es el *bricoleur*. No tenemos una traducción exacta en español del *bricoleur*. En Argentina tenemos un dicho: “Lo atamos con alambre”. Como no tenemos la herramienta adecuada lo atamos con alambre, es decir, usamos lo que tenemos. Levistrov hacía una comparación entre el *bricoleur* y el ingeniero. Decía que el ingeniero es el que usa —lo voy a decir así— la herramienta adecuada para mover la pieza que le corresponde. Por ejemplo, para desenroscar una tuerca hay que buscar el número de tuerca y el número de tenaza que puede agarrar esa tuerca, entonces, si lo que hace falta es la tuerca número..., la pinza número ocho, espera eso, si no hay esa tuerca no se mueve, no se puede desenroscar hasta que la encontremos. La posición del ingeniero, según Levistrov, es que «no hay alambre»; si no hay la pinza número ocho la tuerca número ocho no se mueve, se queda ahí hasta que se consiga. El ingeniero necesita la herramienta adecuada que encaja con la pieza adecuada y esa herramienta fue hecha para mover esa pieza única y adecuada.

En cambio, el *bricoleur* es el que, si no está la pinza número ocho, encuentra la forma de desenroscar esa pieza «con-lo-que-hay». Entonces hay algo en la posición del *bricoleur* que está más del lado de la invención: con las herramientas que tengo me las arreglo, e invento una pinza aunque no la tenga. Respecto de «lo-que-hay», es toda una posición que después Lacan utiliza para el psicoanálisis, especialmente para pensar en el neurótico, en cómo encontrar la salida a su problema con lo que tiene. El invento siempre tiene esta característica, trabaja a partir de «lo-que-hay», es decir, que el inventor está más cerca del *bricoleur* que del ingeniero, el ingeniero es, lo digo en los términos actuales, el que tiene un *know-how*, es el que está instruido para saber qué pinza va con esa tuerca número ocho, puesto

que no cualquiera sabe, hay que estudiar una carrera para saber.

Yo lo pongo en estos términos un poco irónicos, pero podemos poner el ejemplo de un piloto de avión. Ante determinada dificultad el piloto sabe, exactamente, gracias a los protocolos y por lo que ha aprendido, cuál es la maniobra que corresponde. Sin embargo, si el instrumento que tiene para hacer esa maniobra no está presente o bien se deja caer o inventa algo: se pone en la posición de la invención. Esto muestra cierta plasticidad en la época actual, en un sentido se hace más difícil de encontrar desde ahí. Es una época plagada de protocolos, no solamente por la posición especial del ingeniero —no tengo nada en contra de los ingenieros y que muy bien hacen su trabajo—, pero es una época donde en algunos ámbitos profesionales, por ejemplo, la medicina en ciertos países, están más preocupados con cumplir con el protocolo por temor al juicio. Esto también sucede en la salud mental: cumplir con el protocolo en lugar de inventar una salida nueva que podría tener cierto costo.

J. J.: Planteas muy bien esto porque, ya que recuperas lo que hemos estado conversando en las últimas intervenciones tuyas sobre los objetos, sobre el loco, sobre la psicosis desde el paradigma de Joyce; en algún momento aparece la función de esta paciente, una joven tatuadora, y hablamos sobre su colección singular de tatuajes como una referencia de lo infraordinario. Dijiste, entonces, una línea que me parece muy interesante que era la de la invención al inventar. Pienso que puede ser interesante pensar una publicación como un inventario de invenciones, de estas pequeñas soluciones que son hechas a la medida de cada quien, que son muy singulares y de la que cada uno tiene una pequeña fórmula donde se puede ubicar una cierta solución sutil ante esta dificultad que está generalizada y que produce, como plantea Lacan, a ratos cólera, porque es en los «cómo» donde las tuercas no entran en los agujeritos y si había algo ahí que no embona, que no se produce, que no hay relación sexual, podríamos decir, en último y en primer término; es ahí, entonces, donde se produce esta pequeña invención. Esto puede ocurrir en algunos casos, no en todos. Justamente, respecto al texto de la ironía psicótica de Jacques-Alain Miller, se afirma que el melancólico llora porque no tiene la posibilidad de inventar. Me preguntaba, ¿qué te parecía esto de ir de la invención a lo inventario?, y si se podría pensar este catálogo de invenciones como una revista, ¿no?

F. N.: Sí, se trata de una referencia de Lacan muy al pasar que se encuentra en el escrito sobre Joyce en *Síntoma* y está publicado en los otros escritos. En su momento la rescaté porque me pareció preciosa y además porque mues-

tra una posición diferente del psicoanálisis a la época. Entre otras cosas, uno podría decir que esta es la época de las estadísticas y las estadísticas son lo contrario del inventario. Lo que hacen las estadísticas es aglutinar en clases iguales. Todos los que votan a tal candidato, o todos los que comen carne, o todos los que no comen carne. Es decir que a lo que tiende la estadística es a agrupar en clases y a hacer grandes conjuntos con múltiples intereses, por supuesto, intereses políticos, intereses económicos. Uno podría decir que los políticos están más guiados hoy en día por lo que las estadísticas les dicen, con qué conviene decir a la gente, más que con los ideales que podría tener o podría haber tenido en otra época donde estos existían. Hoy, un político primero se hace asesorar por las estadísticas y la gente quiere que le hable de tal tema, entonces, el político, habla para contentar.

En cambio, el inventario trabaja uno por uno y nuevamente volvemos a la cuestión de «lo que hay». Cuando el dueño de un negocio quiere hacer un inventario, lo que hace es ir a eso que se llama el *stock* de mercadería y contar uno por uno: hay dos zapatos rojos, hay dos zapatos azules, hay tres negros, etcétera. Es decir, hace un inventario de «lo que hay» uno por uno. El psicoanálisis va por esa vía especialmente porque no hacemos grandes estadísticas. No hacemos estadísticas al estilo de «hoy atendí 20 obsesivos y 30 histerias y no sé cuántas psicosis». Por supuesto que podríamos decir que en el campo del psicoanálisis cada vez se encuentra más psicosis, o menos de esto o más de lo otro, pero no es sobre esa base que trabajamos, sino que tenemos una práctica de inventario habitual, de contar caso por caso. De hecho, Jéssica se acordaba del caso de Elena Polo. Es decir que partimos y usamos el caso como paradigma. No es que uno va a dar una clase de tal cosa, sino que nos sirve en términos de un caso, otro caso, otro caso. En ese sentido, hacemos un inventario y además el psicoanálisis apunta a que cada uno encuentre su propia solución, no hay una solución universal. Así, el psicoanálisis se acerca a la invención, lo cual no quiere decir que la salida del psicoanálisis sea el arte o que tenga algo artístico en el sentido de que se lo puede llevar al campo del otro y comercializar en esos términos, pero sí que tiene algo de la invención y en esa línea, en Miller, especialmente, se plantea algo sobre la ética de la invención.

Hasta ahora nos preguntábamos qué es la invención en términos de la ética de la invención, que es lo que Miller llama el coraje de inventar. Él habla en un momento sobre la cobardía de la melancolía. Antes vos mencionabas la melancolía, porque el melancólico, llevado al extremo —cada caso tendrá sus bemoles, por supuesto— es el que repite todo el tiempo un delirio muy limitado. Simplemente se repite, «soy una porquería», y todo va por ese lado,

no puede salir de ahí. En cambio, Miller habla del coraje en la psicosis porque, efectivamente, si hay algo por lo que no está tomado el psicótico, es por la lógica religiosa de la neurosis obsesiva que hablábamos antes, la neurosis por el padre para decirlo de alguna manera —también esto tiene sus bemoles—. El psicótico, entonces, tiene que inventar, está empujado a inventar, está empujado a inventarse algo a falta de lo que no tiene.

Mientras tanto, en el caso de Schebler, como en el caso de Joyce, hay una invención sobre la base de lo que no tenía. Joyce se hace un nombre —y esto va en la línea del debate que tiene Miller con Orland, que quizás luego podemos también retomar un poquito— que por años estuvo ligado a la tradición y al padre. Esto es algo que Lacan toma y Miller retoma especialmente cuando se nombraba a los hijos como «hijos de». Esto era muy tradicional en la Europa en los años 1800 o comienzos del 1900. Por ejemplo, en la religión judía se decía que David es hijo de David y después de un momento empiezan a nombrarse los apellidos a partir el oficio que tenía la familia. Por ejemplo, un apellido común en España era Herrero. Herrero es un apellido que responde a un oficio, el oficio de herrería, y es interesante porque ya no responde al padre, sino responde a un oficio: es un buen ejemplo del saber. Hacer es decir que se nombra con un saber hacer. Yo lo he comentado en otro momento respecto a mi propio apellido, Naparstek, que en polaco significa dedal. Esto es porque la familia en Europa se dedicaba a los tejidos, eran tejedores obreros en las primeras industrias textiles.

El apellido tiene estas características de ligarse a un oficio que no es más que un saber hacer y ahí está la diferencia entre lo que uno aprende en la universidad y el saber hacer práctico del oficio que se transmite. A veces este se transmite de generación en generación. En ese sentido, volviendo a la cuestión del coraje o la cobardía, en el caso de lo que plantea Miller es que en la psicosis hay un empuje a la invención a falta de esta cuestión tradicional del padre. Ya sabemos lo que en Joyce implica hacerse un nombre con respecto a la lengua. Lo que inventa Joyce, lo que él suponía que iba a ser, era un cambio radical en la lengua inglesa. En el caso de la neurosis, Lacan lo ubica respecto a la posibilidad de atravesar el fantasma y de toda la elaboración que hace respecto del acto. Ahí la oposición en Lacan nos podría decir que es por la alienación al otro o el acto. Para inventar algo hay que poder soltarse del otro, si uno está muy agarrado del otro difícilmente pueda inventar algo, aunque esa invención no necesariamente tiene que cambiar el mundo, aunque, claro, hay invenciones que lo han hecho, pero a veces son pequeñas invenciones que cambia el mundo de ese sujeto.

J. J.: Esto me parece muy interesante, porque cuando me invitaron a

participar de la revista había un título tentativo que tenía que ver con el devenir y yo propuse, más bien, algo sobre el anudamiento, porque es interesante esto que tú planteas con relación a soltarse para inventar. Joyce, sin querer hacer escuela, como un escritor del enigma, asumiendo que va a tener a los universitarios 200 o 300 años descifrando su obra. Ese punto que me parece interesante de anudar, es decir, cómo poder acoger, cómo poder enlazar, de alguna manera, esto que a ratos se produce como en Joyce. Justamente leí en Twitter hace dos días que una crítica literaria dice: «Pero estoy leyendo el *Ulysses* y en la página 20 no me produce nada». O sea que Joyce no produce ese enganche de identificación. Me parece que cuando tú lo planteas en tu seminario, lo planteas de un modo muy interesante. No sé si te resuena algo en esa dirección en el punto de cómo volver a enlazar algo que se suelta al producirse.

F. N.: La idea de Lacan respecto a Joyce es que, respecto al síntoma más preciso, no es posible identificarse. Esto representa toda una conmoción para el psicoanálisis porque, especialmente en Freud, había toda una idea del síntoma, especialmente de la histeria que llevaba a una comunidad, la comunidad de histérica, a hacer comunión en el sentido de la religión y en el sentido...

J. J.: En el sentido de la epidemia también...

F. N.: ...de la epidemia. El lazo que tienen los congéneres respecto de un líder donde se ubican como iguales. Efectivamente, en el *Ulysses* o en *Finnegans Wake* es especialmente difícil de identificarse porque no hay nada ahí con lo cual uno pueda hacerlo. Lacan dice que es ilegible no porque no se pueda leer, sino porque comprende nada y por eso uno no se identifica. Se pueden hacer otras cosas con Joyce, hay un Joyce que es diferente, hay que leer *Dublineses* y uno se puede identificar, dan ganas de ir a Dublín. Pero respecto al *Finnegans Wake* no hay dónde identificarse, eso no anuda. Sin embargo, una cosa es que uno no se pueda anudar y otra cosa es la aspiración de Joyce de hacerse un nombre.

Miller usa ese término, aspiración —no deseo— de Joyce de hacerse un nombre. Él estaba seguro que lo iban a leer, Joyce aspiraba a que lo lean durante 200 o 300 años, especialmente los universitarios, y lo va a lograr, seguramente; quizás más todavía. Este es el intento de Joyce del anudarse con el otro, a partir de su propia invención, es decir, cómo inscribir la propia invención en el campo del otro. De nuevo, no tiene que ser un gran invento que cambie el mundo, el asunto es cómo escribir la propia invención en el campo del otro. Para Lacan no es sin el otro, sin el lazo. La gran pregunta

que se hace Lacan con Joyce es por qué publica y es una pregunta central, es decir, ¿por qué Joyce, que se soltó del otro, quiere enlazarse al otro? Publicar para que el otro lo lea. Podía haberse quedado ahí como han hecho otros escritores de quienes después se encontraron sus escritos y se publicaron *post mortem*, pero Joyce quería publicar y no era fácil porque obviamente las editoriales no querían publicar eso.

J. J.: Hace poco también salió el comentario de Virginia Wolf diciendo que no quería publicar. Había, como tú dices, esta aspiración para usar o no usar este deseo de enlazarse, esta aspiración en el sentido de que, sabemos que el médico le decía que se ponga a escribir cuando ya se estaba poniendo muy mal, pero eso no era suficiente. Había algo más en ese punto que, me parece, es fundamental.

F. N.: Me parece que la pregunta de Lacan de por qué Joyce se quiere enlazar al otro, porque, de hecho —Lacan piensa que Joyce, que es un desabonado del inconsciente, es un equivalente a decir que es un desenganchado del otro, que se soltó del otro—, hay una necesidad y una aspiración de Joyce —me parece el termino más preciso este, una aspiración— de ligarse nuevamente al otro, desde otro lugar, obviamente. Es decir que hay un evento de desenlace en el doble sentido, en el sentido de (des)anudamiento y en el sentido de final, de desenlace. Esto implica que uno se suelta y que termina algo y una aspiración de *re-enlazarse*, pero ya de una manera novedosa con su propio invento.

J. J.: Ya para terminar, quisiera referirme a uno de tus testimonios de hace algunos años —por supuesto que hasta tengo casi la alucinación de que te había escuchado una aquí en Guayaquil hace unos años—y me quedé con la idea del dedal y del tejido. ¿Qué pensarías sobre esto en relación a los anudamientos o anudaciones? ¿Creerías que de eso de lo que te agarras aún o creerías que ya fuiste por otra vía?

F. N.: Sí, hay toda una elaboración, especialmente en el *Seminario 22 en RSI*, en Lacan, donde él pone mucho énfasis en los tejidos, en lo que se manipula, en lo que se hace con las manos, en lo que llama «hacer, mostrar la cuerda suelta». Esta frase está traducida, pero en Argentina es «mostrar la hilacha». Mostrar la hilacha es cuando uno muestra algo muy íntimo, algo que no se muestra habitualmente, lo que el tejido cubre. El análisis hace «mostrar la hilacha» para tirar de ahí. Hay toda una elaboración al respecto, especialmente es muy interesante lo propuesto en el *Seminario 22* respecto de los tejidos, las tejedoras —lo pone en femenino—, del saber hacer del que teje,

del pasar una cuerda por arriba y una cuerda por abajo, etcétera. Hay algo de la manipulación —nosotros entendemos la manipulación en términos de algo que está mal, porque a uno lo manipula la gente que le hace hacer cosas que no quiere hacer—; pero la manipulación, en sentido estricto, es lo que uno hace con las manos...

J. J.: La mano de obra, claro...

F. N.: ...Sí, lo que uno hace con las manos. Me da la impresión de que —lo voy a decir de esta manera— al cuerpo se lo agarra con el significante o con las manos. Hay cierta idea en Lacan de que o uno hace con las manos, con el cuerpo, se entiende, es decir que allí lo que uno toca es a sí mismo —que es lo que Lacan llama el goce del idiota— o uno puede hacer otras cosas con las manos. Puede manipular las cuerdas, puede tejer algo diferente y me parece que hay toda una elaboración a llevar adelante del último en la Kant, en especial, respecto a lo que se manipula en el sentido de manipularse a sí mismo, no en el sentido negativo de la manipulación de otros y todo ese aspecto que siempre resuena mal. Pero esto es algo a trabajar.

J. J.: Recuerdo que en tu libro, cuando la invitas a Graciela Brodsky, hay algo de eso en el punto donde no logra rascarse a sí mismo y requiere, digamos, del otro. Lo traigo a la memoria como una referencia y la otra conexión que tuvimos, es en relación a Nora Joyce y cómo a ella le ajusta como un guante. Creo que allí hiciste la referencia a un botón, al botoncito.

F. N.: La referencia que hice con el testimonio de Graciela Brodsky, es una referencia a un dicho japonés, ellos dicen algo así como: «Cuando la mano no llega donde pica», porque, efectivamente, lo que se agarra del cuerpo, sea con el significante o sea con la mano, no alcanza, hay algo que hace cosquillas al cuerpo que no se aplaca ni con la mano ni con el significante y, parte del asunto, es qué va a hacer cada uno con eso que hace cosquillas del cuerpo, más allá de lo que pueda agarrar con el significante o con la mano. Me parece que hay algo en esos términos, especialmente respecto al fin de análisis. Lacan decía «hacer chillar el goce» en el *Seminario 20* y me parece, también, que es una referencia respecto a lo que uno aprieta del cuerpo.

Semblanzas de los autores

Andrés Osorio

Psicólogo Clínico por la Pontificia Universidad Católica de Quito, máster en Ciencias Sociales con mención en Sociología por la Facultad de Ciencias Sociales, Flacso. Docente de la Carrera de Trabajo Social, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Central (Quito, Ecuador).

Arlet Rodríguez Orozco

Profesora de asignatura Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Coordinadora del Centro de Investigación, Intervención e Integración Transdisciplinar CENIT A.C.

Licenciada en Educación e Ingeniera Agrónoma, especialista en Fitotecnia. Doctora en Ciencias en Estudios del Desarrollo Rural, Socioeconomía, Estadística e Informática. Graduada con Mención Honorífica por el Colegio de Postgraduados en Ciencias Agrícolas.

Coordinadora de la revista Signos & entorno. Pensamiento & Complejidad ambiental.

Ana Ibáñez Ruiz

Universidad de Deusto, asociada de la Nueva Escuela Lacaniana NEL de Guatemala.

Carlos Galarza Coello

Estudiante investigador de Universidad Casa Grande.

Carlos Tutivén

Docente investigador de Universidad Casa Grande.

Diana Pacheco Lagutienko

Docente investigador de Universidad Casa Grande

Héctor Bujanda

Docente investigador y director del grupo de Grupo de investigación Digitalidades contemporáneas en Universidad Casa Grande.

Luis Iriarte Pérez P.

Psicoanalista en Quito. Doctor en Psicología (Universidad Rennes 2), master en Psicoanálisis (Universidad París 8), magíster en Psicología Clínica y psicólogo (Universidad Rafael Urdaneta). Profesor de la Maestría en Psicología Clínica con mención Psicopatología y Psicoanálisis (Pontificia Universidad Católica del Ecuador).

María Mercedes Zerega Garaycoa

Docente investigador del Instituto de Estudios Críticos 17 y Universidad Casa Grande.

Pablo Mogrovejo

Cineasta e investigador. Magíster en Dramaturgia en la Universidad Nacional de las Artes de Argentina. Ganador de la convocatoria pública *Script-Doctor 2021*, del Instituto de Fomento a la Creación y la Innovación del Ecuador (IFCI). En la actualidad es docente en la Escuela de Cine de la Universidad de las Américas (UDLA).

Paulina Briones

María Paulina Briones Layana (Guayaquil, 1974) es editora, docente y librería. Estudió Literatura y tiene una maestría en Edición de Textos y en Estudios Avanzados de Literatura Española e Hispanoamericana. Creó La casa morada, un espacio cultural y librería en 2009 y la editorial Cadáver exquisito en 2012. Es miembro de La colectiva, una asociación de librerías autogestionadas en Guayaquil.

Suely Rolnik

Suely Rolnik es psicoanalista, crítica de arte y curadora. Es también la autora de importantes obras como *Inconsciente Antropofágico: Ensayos sobre la subjetividad contemporánea* (2004) y *Cartografía Sentimental: transformaciones contemporáneas del deseo* (1998). Ha publicado, en coautoría con Félix Guattari: «Micropolítica: cartografías del deseo y cartografías del deseo: Esquizoanálisis en Brasil». Rolnik ha sido profesora invitada de varias instituciones incluyendo el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y la Universidad de Barcelona. Además, ha sido profesora titular de la Universidad de São Paulo.

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Guayaquil, en enero de 2022.

Familias tipográficas: Merriweather, Merriweather Sans y Uni Sans.



Artes
EDICIONES
INVESTIGACIÓN

ILIA Instituto
Latinoamericano
de Investigación
en Artes

