



**Universidad Nacional
de La Matanza**
Escuela de Posgrado

Asociación Escuela Argentina de Psicoterapia para Graduados

**TESIS DE ESPECIALIZACIÓN EN PSICOANALISIS
CON ORIENTACIÓN CLINICA EN ADULTOS**

Cara y Contracara: De lo bello a lo siniestro

Autor: Lic. Sandra Leonor Olstein

Directora: Mag. Andrea Martínez Filomeno

Buenos Aires, Abril 2012

ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN</u>	3
<u>CAPÍTULO 1</u>	
APARATO PSÍQUICO: ACERCA DE SU FUNCIONAMIENTO	11
1.1 Acerca del funcionamiento de aparato psíquico. Esquema óptico. Inauguración de la Primera Tópica	12
1.2 Acerca de la constitución del yo.	
"Introducción del narcisismo": Un nuevo acto psíquico	15
1.2.1 El estadio del espejo: Aportes a la constitución del yo	18
1.2.2 La ilusión de completud	21
1.2.3 Fallas en la constitución del yo	21
1.2.4 Heinz Kohut. La psicología del self	
Aportes a la noción de Narcisismo	23
1.3 Complejo de Edipo. Complejo de castración	28
1.4 El yo y el ello. Reformulación del aparato psíquico	32

CAPÍTULO 2

LA CONCEPCIÓN DE TRAUMA EN LA TEORÍA FREUDIANA	37
2.1 Definición de trauma	38
2.2 El trauma y su relación con la represión	40
2.3 El trauma y su relación con lo ominoso	45
2.4 Teoría de la libido, teoría pulsional	48
2.5 Más allá del principio del placer	52

CAPÍTULO 3

LO SINIESTRO: SU UBICACIÓN EN LA TEORÍA PSICOANALÍTICA	57
3.1 Lo siniestro en la teoría psicoanalítica	58
3.2 Evolución del concepto de belleza	61
3.3 La belleza como contracara de lo siniestro	67
3.4 Lo siniestro en el acto creador	70
3.5 Función de la creación artística	74

CAPÍTULO 4

UNA POSIBLE LECTURA DE LA CLÍNICA DE LO SINIESTRO	77
4.1 Historial psicoanalítico: definición y caracterización	78
4.2 Psicoanálisis y estética: una nueva posibilidad de abordaje	81
4.3 Frankenstein o el moderno Prometeo. Acerca de la novela	84
4.3.1 Contexto histórico y filosófico	85
4.3.2 Síntesis argumental	89
4.3.3 Posibles líneas de interpretación	90
4.4 Breve presentación del Caso M	104
4.4.1 Posibles líneas de interpretación	107
4.5 Unidad de trasplante renal. Hospital "Juan P Garrahan"	117
CONCLUSIONES	123
BIBLIOGRAFIA	129

INTRODUCCIÓN

El problema objeto de esta investigación fue motivado, en gran parte, a raíz de la observación de una situación que transcurrió en el Servicio de Quemados del Hospital Garrahan, donde la autora de esta investigación se desempeña en la Escuela Hospitalaria que funciona en esa institución como maestra especial de música.

A continuación se presentarán las viñetas correspondientes a la situación anteriormente mencionada.

J es una niña de 9 años que sufrió un accidente a los pocos meses de nacer. Se quemó prácticamente toda la cara, párpados, nariz, orejas, rostro y el hueso frontal. En un momento se pensó en la posibilidad de realizarle un trasplante de cara.

Actualmente se encuentra internada debido a una cirugía de párpados reparadora que le realizaron.

En el momento en que voy a visitar J, en mi rol de maestra de música de la Escuela Hospitalaria, ella se encuentra acostada de buen humor y con ganas de trabajar. Su aspecto es "horroroso", e impactante.

Su cara está ya cicatrizada de las quemaduras que sufrió su piel, sobresalen de su boca dientes grandes que apenas tienen lugar para salir, su cráneo está cubierto como por un casco color piel sin pelo en su superficie, su nariz no tiene prácticamente volumen, su aspecto es muy difícil de poder enfrentar.

Cuando parecía que eso era lo peor de observar, surge algo más impactante aún, por atrás de su nuca, unos mechones negros de pelo, asoman unos 10 cm.

¿Cómo pensar que aquello que tiene mayor familiaridad (en este caso me refiero al mechón de pelo que crece normalmente como ajeno al resto del cuadro), cause tanta impresión frente a un aspecto totalmente desfigurado?

¿Indicios de lo siniestro?

Freud, dentro de los ejemplos de situaciones que generan el efecto de lo siniestro describe lo siguiente: "Miembros seccionados, una cabeza cortada, una mano separada del brazo, como en el cuento de Hauff; pies que danzan solos, como en el citado libro de Schaeffer, contiene algo enormemente

ominoso, en particular cuando se les atribuye todavía (así en el último ejemplo) una actividad autónoma" (Pág. 243)¹ remitiéndolo, entonces, al complejo de castración.

En la cama de al lado de J se encuentra G, una nena de la misma edad, con quemaduras de similares características. Su aspecto, si bien también muy impactante, da la sensación de un cuadro más estable.

Cuando llego a la habitación para comenzar con la clase música prevista para aquella jornada, pregunto a ambas niñas si quieren cantar. J inmediatamente contesta que sí y comienza a proponer canciones, que yo acompaño con la guitarra.

La abuela de J frente a cada intervención de su nieta, mira a la mamá de G, preguntándole si ella sabe esa canción, o que otras canciones sabe viendo que en realidad G es mucho más tímida y posiblemente no sepa ninguna de las canciones que sabe la otra nena, pero que también su estado general desde lo estético es más estable. La madre se muestra un poco avergonzada frente a la actitud victoriosa de la abuela de J.

Freud, en 1914, en "Introducción del Narcisismo", plantea que: "Un fuerte egoísmo preserva de enfermar, pero al final uno tiene que empezar a amar para no caer enfermo, y por fuerza enfermará si a consecuencia de una frustración no puede amar. Algo parecido a la psicogénesis de la creación del mundo, según la imaginó H. Heine:" (Pág. 82)²

"Enfermo estaba; y ese fue
de la creación el motivo:
creando convalecí,
y en ese esfuerzo sané"

H. Heine

En relación a ésta cita, Freud continua señalando, en una nota a pie de página:

¹ Freud, S. (1986) [1919] "Lo Ominoso". Buenos Aires: Ed. Amorrortu. T. XVII

² Freud, S (1986) [1914] "Introducción del narcisismo". Buenos Aires: Ed. Amorrortu. T. XIV

"Erschaffen", "crear", puede significar, asimismo, "criar" en sentido orgánico; y "generen", "convalecer", puede entenderse como "dar a luz a un hijo". Los versos son susceptibles, pues de una doble lectura." (Pág. 82)³

Es así, como frente al impacto producido por el aspecto estético de ambas niñas y la observación del vínculo que ambas mantenían en un caso con la abuela, y en el otro con la madre, es que surge el interrogante que luego pasó a ser motivo de la siguiente investigación.

Sensaciones que bordean lo siniestro junto a un ideal estético que no condice con el impacto estético que ambas encarnan. Modos de procesamiento que inevitablemente llevarán a formas diferentes de resolución del conflicto: por un lado, la posibilidad de elaboración de la situación traumática a través de la capacidad psíquica de ligar aquello que por el enorme monto de cantidad desbordó en su momento al aparato y no pudo ser procesado y por el otro, un modo de resolución que conserva en sí mismo un modo de relación de tipo narcisista.

Ambas modalidades serán ilustradas a través de dos ejemplos clínicos: Frankenstein y el Caso M.

En función de lo expuesto el problema objeto de investigación es:

¿Cuáles son los medios de tramitación que utiliza el aparato psíquico materno ante situaciones traumáticas que impactan fundamentalmente desde lo estético, en términos de una malformación física, en relaciones de filiación?

Es a partir de la pregunta problema, que fue necesario recurrir al campo de la estética y ponerlo en relación con el psicoanálisis, promoviendo un entrecruzamiento de ambas disciplinas con el objeto de lograr una mejor comprensión del problema planteado y una mejor posibilidad de abordaje.

Si bien Freud en el comienzo de su artículo sobre lo ominoso aclara: "Es muy raro que un psicoanalista se sienta proclive a indagaciones estéticas, por más que la estética no se circunscriba a la ciencia de lo bello, sino que se la designe como doctrina de las cualidades de nuestro sentir" (Pág. 219)⁴, llama la atención sobre la necesidad de ocuparse de un área marginal, poco estudiado por ésta disciplina que es el ámbito de lo siniestro.

³ Freud, S. (1984) [1914] "Introducción del narcisismo". Buenos Aires: Ed. Amorrortu. T. XIV.

⁴ Freud, S. (1986) [1919] "Lo ominoso". Buenos Aires: Ed. Amorrortu. T. XVII.

A partir de lo anteriormente dicho, es necesario replantear un diálogo que Freud deja esbozado en lo ominoso en relación a la estética y el psicoanálisis, teniendo en cuenta los desarrollos posteriores de la estética y los posibles aportes a raíz de nuevas lecturas. Ampliando de ésta manera la posibilidad de un enfoque interdisciplinario en la escucha analítica. Esto posibilitará ahondar en lo siniestro desde la visión psicoanalítica y estética, analizando su relación con el narcisismo, articulándolo con la clínica, para poder pensar la función que puede desarrollar el arte, en este caso, la plástica, en personas que vivieron una situación traumática de gran impacto estético como es una malformación. Para responder al problema objeto de investigación se recurrirá a la confección de dos hipótesis, correspondientes cada una, a las diferentes posibilidades de tramitación por parte del aparato psíquico de la situación traumática.

De esta forma las hipótesis planteadas son las siguientes:

- **Si en las relaciones materno - filiales se produce una situación traumática que impacta en lo estético como consecuencia de una malformación física en el infante, entonces, el aparato psíquico materno utilizaría como una forma de tramitación de dicha situación la creación artística que funcionaría a manera de velo frente a lo ominoso.**
- **Si en las relaciones materno-filiales se produce una situación traumática que impacta en lo estético como consecuencia de una malformación física en el infante, entonces el aparato psíquico materno utilizaría como una forma de tramitación de dicha situación, modalidades narcisistas.**

De esta manera el objetivo general que ésta investigación se propone consiste en:

Identificar los medios de tramitación utilizados por el aparato psíquico materno frente a situaciones traumáticas relacionados con el impacto estético ocasionado por malformaciones físicas en un hijo.

La investigación consta de cuatro capítulos:

En el primero se desarrollará la concepción de aparato psíquico conceptualizada por Freud. Se hará un recorrido que dará cuenta de los diferentes momentos en los cuales es desarrollado el aparato psíquico con sus respectivas modificaciones con el objeto de centrar el interés en la segunda teoría pulsional, a los fines de centrar el análisis en el concepto de narcisismo.

En el segundo capítulo se trabajará la noción de trauma en la obra Freudiana a fin de vincular dicho concepto con la noción de lo siniestro.

En el capítulo tres, el objetivo será caracterizar la noción de lo siniestro en la teoría psicoanalítica Freudiana, a fin de establecer relaciones con la noción de belleza y con el acto de creación artística.

El objetivo del capítulo cuatro estará centrado en realizar una lectura clínica del Caso M y de la obra literaria Frankenstein, a fin de detallar la función de la estética en la tramitación de situaciones traumáticas (observar diferentes modalidades de salida frente a una situación de alto impacto estético en relación a la creación), así como la descripción y el análisis de una experiencia realizada en el servicio de trasplante renal del hospital "Garrahan"

Finalmente se incluirá un apartado donde se enunciarán las conclusiones arrojadas en la presente investigación.

El problema objeto de investigación: **¿Cuáles son los medios de tramitación que utiliza el aparato psíquico materno ante situaciones traumáticas que impactan fundamentalmente desde lo estético en términos de una malformación física, en relaciones filiación?**, será abordado a partir de un tipo de investigación descriptiva, cuyo objetivo será caracterizar los medios de tramitación utilizados por el aparato psíquico materno, frente a situaciones traumáticas cuyo impacto afecta fundamentalmente lo estético en términos de una malformación física, en el plano de las relaciones de filiación "madre -hijo".

El tipo de diseño que se utilizará es de carácter cualitativo puesto que se procederá al análisis de un historial psicoanalítico: el Caso M. El mismo funcionará a la manera de un ejemplar tal como es definido por Thomas Kuhn. Es decir: será tomado como un caso modelo. De esta forma, se tomarán las siguientes unidades de análisis:

- El Caso M.
- La novela Frankenstein
- Una experiencia realizada en el sector de trasplante renal del Hospital "Juan P. Garrahan"

En el caso de la novela Frankenstein, la misma será analizada a la manera de un caso clínico. Siguiendo a Freud, en lo que afirma en su investigación sobre la novela Gradiva, de Jensen, respecto de que el creador es un auxiliar del científico. Dicho autor señala al respecto:

"Pero en lo demás, hemos de repetirlo, el poeta nos ha brindado un estudio psiquiátrico totalmente correcto, en el que podemos medir nuestra comprensión de la vida anímica: un historial clínico y de curación como destinado a recomendar ciertas doctrinas fundamentales de la ciencia médica del alma". (Pág. 36)⁵

En relación a la experiencia hospitalaria la misma será utilizada a modo ilustrativo.

En síntesis, a fin de resolver el problema de investigación se tomarán las unidades de análisis citadas con anterioridad, utilizándose en su análisis la técnica de análisis de contenido.

⁵ Freud, S. (1984) [1906] "El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen". Bs As. Ed. Amorrortu. T. IX

Capítulo 1

APARATO PSÍQUICO: ACERCA DE SU FUNCIONAMIENTO

El objetivo del presente capítulo será caracterizar el aparato psíquico en los diferentes momentos de la obra Freudiana haciendo énfasis especialmente en la segunda Teoría pulsional, a los fines de centrar el análisis en el concepto de narcisismo.

1.1 Acerca del funcionamiento de aparato psíquico.

Esquema óptico. Inauguración de la Primera Tópica

1.2 Acerca de la constitución del yo

- "Introducción del Narcisismo": Un nuevo acto psíquico
- El estadio del espejo: Aportes a la constitución del yo
- La ilusión de completud
- Fallas en la constitución del yo
- Heinz Kohut: Aportes a la noción de narcisismo

1.3 Complejo de Edipo. Complejo de castración

1.4 El yo y el ello: Reformulación del aparato psíquico

1.1 ACERCA DEL FUNCIONAMIENTO DEL APARATO PSÍQUICO

Esquema óptico. Inauguración de la primera tópica.

Antes de hablar acerca de su concepción de aparato psíquico, Freud, advierte acerca de la necesidad de mantener esto que él llama "localidad psíquica" en un terreno psicológico, evitando, de esta manera, determinar la ubicación de la misma en el campo anatómico.

En su texto "La interpretación de los sueños"¹, postula lo que él va a llamar su Primera Tópica en la cual va a presentar un nuevo modelo de organización psíquica.

Para explicar el modo de funcionamiento de su aparato Freud toma como modelo el aparato óptico.

Freud parte, entonces, de un aparato psíquico al que define de la siguiente manera:

"Imaginamos entonces el aparato psíquico como un instrumento compuesto a cuyos elementos llamaremos instancias o, en beneficio de la claridad sistemas." (Pág. 530)²

Si bien no ubica espacialmente estas instancias, lo que sí marca es la relación temporal que existe entre estos sistemas. De esta manera, todo estímulo que ingrese al aparato lo recorrerá siguiendo una determinada dirección.

A continuación, pasa a describir algunas de las características de este aparato y de sus instancias: Lo primero que define es la direccionalidad del aparato, aclarando luego que ésta se debe a que nuestra actividad psíquica parte de estímulos sensoriales para luego desembocar en inervaciones motrices.

Polo sensorial, polo motor: límites del aparato. Esquema óptico. Modelo del arco reflejo. Inauguración de la Primera Tópica.

Según Rodrigué: "Este capítulo inaugura el edificio de la Primera Tópica. El aparato psíquico es definido según el modelo del arco reflejo, pero de un arco que transporta su historia, en la medida que los recuerdos se inscriben, en forma de huellas mnémicas, originando modificaciones permanentes, organizadas en una estructura que aprende a lidiar con estímulos". (P.355)³

Ahora bien, Freud hace la primera salvedad: ¿Cómo hace la instancia perceptiva para estar abierta a las diferentes percepciones y a la vez poder almacenarlas?

¹ Freud, S. (1979) (1900) "La interpretación de los sueños." Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo IV.

² Freud, S. (1979) (1900) "La interpretación de los sueños." Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo V.

³ Rodrigué, E. (1996) "Sigmund Freud. El siglo del psicoanálisis". Ed. Sudamericana. Bs. As.

Por esto, es que divide las funciones: por un lado, un sistema perceptual cuya función es estar abierto para recibir los estímulos sin poder retener ninguno de ellos, y por el otro, un sistema de almacenamiento capaz de trasponer las excitaciones momentáneas en huellas permanentes. En síntesis, un sistema de memoria que permite la asociación entre huellas. De esta forma, la excitación recibida se va propagando por las distintas huellas permitiendo asociaciones de diferente tipo y fijaciones.

Así como el sistema perceptivo está en relación con la conciencia, este segundo es inconsciente posible de hacer consciente, pero fundamentalmente es a nivel inconsciente que estos recuerdos producen efectos.

Según lo anteriormente descrito, el aparato quedaría constituido de la siguiente forma:

- Un sistema consciente sensible a toda percepción, excitable, incapaz de conservar cualquier huella mnémica.

El material de las excitaciones proviene tanto desde el interior del aparato como desde el exterior del mismo.

- Un sistema preconscious situado en el polo motor, los procesos que ahí ocurren son susceptibles de conciencia siempre que cumplan con ciertos requisitos.

- Un sistema inconsciente que se ubica por detrás del preconscious, el cual sólo puede tener acceso a la conciencia a través del preconscious.

- Entre el sistema inconsciente y el preconscious - consciente se ubica una instancia criticadora de censura.

Este es el modelo de aparato que Freud postula en la "Interpretación de los sueños", modelo con el cual inaugura la Primera Tópica y con el cual va a trabajar hasta 1923, momento en el cual formula la Segunda Tópica.

Este aparato postulado por Freud está regulado por el principio de placer. Es decir, su objetivo es mantener las excitaciones a un nivel lo más bajo posible impidiendo así, la acumulación de excitación, la cual es vivida por éste como displacer. De ésta forma, la disminución de la tensión repercutirá en el aparato como una vivencia de placer.

Es esta tendencia, que va desde el displacer hacia el placer, lo que Freud llamará deseo y lo que moviliza al aparato poniéndolo en funcionamiento.

Freud ubica como primera satisfacción ese primer momento mítico en que el bebe mama por primera vez del pecho de su madre. Esta primera experiencia de satisfacción dada por la primera mamada será nuevamente investida alucinatoriamente dando lugar al deseo. Esta modalidad resulta insostenible en el tiempo ya que no puede cancelar la necesidad que padece el bebé. Para ésto será entonces necesaria la implementación de una acción específica que, en tanto limite la alucinación pueda satisfacer desde la realidad objetiva la necesidad del infante.

A ésta acción motora voluntaria la ubicará en lo que él llamará un segundo sistema que permitirá diferenciar la percepción objetiva de la alucinatoria. A partir de ésta vivencia Freud ilustra el desarrollo de su incipiente aparato psíquico.

"Hasta aquí habíamos desarrollado el esquema del aparato psíquico; los dos sistemas son el germen de lo que insertamos como lcc. y Pcc. en el aparato plenamente constituido". (Pág. 588)⁴

En relación al segundo sistema que postula, lo define de la siguiente forma: Este segundo sistema envía investiduras y recoge las mismas de los diferentes contenidos mnémicos. Por un lado, entonces, necesita tener a su disposición toda esa cantidad de material. Para poder utilizar esta energía en forma dosificada necesitará que las investiduras se encuentre en estado "quiescente" para, de esta forma, poder catectizar con pequeñas energías aquellos recuerdos que sean necesarios para la los fines propuestos.

"Una vez que el segundo sistema ha acabado su actividad tentativa de pensamiento, cancela también la inhibición y la estasis de las excitaciones y permiten que drenen hacia la motilidad". (Pág. 589)⁵

Ahora, por otro lado ¿Cómo funciona este aparato constituido por lo que vimos hasta ahora por los sistemas inconsciente, preconscious y consciente?

Dentro del aparato anímico ocurren procesos que Freud va a llamar primarios y secundarios.

Esta forma de nominarlos se debe a su aparición cronológica. Ubicando dentro de los procesos primarios aquellos que están dados desde el comienzo, mientras que los

⁴ Freud, S. (1979) (1900) "La interpretación de los sueños." Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo V.

⁵ Freud, S. (1979) (1900) "La interpretación de los sueños." Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo V.

secundarios se van a ir conformando a lo largo de vida, superponiéndose, inhibiendo y en algunos momentos sometiendo a los primeros. Tal es la función de los procesos secundarios, lograr de alguna manera guiar esos impulsos propios del proceso primario. En los casos en los cuales estos deseos son incompatibles con las representaciones metas es donde se produce el conflicto.

El cumplimiento de estos deseos cambiaría el tipo de afecto que se está satisfaciendo. En lugar de provocar un sentimiento de placer, lo que se produce es un afecto displacentero. Es así, como, frente a este incremento en la magnitud de la tensión surge la necesidad de reprimir aquellos deseos que logran mudar el afecto placentero en displacer.

1.2 ACERCA DE LA CONSTITUCIÓN DEL YO:

"Introducción del narcisismo": Un nuevo acto psíquico

Freud, en 1914, en su texto "Introducción del narcisismo", retoma el concepto de narcisismo descrito en 1899 por Näcke y lo reformula a partir de la observación clínica.

Él observa en su clínica, que este cuadro descrito como una conducta perversa, donde el sujeto se toma a si mismo como objeto autosatisfaciéndose, no es privativo de ese tipo de perturbaciones. Muchas veces, en otros cuadros, aparecen en forma aislada conductas definibles con las características anteriormente descriptas.

De la observación de estos casos surgió la necesidad de replantear el concepto de narcisismo. Este tipo de conducta dejaba de esta forma de ser privativo de los perversos, para pasar a ser un tipo de colocación de la libido propio del desarrollo sexual humano.

Freud, en su texto "Introducción del Narcisimo", lo expresa de la siguiente manera:

"El narcisismo, en este sentido, no sería una perversión, sino el complemento libidinoso del egoísmo inherente a la pulsión de autoconservación, de la que justificadamente se atribuye una dosis a cada ser vivo". (Pág.71)⁶

A partir del intento de Freud de incluir las psicosis dentro de la teoría de la libido, surge la necesidad de explicar el comportamiento de la misma en los diferentes cuadros psicopatológicos.

⁶ Freud, S. (1984) (1914) "Introducción del narcisismo". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIV.

Es así, como el neurótico, "ha resignado" su relación con los objetos del mundo exterior. Esto no quiere decir que no conserve un vínculo erótico con las personas y las cosas, lo que sucede es que esa relación se mantiene en el terreno de la fantasía. En el caso de la parafrenia el vínculo con las personas y cosas se ha cancelado. Se produce un extrañamiento del mundo exterior y un corte con la realidad. Es por eso que el parafrénico es incapaz de transferir porque deatectiza la realidad sin posibilidad de sustituirla por la fantasía. Esta es la razón que los hace inmunes al psicoanálisis.

¿Qué sucedió entonces en el caso de los parafrénicos con la libido que no pudo ser puesta en los objetos?, se pregunta Freud. A lo cual responde:

"La libido sustraída del mundo exterior fue conducida al yo y así surgió una conducta que podemos llamar narcisismo". (Pág. 72)⁷

Otro ejemplo tipo que argumenta Freud para justificar su idea de introducir el concepto de narcisismo dentro de la teoría libidinal se refiere a la observación de la vida anímica de los niños y de los primitivos. La omnipotencia de los pensamientos, la manía de grandeza dan cuenta de una posición particular de la libido. Freud lo expresa de la siguiente manera:

"Nos formamos así la imagen de una originaria investidura libidinal del yo, cedida después a los objetos, empero considerada en su fondo, ella persiste, y es a las investiduras de objeto como el cuerpo de una ameba a los seudópodos que emite". (Pág. 73)⁸

Es aquí, donde delinea una oposición entre libido de objeto, y libido del yo, para terminar concluyendo:

"En definitiva concluimos, respecto de la diferenciación de las energías psíquicas, que al comienzo están juntas en el estado de narcisismo y son indiscernibles para nuestro análisis grueso, y sólo con la investidura de objeto se vuelve posible diferenciar una energía sexual, la libido de una energía de las pulsiones yoicas". (Pág. 74)⁹

Si bien es cierto, que en ciertos casos el replegamiento de la libido en el yo no resulta patológico, ya que se refiere a situaciones como el dormir, donde la libido es quitada de los objetos y puesta en el yo con el objeto de poder dormir, en el caso de las parafrenias este replegamiento tiene características diferentes.

En su texto "Introducción del narcisismo" Freud lo explica de la siguiente manera:

⁷ Freud, S. (1984) (1914) "Introducción del narcisismo". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIV.

⁸ Freud, S. (1984) (1914) "Introducción del narcisismo". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIV.

⁹ Freud, S. (1984) (1914) "Introducción del narcisismo". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIV.

"Pero muy diverso es el caso cuando un determinado proceso, muy violento, es el que obliga a quitar la libido de los objetos. La libido convertida en narcisista, no puede hallar el camino de regreso hacia los objetos, y es éste obstáculo a su movilidad la que pasa a ser patógeno". (Pág. 383)¹⁰

El sujeto se ve obligado a investir libidinalmente a los objetos, como una forma de evitar enfermar, en tanto el yo es capaz de tolerar sólo una cierta cantidad de libido yoica. Es así como en las demencias el sujeto forzaré este regreso hacia los objetos cuyo camino se encuentra obturado, utilizando el delirio como salida sustitutiva.

A partir de los desarrollos anteriormente planteados Freud propone dos interrogantes que completan sus teorizaciones acerca del advenimiento del yo.

Por un lado la relación entre narcisismo y autoerotismo, y por otro lado si hablamos de que hay energía sexual en el yo ¿por qué habría que separarla de una energía no sexual, de las pulsiones yoicas?, ¿Por qué entonces no hablar de una energía única?

En relación al autoerotismo y el narcisismo, Freud plantea que, en su origen no hay presente en el individuo una unidad comparable al yo. En un principio encontramos pulsiones autoeróticas, parciales, primitivas. Hará falta un nuevo acto psíquico, algo que se agregue al autoerotismo para que el narcisismo advenga.

En relación a la segunda cuestión Freud plantea:

"El valor de los conceptos libido yoica y libido de objeto, reside en que provienen de un procesamiento de los caracteres íntimos del suceder neurótico y psicótico. La separación de la libido en una que es propia del yo y una endosada a los objetos es la insoslayable prolongación de un primer supuesto que dividió pulsiones sexuales y pulsiones yoicas". (Pág. 75)¹¹

Ahora bien, continúa Freud, ¿qué sucedió en el sujeto adulto con el monto de libido que poseía el yo en la época de su narcisismo infantil? ¿Fue utilizada en su totalidad para investir objetos?

Para explicar ésto recurre a la psicología de la represión. Si entendemos que este mecanismo parte del yo, en tanto somete cualquier representación que se oponga a lo cultural y éticamente aceptado por el sujeto, entendemos entonces que dentro del yo se ha erigido un ideal cuya comparación con el yo actual del sujeto será condición de la represión. Aquel yo ideal no es más que la sede actual de lo que en la infancia fue el yo real. Sede de todas las perfecciones del niño, a las que el sujeto ya adulto no

¹⁰ Freud, S. (2003) (1917) "Conferencia 26". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XVI.

¹¹ Freud, S. (1984) (1914) "Introducción del narcisismo". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIV.

quiere renunciar, razón por la cual las proyecta ante sí como su ideal, todas aquellas perfecciones y virtudes depositadas antaño en su narcisismo infantil.

Freud lo plantea de la siguiente manera:

"Lo que él proyecta frente a sí como su ideal es el sustituto del narcisismo perdido de su infancia, en el que él fue su propio ideal". (Pág. 91)¹²

Es así como la formación del ideal pasa a ser medida y regla con la cual se va a medir el yo actual. Esta comparación favorece la tensión entre el yo actual y aquél constituido en la infancia proyectado ahora a la manera de un yo ideal. Es en este escenario donde la represión va actuar siendo la encargada tal como plantea Freud de (...) "velar por el aseguramiento de la satisfacción narcisista proveniente del ideal del yo, y con ese propósito observase de manera continua al yo actual midiéndolo con el ideal." (Pág. 92)¹³

1.2.1 El estadio del espejo: Aportes a la constitución del yo

Freud, en "Introducción del narcisismo", trabaja sobre la noción de yo y su posible origen. El mismo lo explica de la siguiente manera:

"Es un supuesto necesario que no esté presente desde el comienzo en el individuo una unidad comparable al yo; el yo tiene que ser desarrollado. Ahora bien, las pulsiones autoeróticas son iniciales, primordiales; por tanto, algo tiene que agregarse al autoerotismo, una nueva acción psíquica, para que el narcisismo se construya". (Pág. 74)¹⁴

Teniendo en cuenta lo anteriormente citado, surge el interrogante en relación a lo que él llama este "nuevo acto psíquico", necesario para el advenimiento del narcisismo.

Lacan, por su parte, utiliza la observación de lo que le sucede al niño en lo que el denomina el estadio del espejo para explicar la constitución del yo.¹⁵

Para eso parte de la comparación de un bebe a una edad que aún no supera la inteligencia del mono.

Esto se explica por el hecho de que la criatura humana termina su desarrollo fuera del útero materno. Debido al estado de prematuridad, y de desamparo con el cual nace la especie humana requiere de la presencia de un adulto que sea capaz de ofrecerle los

¹² Freud, S. (1984) (1914) "Introducción del narcisismo". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIV.

¹³ Freud, S. (1984) (1914) "Introducción del narcisismo". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIV.

¹⁴ Freud, S. (1984) (1914) "Introducción del narcisismo". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIV.

¹⁵ Lacan, J. (1991) (1949) "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela la experiencia psicoanalítica. Bs. As. Ed. Siglo XXI.

cuidados necesarios para su supervivencia y por quien además el niño se sienta amado.

Lacan sostiene que el amor no es donación de ninguna cosa material. No se trata de dar lo que se tiene, sino de la capacidad de dar precisamente lo que no se tiene; de ofrecer la propia carencia para que el otro se aloje en ella.

Además de la prematuridad, y el desamparo hay una tercera situación que caracteriza a la cría humana. Esta es la vivencia de fragmentación que tiene de su propio cuerpo. Lacan se refiere al período que va entre más o menos los seis y los dieciocho meses. Edad en la cual al ver su imagen reflejada en el espejo a diferencia del animal reacciona con manifestaciones de júbilo y ajeteo de sus miembros.

"El niño ve en su propio reflejo una perfección ilusoria, una unidad que su cuerpo aún no ha alcanzado". (Pág. 40)¹⁶

Es que su coordinación motriz está mucho menos desarrollada y madura que sus posibilidades visuales. Magán de Cid y D'Angelo lo expresan de la siguiente manera:

"El niño verá su cuerpo antes de poder dominarlo. Pero no verá en el espejo su cuerpo real; el espejo no devuelve una réplica exacta de la realidad, sino que copia de ella los aspectos visuales que pueden ser reproducidos por el espejo." (Pág. 41)¹⁷

Ésta es la imagen que el bebé festeja con júbilo frente al espejo. Una imagen que cuya unidad el niño anhela y encarna ese deseo de perfección tan lejano y contrastante por otro lado con las sensaciones de fragmentación y fragilidad que le devuelven sus vivencias.

Esta respuesta frente a su imagen no es menor. Habla de una identificación imaginaria del sujeto con su imagen, con esa imagen completa, unificada, frente a la cual se precipita en un intento por alcanzarla y de alguna forma poseerla, haciéndola propia.

En palabras de Lacan:

"(...) de una transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, (...) de una precipitación primordial en una matriz simbólica antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación del otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto". (Pág. 87)¹⁸

Esta primera matriz simbólica, que podríamos llamar yo ideal, es la que constituirá luego el tronco de las identificaciones secundarias posteriores.

¹⁶ Magán de Cid, I. D'Angelo M. (2003) "El estadio del espejo". Ed. Longseller. Bs. As.

¹⁷ Magán de Cid, I. D'Angelo M. (2003) "El estadio del espejo." Ed. Longseller. Bs. As.

¹⁸ Lacan, J. (1991) (1949) "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. Bs.As. Ed. Siglo XXI.

Esta imagen de completud de su cuerpo se adelanta en el sujeto a su propia maduración. Le es dada como una *gestalt* externa que funciona más como una imagen constituyente que constituida.

Este mismo hecho se da también en la biología, donde si bien no entran en juego los aspectos psíquicos, la imagen de un ser de una misma especie es decisiva para producir efectos en el comportamiento de estos organismos.

Los ejemplos anteriormente citados dan cuenta según Lacan de:

"Hechos que se inscriben en un orden de identificación homeomórfica que quedaría envuelto en la cuestión del sentido de la belleza como formativa y como erógena."

(Pág. 89)¹⁹

Y continúa diciendo:

"El estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto presa de la ilusión de la identificación espacial máquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad y a la armadura por fin asumida de una identidad enajenante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental." (Pág. 90)²⁰

De esta forma el estadio del espejo en tanto posibilitador de la constitución del yo, ubica la relación entre dos términos: yo e imagen del yo. El yo se encuentra bajo la primacía de esta imagen capturado, creyendo en una identidad que en realidad no es tal. Es así que el yo nace sobre la base de una ilusión, una ilusión de completud, autonomía, integración, e identidad. Sobre la cual construye una imagen idealizada que no tolera imperfecciones, diferencias ni faltas.

Así constituido, el yo es como "construirá" su propio mundo, proyectando ante sí esa perfección fundante, ese narcisismo de la primera infancia.

Lo señalado con anterioridad es expresado por Magán de Cid y D'angelo de la siguiente manera: "(...) se apropia de lo que lo confirma, y excluye lo que lo cuestiona; desconoce lo que atenta contra su propia estructura narcisista." (Pág. 55)²¹

¹⁹ Lacan, J. (1991) (1949) "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. Bs. As. Ed. Siglo XXI.

²⁰ Lacan, J. (1991) (1949) "El estadio del espejo como formador de la función del yo, tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. Bs.As. Ed. Siglo XXI.

²¹ Magán de Cid, I. D'Angelo M. (2003) "El estadio del espejo". Ed. Longseller. Bs. As.

1.2.2 La ilusión de completud

Esta ilusión de completud que le devuelve al infante su imagen proyectada en el espejo le da al sujeto una garantía de identidad, autonomía y completud que se encuentra sostenida por tres características que le son propias a la imagen especular: inercia, permanencia e inversión.

La inercia es una propiedad de la imagen que ofrece al sujeto la tranquilidad de que ningún cambio va a suceder, permitiendo de ésta forma la permanencia de ésta identidad en el tiempo.

De alguna forma, la permanencia va de la mano de la inercia, en tanto que, al garantizar ésta la estabilidad de la identidad en el tiempo, impide de alguna manera cualquier cambio que atente contra la cohesión, evitando toda posibilidad de fragmentación y de la angustia que la misma conlleva.

La inversión, por otro lado, es una característica de toda imagen especular, la misma al reflejarse lo hace en forma invertida, es decir conservando su sentido opuesto. Esta distancia inevitable que se produce entre la imagen y el sujeto, es la misma que luego se observará entre el yo del sujeto y la imagen especular.

De ésta forma, si bien las características anteriormente mencionadas abonan hacia la posibilidad de que el sujeto encuentre en su imagen especular un lugar de refugio donde no hay lugar para las imperfecciones ni la fragmentación, donde todo es completud y perfección. Paradójicamente, en la esencia misma de la imagen se encuentra el germen de aquello que no se agota en ella. Tal como lo refieren Magán de Cid y D'Angelo en su libro "El estadio del Espejo":

"No hay correspondencia o ajuste directo y recíproco entre el cuerpo y la imagen; la imagen no toma todo, siempre hay un resto inasimilable." (Pág. 49)²²

1.2.3 Fallas en la constitución del yo

Tal como se planteó anteriormente, es necesario que el sujeto pueda apropiarse mediante un proceso identificatorio de aquella imagen que de sí ve reflejada en él del espejo. Ya que el acto mismo de asumir ésta imagen como propia trae consecuentemente un efecto, una identificación que en sí misma precipita la formación de un nuevo elemento: La constitución del yo.

²² Magán de Cid, I. D'Angelo, M. (2003) "El estadio del espejo". Ed. Longseller. Bs As.

De esta manera, la posibilidad del sujeto de responder frente a su imagen no es menor. Habla de una identificación imaginaria del sujeto con ella, en tanto ésta ofrece una *gestalt* la cual fascina y tranquiliza al sujeto, otorgándole una imagen completa, unificada, frente a la cual se precipita en un intento por alcanzarla y de alguna forma poseerla, haciéndola propia.

Pero la prematuridad del sujeto humano impide que éste proceso se de por sí sólo. Es necesario otro elemento, el cual va a jugar un papel fundamental en éste proceso.

Este elemento, por lo general, se encuentra encarnado en la figura de la madre. Ella es quien, desde su posibilidad de sostén en un principio, permitirá éste encuentro del infante con su imagen, a la vez, que habilitará desde su gesto la confirmación y la expectativa que ella transmite para que el niño se reconozca en ella.

Esa imagen armónica, completa, perfecta, es captada por el niño en tanto, si bien, su aparato motor se encuentra desarrollado aún muy rudimentariamente, su aparato visual se encuentra en un estado de maduración que le permite percibir su imagen antes de poder controlar y dominar su cuerpo. Es por eso que entre la imagen que el chico percibe de sí mismo y su realidad hay un abismo que sólo el sostén de la madre y su deseo puede ayudar a salvar. Esta identificación funcionará a manera de anticipación de lo que el niño en un futuro podrá lograr: cierto control sobre su cuerpo. De esta forma esta identificación posibilita la adquisición de una "forma primordial", otorgándole contorno y forma a aquello caótico, fragmentado, o sea a aquello que aún no la tiene.

¿Ahora bien que pasa cuando se producen fallas en éste proceso, cuando se pone de manifiesto esta terrible verdad de que en realidad lo que el sujeto cree que es su yo, es en realidad otro?

Magán de Cid y D' Angelo describen ciertas situaciones en las cuales el sujeto puede llegar a tener algún tipo de contacto con lo real de su cuerpo, accidentes, invasión de angustia "experiencias extremas y siniestras en las que el sujeto parece tener algún acceso a sí mismo sin mediación de la imagen" (Pág. 44)²³, refiriendo a las fantasías de despedazamiento y fragmentación que conlleva el contacto con lo real del cuerpo en tanto disuelve la ilusión de completud e identidad que ofrece la imagen especular, atentando así contra la identidad narcisística del sujeto. Continúan las autoras:

"La patología deshace la eficacia de la identificación y corre el velo que esconde la verdad sobre la estructuración del yo: el yo no es igual a sí mismo, sino que "es otro". (Pág. 7)²⁴

²³ Magán de Cid, I. D'Angelo, M. (2003) "El estadio del espejo". Ed. Longseller. Bs. As.

²⁴ Magán de Cid, I. D'Angelo, M. (2003) "El estadio del espejo". Ed. Longseller. Bs. As.

1.2.4 Heinz Kohut:

La psicología del self. Aportes a la noción de narcisismo

Norberto y Celia Bleichmar en su libro "El psicoanálisis después de Freud. Teoría y clínica", definen de la siguiente manera los aportes de Kohut y Lacan a la temática del narcisismo.

"Hay dos postfreudianos que privilegian especialmente la temática del narcisismo; Lacan es uno, Kohut el otro. Ambos retoman, aunque con distintos enfoques, este problema fundamental. La idea de la transferencia especular de Kohut, es decir, que el niño necesita la mirada de su madre para robustecer su imagen de si-mismo y adquirir seguridad a través de la idealización externa, es heredera directa del gran trabajo de Lacan (1949) acerca del estadio del espejo como formador del yo". (Pág. 429)²⁵

De esta manera continúan los autores:

"Si Lacan reformula al narcisismo desde el estructuralismo (es la posición en relación con el semejante lo que da la base para éste fenómeno), Kohut toma el aspecto emocional, interpersonal; ambos dejan de lado el problemático concepto de las energías psíquicas. (...) Para Lacan el narcisismo corresponde a uno de los tres registros (imaginario) en los que se mueve el sujeto; en las ideas de Kohut, es la base para las ambiciones, metas e ideales personales y también para la autoestima o el sentimiento de seguridad." (Pág. 430)²⁶

A partir de la postulación Freudiana de la Segunda Tópica y la inclusión del modelo estructural, como se explicó anteriormente, el aparato psíquico quedó constituido por tres subestructuras: yo, ello y superyo.

Es, a partir de ese momento, que la psicología del yo con Hartmann como su principal referente, postulan la necesidad de diferenciar la noción de yo, cuya utilización por parte de Freud a lo largo de su obra resulta sumamente ambigua en tanto puede ser utilizado tanto para referirse a la persona global del sujeto, a la personalidad del mismo como a la subestructura psíquica.

De esta forma, Hartmann limita la utilización de la noción de yo, solamente para referirse a la subestructura psíquica, a la cual por otra parte va a definir en relación a sus funciones, y la noción de *self* para todo aquello que se refiera a la representación de la persona del sujeto. Por lo tanto, el yo deja de estar en oposición al objeto, la

²⁵ Bleichmar, N. y Bleichmar, C. (1978) "El psicoanálisis después de Freud. Teoría y clínica" Ed. Eleia.

²⁶ Bleichmar, N. y Bleichmar, C. (1978) "El psicoanálisis después de Freud. Teoría y clínica" Ed. Eleia.

libido objetal ahora estaría entonces en oposición a la representación de la catexia del si mismo, o sea del *self*.

A partir de estas teorizaciones, Kohut retoma la idea del si mismo, o sea de *self*, ampliando y profundizando su conceptualización.

La noción de *self* aparece en el principio de su obra como un contenido presente en cada una de las subestructuras psíquicas. La importancia de la noción de *self* empieza a crecer a lo largo de su obra hasta llegar a convertirse en lo que él va llamar el "núcleo de nuestra personalidad". De esta manera el *self* va a dejar de ser un contenido de nuestro aparato para pasar a ser continente del mismo.

Ahora bien, ¿Cómo se constituye éste *self* nuclear?

Kohut plantea que el bebé nace con un *self* rudimentario el cual irá desarrollándose a lo largo del tiempo hasta llegar a consolidarse alrededor de los 2 años.

Si bien el recién nacido trae lo que podríamos llamar rudimentos de *self*, el proceso de constitución del mismo comienza ya en las fantasías de los padres, expresión de deseos, ideales, expectativas que ambos padres tienen en relación al futuro del bebé. Si bien Kohut incluye a ambos padres, da un lugar predominante especialmente a aquellas fantasías generadas por la madre.

Con el nacimiento del bebé se produce un encuentro entre aquellas fantasías y la dotación biológica y funcional propia del recién nacido. Este encuentro marca una cierta influencia sobre aquellas imágenes y fantasías que los padres habían ido anidando durante el embarazo. Pero, a la vez, es a partir del nacimiento donde estas imágenes comienzan a ponerse en juego, ejerciendo una gran influencia en lo que va a ser el proceso de constitución y consolidación del *self* nuclear.

Kohut lo expresa de la siguiente manera:

"Así el *self* surge como el resultado de la interacción entre la dotación innata del recién nacido y las respuestas selectivas de los objetos de *self* a través de las cuales se promueven ciertas potencialidades en su desarrollo, mientras que otras no reciben aliento alguno o incluso se ven contrarrestadas. De éste proceso selectivo surge, quizás durante el segundo año de vida, un *self* nuclear que, como se señaló ya, se conceptualiza como una estructura bipolar: las ambiciones nucleares arcaicas constituyen uno de los polos y los ideales nucleares arcaicos, el otro." (Pág. 340)²⁷

Como se dijo anteriormente, el bebé nace con rudimentos de *self* que deberán ser desarrollados. Para que esto se produzca será necesario, no sólo un ambiente físico

²⁷ Kohut, H. Wolf, E. (1978) "Los trastornos del self y su tratamiento". Traducido del *International Journal of Psycho-Analysis*. Vol.59,part.4

adecuado a las necesidades del bebé, sino también, un ambiente psicológico que pueda recibirlo respondiendo empáticamente a sus necesidades.

Los encargados de proveer estas respuestas emocionales adecuadas serán lo que Kohut llama objetos de *self*.

Estos objetos son reales y están encarnados fundamentalmente por los padres reales y concretos. Son vividos por el sujeto como una prolongación de sí mismo y están catectizados con libido narcisista.

Responden a dos tipos fundamentales de necesidades: por un lado, la necesidad de reconocimiento del sujeto. A este tipo de objetos Kohut los denomina **Objeto de self reflejante o especulares**. Ofrecen al bebé una imagen que confirma su sentido innato de vigor, completud y grandeza en suma, una imagen idealizada del niño en la cual él mismo puede verse y reconocerse.

Por otro lado Kohut plantea otro tipo de objeto al cual va a llamar **imago parental idealizada**. Estos objetos son los encargados de proveer al bebé la sensación de seguridad y confianza, responden a la necesidad del niño de poseer un objeto que se deje idealizar y con el cual poder fusionarse, con el objeto de poder vivenciar una sensación de calma y tranquilidad.

La posibilidad de que estos objetos de *self* puedan responder empáticamente a las necesidades específicas que el *self* incipiente requiere de sus objetos, va a determinar el grado de cohesión, vigor, armonía, con el cual se va a constituir el *self* nuclear.

Para que este *self* nuclear pueda ser estructurado será necesaria una operación específica a la cual Kohut llamó **internalización transmutadora**. Para que este proceso pueda realizarse es necesario que se cumplan determinadas condiciones previas:

Por un lado una etapa previa en la cual las necesidades tanto especulares como idealizadas han sido satisfechas mediante la respuesta empática de los objetos de *self*.

Por otro lado una desilusión gradual producto de las pequeñas deficiencias en las respuestas empáticas de los objetos, las cuales por otro lado no llegan a ser traumáticas.

Estas fallas en las respuestas van a permitir un reemplazo de éstos objetos (o sea de sus funciones) por un *self* autónomo que tal como plantea Kohut no deberá ser de ninguna manera una copia o réplica de los objetos de *self* que fueron internalizados. Esto es posible en tanto el bebé mantiene con ellos no una relación de identificación, sino una relación de **acoplamiento funcional**.

Entonces, ¿Cómo organizan los objetos de *self* sus respuestas empáticas?

Sobre la base de la propia constitución de su *self*, estos objetos van a poder responder en mayor o menor medida empáticamente. Kohut lo expresa de la siguiente manera:

"Lo que influye en el carácter del niño no es lo que los padres hacen sino lo que los padres son". (Pág. 341)²⁸

El resultado de éste proceso será la constitución de un ***self nuclear autónomo***, el cual tendrá una estructura bipolar: por un lado, el polo de las ambiciones y por el otro el polo de los ideales. Entre medio un arco de tensión donde lo que se van a poner en juego son los talentos y habilidades del sujeto, los cuales en la vida adulta estarán al servicio de la producción y la creatividad.

La constitución de un *self* firmemente establecido le permitirá al sujeto tolerar con mayor integridad, las vicisitudes en la autoestima con las correspondientes oscilaciones anímicas (ya sean relacionadas con el éxito o con el fracaso).

En el caso en que uno de los polos no halla sido lo suficientemente catectizado o no halla recibido una respuesta suficientemente empática por parte del objeto de *self*, el niño tendrá una segunda oportunidad mediante la implementación de una ***estructura compensatoria***, la cual permitirá la catectización en forma "compensatoria" de aquel polo que resultó mayormente estimulado para poder obtener de todas maneras la cohesión necesaria para que el *self* pueda constituirse en forma saludable.

A partir de lo anteriormente expuesto Kohut explicita y teoriza la necesidad de brindarle suficiente atención a esta etapa de la vida en la cual podemos encontrar según sus palabras "las raíces genéticas de los trastornos del *self*".

Kohut lo expresa de la siguiente manera:

"Las historias clínicas psicoanalíticas solían destacar ciertos incidentes dramáticos, ciertos hechos groseramente traumáticos, desde el hecho de presenciar la "escena primaria" hasta la pérdida de un progenitor en la infancia. Pero hemos llegado a pensar que tales hechos traumáticos pueden no ser más que los indicios que apuntan a los factores verdaderamente patógenos, la atmósfera insalubre a la que se vió expuesto el niño durante los años en que se estableció su *self*. En otras palabras, considerados en sí mismos estos hechos traen como consecuencia menos trastornos serios que la atmósfera crónica creada por las actitudes profundamente arraigadas de los objetos de *self*, ya que incluso el *self* todavía vulnerable, en el proceso de

²⁸ Kohut, H.; Wolf, E. (1978) "Los trastornos del *self* y su tratamiento". Traducido del *International Journal of Pshico- Analysis*. Vol.59.part.4

formación puede hacer frente a traumas graves si está arraigado en un medio saludablemente sustentador." (Pág. 342)²⁹

De esta manera se observa el lugar preponderante que Kohut le otorga a los objetos de *self* y a su posible respuesta empática, reservándoles un lugar fundante en la consolidación de la estructura psíquica.

De esta manera lo expresan Norberto y Celia Bleichmar en su libro "El psicoanálisis después de Freud":

"Al comienzo de su obra, Kohut mantuvo la distinción entre conflictos pulsionales y perturbaciones narcisistas, pues pensaba que ambos tipos de fenómenos pertenecían a distintas esferas del desarrollo y seguían caminos independientes. Esta posición teórica cambió posteriormente, las pulsiones sexuales (orales, anales, fáticas) pasaron a ser consideradas como derivados secundarios, o lo que es lo mismo, síntomas de un *self* poco cohesivo". (Pág. 423)³⁰

De esta manera Kohut invierte y redimensiona el lugar otorgado al Complejo de Edipo y al Complejo de Castración en la teoría psicoanalítica clásica

Así es como Kohut reemplaza la angustia de castración por otra angustia a la cual va a considerar fundante del psiquismo: La angustia de desintegración.

La angustia de castración no sería entonces más que una angustia derivada de una angustia mucho más primaria la cual no ha sido lo suficientemente neutralizada por una actitud empática de los objetos de *self*.

Continuando con esta línea propone reemplazar el mito de Edipo por el de Odiseo.

Reanaliza el mito de Edipo mostrando que en realidad Edipo fue abandonado por sus padres con la intención de dejarlo morir.

"Con este ejemplo reafirma su convicción de que el complejo de Edipo, tal como se lo entiende en la teoría de las pulsiones, lejos de ser una fase normal del desarrollo, debería considerarse como una fase patológica. La normalidad tal como él observa al final de un análisis exitoso es ingresar a la madurez genital con júbilo, sin cargas de ansiedad". (Pág. 424)³¹

En el mito de Odiseo a diferencia del mito de Edipo en lo que se hace hincapié no es en la tragedia (parricidio y filicidio) en tanto destino último del protagonista, sino en la

²⁹ Kohut, H.; Wolf, E. (1978) "Los trastornos del *self* y su tratamiento". Traducido del *International Journal of Psycho-Analysis*. Vol.59,part.4

³⁰ Bleichmar, N. y Bleichmar, C. (1978) "El psicoanálisis después de Freud. Teoría y clínica". Ed. Eleia.

³¹ Bleichmar, N. y Bleichmar, C. (1978) "El psicoanálisis después de Freud. Teoría y clínica". Ed. Eleia.

capacidad de preservar lo propio del género humano y su posibilidad de proyección dada por la protección y cuidado de los hijos.

El mito narra la historia de Odiseo quien es convocado a pelear en la guerra, frente esta situación Odiseo elige quedarse con su familia, desatendiendo el llamado de los reyes. Al tiempo una cuadrilla va a su casa a buscarlo. Frente a esta situación Odiseo opta por hacerse pasar por loco.

Se viste de buey y comienza a comportarse como tal, corriendo enfurecido con un arado por todo el campo. Ya prácticamente había persuadido con su actuación a aquellos que habían venido a buscarlo, cuando uno de ellos propuso poner en medio del camino que demarcaba Odiseo a su pequeño hijo. Ante la posibilidad de llevarlo por delante Odiseo desvía su recorrido, trazando un semicírculo alrededor del niño. De ésta forma quedó en evidencia la farsa que había montado, dejando de manifiesto lo que Kohut llamó el "Semicírculo de la salud mental".

1.3 COMPLEJO DE EDIPO. COMPLEJO DE CASTRACIÓN

Freud comienza su artículo "El sepultamiento del complejo de Edipo"³² preguntándose acerca del final del complejo de Edipo, ¿Cómo es que decae?, ¿por qué se abandona?

Si bien respuestas y explicaciones hay varias y de diferente naturaleza, Freud se inclina a pensar que de alguna forma en este retiro que el niño hace de la escena se esconden razones de diversa índole las cuales no por eso incompatibles. ¿Tiempo de disolución natural, articulación entre lo ontogénico y lo filogenético? Espacio de encuentro entre las vicisitudes individuales que enmarcan lo propio dentro de la especie.

Es así como a pesar de estar inscripto dentro de destino humano, no por eso deja de plantear interrogantes en la forma en que cada individuo procederá a desarrollar lo que él denomina su "programa congénito", sin por eso perder en cuenta aquellos hechos "accidentales" que de alguna manera "sacan partido de la disposición".

Es así como uno puede observar el papel privilegiado que a medida que el niño va atravesando las diferentes etapas comienzan a cumplir los genitales (nos referimos fundamentalmente en la fase fálica), donde, más específicamente el pene tiene un papel predominante.

³² Freud, S. (1984) (1924) "El sepultamiento del Complejo de Edipo" Ed. Amorrortu. Tomo XIX. Bs. As.

Llama la atención el hecho de que esta fase sea, de alguna forma, interrumpida en su desarrollo hacia la consolidación de la genitalidad, por una etapa que aparentemente poco tiene que ver con la supremacía genital. Freud se refiere aquí al período de latencia, durante el cual el desarrollo libidinal parece haber sido detenido para luego volver en la pubertad con más fuerza, para finalmente consumir su desenlace en una forma típica y esperable.

Freud, relata de la siguiente manera, la instalación y futura caída del complejo de Edipo.

Observa el interés que en un momento de su desarrollo adquieren los genitales, el interés que los mismos despiertan en el niño y la manipulación que producto de ese interés el niño comienza a hacer de ellos.

Rápidamente se observa un malestar en los adultos por el tipo de conducta adoptada por el niño en relación a sus genitales (Freud lo describe fundamentalmente en el caso del varón con su genital, el pene), lo cual trae aparejada una amenaza que recae en relación a la posible pérdida de ese órgano tanpreciado o del miembro que lo manipula.

Y es aquí donde Freud formula su hipótesis en relación a la caída y consecuente renuncia que debe hacer el niño. Expresándolo de la siguiente manera:

"Ahora bien, la tesis es que en la organización genital fálica del niño se va al fundamento a raíz de ésta amenaza de castración". (Pág. 183)³³

El varoncito no cae en la cuenta de la factibilidad de la amenaza en forma inmediata, sino que transcurre cierto tiempo sin prestarle demasiada atención.

La visión de los genitales femeninos van a producir un alto impacto en el niño, en tanto ponen de manifiesto la posibilidad de que realmente elpreciado órgano (en la niña) halla podido ser víctima de semejante acto. Este hecho le resulta incomprensible a la vez que lo alerta sobre la posibilidad de que la amenaza predicada por sus padres, finalmente sea consumada como en el caso de la niña.

Freud lo expresa de la siguiente manera:

"Alguna vez el varoncito, orgulloso de su posesión de pene, llega a la región genital de una niña, y no puede menos que convencerse de la falta de un pene en un ser tan semejante a él. Pero con ello se ha vuelto representable la pérdida del propio pene, la amenaza de castración obtiene su efecto con posterioridad (*nachträglich*)". (Pág. 183)³⁴

³³ Freud, S. (1984) (1924) "El sepultamiento del Complejo de Edipo" Ed. Amorrortu. Tomo XIX. Bs. As.

³⁴ Freud, S. (1984) (1924) "El sepultamiento del Complejo de Edipo" Ed. Amorrortu. Tomo XIX. Bs. As.

Ahora bien continúa Freud no podemos ser tan "miopes" de pensar que la importancia que adquiere el órgano se limite tan sólo al placer obtenido manualmente por la masturbación. A lo cual, agrega que, la masturbación es un medio de descarga de una conflictiva interna que atraviesa al niño y que no se agota en la genitalidad. Y, es en relación a ésta conflictiva, que los genitales y la masturbación adquieren la importancia que tienen para el niño.

Cuando se habla de conflictiva interna que atraviesa al niño se hace referencia al Complejo de Edipo, aquella tragedia griega que se actualiza en la etapa fálica, el niño se vuelve a encontrar con una disyuntiva que lo precede pero que a la vez se le presenta como propia: la elección entre la preservación de su órgano o la de su objeto de amor.

El complejo de Edipo ofrece dos salidas: una la identificación con el padre para luego poder ocupar su lugar y poder entonces amar a la madre, situación en la cual el padre sería un rival para el niño o identificarse con la madre, ocupando su lugar, esperando así poder ser amado por el padre como lo es la madre.

Si bien el niño aún no ha podido poner su pene en juego en lo que supone que es el comercio sexual, sus sensaciones le indican que ese órgano algo tiene que ver en ellas.

La amenaza de castración deja al niño en una disyuntiva cuya decisión de una u otra manera traerá una pérdida.

En el caso de elegir la salida masculina la pérdida del pene viene por el lado de la amenaza de castración y en el caso de elegir la salida femenina o sea ocupar el lugar de la madre para poder ser amado por el padre, en ese caso la castración estaría dada como premisa de la femineidad.

De una u otra manera el conflicto es irremediable. Su resolución de una u otra forma tendrá un costo, implicará una pérdida. La elección estará dada por lo que el niño querrá preservar: la integridad narcisista de su órgano o "la investidura libidinosa de los objetos parentales".

Disyuntiva similar a la que tuvo que responder Edipo: sacarse los ojos, o elegir un objeto incestuoso de amor, su madre.

Es así como el niño frente a ésta lucha interna prefiere abandonar la escena incestuosa. Pero en este abandono el niño logra hacer una modificación en su economía libidinal.

Así lo expresa Freud:

"La investiduras de objeto son resignadas y sustituidas por identificación. La autoridad del padre o de ambos progenitores es introyectada en el yo, forma ahí el núcleo del superyo, que toma prestada del padre su severidad, perpetúa la prohibición del incesto y así, asegura al yo contra el retorno de la investidura libidinosa de objeto." (Pág. 184)³⁵.

De esta forma el conflicto sucumbe y con ello pone fin al Complejo de Edipo y abre el camino a la latencia.

Freud, hace un salvedad en relación a la idea de fin, planteándose éste en tanto objetivo ideal, marcando por otro lado, un frágil límite entre lo normal y lo patológico. ¿Destrucción del complejo o represión del mismo? El tiempo marcará la diferencia entre la subsistencia del mismo en lo inconsciente, con sus correspondientes efectos (tal sería el caso de la represión), y la desintegración o destrucción del mismo.

Ahora bien, ¿cómo plantear el desarrollo del Complejo de Edipo en el caso de la niña? Freud, se plantea si en ella también interviene la amenaza de castración, el complejo de Edipo, el período de latencia y la formación del superyo.

Elementos comunes para una anatomía distinta dirá Freud, quien siguiendo a Napoleón remarcará el papel de la anatomía en el destino.

Elementos comunes en una anatomía diferente, que traerá como contrapartida un tipo diferente de desarrollo psíquico.

En un comienzo la niña considera al clítoris como un órgano comparable al pene del varoncito. La comparación entre ambos produce en la niña una desazón producto de la inferioridad del tamaño de su propio órgano, frente a lo cual reacciona pensando que prontamente le va a crecer.

Freud hace una salvedad en este punto:

"Pero la niña no comprende su falta actual como un carácter sexual, sino que lo explica mediante el supuesto de que una vez poseyó un miembro igualmente grande, y después lo perdió por la castración". (Pág. 186)³⁶

De ésta manera en la niña, la amenaza de castración se le presenta como un hecho consumado, a diferencia del varón en quien la castración representa una verdadera amenaza.

³⁵ Freud, S. (1984) (1924) "El sepultamiento del Complejo de Edipo" Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIX.

³⁶ Freud, S. (1984) (1924) "El sepultamiento del Complejo de Edipo" Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIX.

En la niña entonces la ecuación simbólica se juega en otro plano, la renuncia al pene viene acompañada de la ilusión de recibir un hijo del padre y la amenaza de castración pertenece al terreno del amor. La culminación del complejo estaría dada según Freud, por un abandono gradual dado por la imposibilidad que ese deseo presenta, es decir la culminación estaría dada por la necesidad de tener un hijo con un hombre que no sea su padre.

De esta forma, las consecuencias que estas diferencias traen al nivel del desarrollo, se observarán también en la estructuración de lo que va a ser el superyo. Este abandono de la escena Edípica, como se dijo antes, traerá consecuencias en la estructuración del psiquismo posibilitando entonces la constitución del superyo, en tanto heredero del complejo de Edipo.

Peter Gay lo expresa de la siguiente manera:

"Freud advirtió a sus lectores que estaba a punto de abordar una cuestión complicada, profundamente relacionada con los destinos del complejo de Edipo. Esos destinos, para decirlo técnicamente, incluían la transformación de las elecciones de objeto en identificaciones. Primero los niños eligen a sus padres como objeto de amor y después obligados a renunciar a esas elecciones por inaceptables, se identifican con ellos incorporando sus actitudes (sus normas, mandatos y prohibiciones). En pocas palabras empiezan queriendo **poseer** a sus padres y terminan queriendo **ser** como ellos." (Pág. 465)³⁷

En realidad cuando Freud se refiere a que terminan queriendo ser como ellos, no se refiere a los padres reales, sino al modelo del Superyo de éstos. De ésta forma el yo aparece así en su doble vertiente por un lado como habilitador, promotor de la transmisión expresado en la frase **Así como tu padre debes ser**, así como agente de la prohibición y de los preceptos morales, expresado en la misma frase, **así como como tu padre no puedes ser**.

Complejo de Edipo. Ideal del yo. Conciencia moral. Fundamento de la cultura.

1.4 EL YO Y EL ELLO. REFORMULACIÓN DEL APARATO PSÍQUICO

Con la aparición del "yo y el ello" Freud postula una nueva concepción del aparato psíquico. El modelo topográfico con el que venía trabajando hasta ese momento es abandonado a partir de la formulación que él hace en su teoría estructural, dando lugar así a lo que va a dar por llamar Segunda Tópica.

³⁷ Gay, P. (1990) (1989). "Freud una vida de nuestro tiempo". Bs. As. Ed. Paidós

Freud entiende por tópicos a los diferentes modelos teóricos de funcionamiento del aparato que surgen según la modalidad de organización que el mismo posea de acuerdo a la disposición de los lugares o topos que lo conformen.

Así lo expresa Stratchey en su prefacio:

"El yo y el ello es la última de las grandes obras teóricas de Freud. Ofrece una descripción de la psique y su operación que a primera vista es nueva y revolucionaria. Pero como muy a menudo sucede con Freud es posible rastrear el origen de éstas ideas y síntesis aparentemente novedosas en trabajos suyos anteriores, a veces de mucho tiempo atrás". (Pág. 4)³⁸

Este cambio teórico va a marcar el pasaje en su obra de la Primera Tópica a la Segunda. El aparato ya no estará conformado por instancias separadas según la posibilidad de acceso a la conciencia (inc., prec., consciente) como sucedía en la Primera Tópica, sino que éstas instancias pasarán a ser cualidades que se encuentran presentes en cada una de las regiones del aparato. Inconsciente, preconsciente, consciente serán entonces, cualidades presentes en cada uno de los sistemas: ello, yo y superyo.

Ahora bien, ¿Cuáles son las razones que llevaron a Freud a abandonar su modelo topológico en función del modelo estructural?

Para contestar éste interrogante Freud parte de la siguiente observación: si el paciente que se resiste al análisis lo hace sin ser consciente de su actitud, esto quiere decir que el yo, de donde parte la represión, cuya manifestación es la resistencia, muchas veces queda por fuera de nuestra capacidad de conciencia, esto habla que la cualidad conciencia no es unívoca.

Este mecanismo lo observa en ciertos pacientes que se comportan de una manera extraña dentro del proceso analítico. Específicamente se refiere a aquellos pacientes que manifiestan lo que él llama reacción terapéutica negativa. Son aquellas personas que no toleran las mejoras y que frente a los mismos reaccionan reforzando sus síntomas, en definitiva su padecer.

De esta forma, la reacción terapéutica negativa, así como el sentimiento inconsciente de culpa, o sea la necesidad de castigo que experimenta el sujeto y a la cual no puede renunciar, esta necesidad de sufrimiento no se presenta en forma consciente, es muda para el paciente y da cuenta de una necesidad de castigo, que se traduce en su imposibilidad de curarse.

³⁸ En el prólogo del "Yo y el ello" Freud, S. (1984) (1923) "El yo y el ello". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIX.

Por lo tanto, identidades tales como: yo –conciencia e inconsciente –reprimido, ya no alcanzan para explicar el conflicto central de las neurosis ni el funcionamiento del aparato. La oposición ya no sería entonces entre lo consciente e inconsciente, sino entre "(...) el yo coherente y lo reprimido escindido de él". (Pág.19)³⁹

A este cambio a nivel dinámico le sucede otro a nivel estructural. Freud lo expresa de la siguiente manera:

"Discernimos que lo icc no coincide con lo reprimido; sigue siendo correcto que todo lo reprimido es icc, pero no todo lo icc es por serlo, reprimido. También una parte del yo, Dios sabe cuán importante puede ser icc, es seguramente icc". (Pág. 19)⁴⁰

En tanto el yo se origina en el ello, hunde sus raíces y en todo caso surge como una porción de ello modificado por el contacto con el exterior.

En tal razón Freud escribe:

"La importancia funcional del yo se expresa en el hecho de que normalmente le es asignado el gobierno sobre los accesos a la motilidad. Así, con relación al ello, se parece al jinete que debe enfrentar la fuerza superior del caballo, con la diferencia de que el jinete lo intenta con sus propias fuerzas, mientras el yo lo hace con fuerza prestadas" (Pág. 27)⁴¹ y continúa agregando que así como el jinete para no caer muchas veces tiene que ir donde el caballo lo lleva, "(...) el yo suele trasponer en acción la voluntad del ello como si fuera la suya propia". (Pág. 27)⁴²

Hasta aquí el yo aparece intentando complacer por un lado las exigencias del Ello y por el otro las exigencias de la realidad. Pero, tal como Freud lo plantea, hay otra instancia dentro del Yo, una parte modificada de éste que se opone francamente al Yo, la cual recibe el nombre de superyo.

El superyo nace como herencia del complejo de Edipo tal como lo señala Freud es: "(...) expresión de las más potentes mociones y los más importantes destinos libidinales del ello". (Pág. 37)⁴³

Si bien tiene su origen en una parte modificada del yo, Freud llama la atención sobre la relación que este mantiene con la conciencia.

En tanto heredero del complejo de Edipo nace apoyado en las primeras elecciones de objeto, aquellas que de niños alguna vez quisieron poseer pero a las cuales hubo que renunciar, para luego identificarse con ellas.

Freud lo expresa de la siguiente manera:

³⁹ Freud, S. (1984) (1923) "El yo y el ello". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIX

⁴⁰ Freud, S. (1984) (1923) "El yo y el ello". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIX.

⁴¹ Freud, S. (1984) (1923) "El yo y el ello". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIX.

⁴² Freud, S. (1984) (1923) "El yo y el ello". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIX.

⁴³ Freud, S. (1984) (1923) "El yo y el ello". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIX.

"Así como el resultado más universal de la fase sexual gobernada por el complejo de Edipo, se puede suponer una sedimentación en el yo, que consiste en el establecimiento de éstas dos identificaciones, unificadas de alguna manera entre sí. Esta alteración del yo recibe su posición especial: se enfrenta al otro contenido del yo como ideal del yo o superyo." (Pág. 35)⁴⁴

Pero, tal como Freud lo plantea el superyo no es sólo sede de las primeras identificaciones, sino también una instancia de prohibición que se opone fuertemente al Yo. En palabras de Freud:

"(...) su vínculo con el Yo no se agota en la advertencia: "Así (como el padre) debes ser", sino que comprende también la prohibición: "Así (como el padre) no te es lícito ser (...)" (Pág. 36)⁴⁵ y continúa "Esta doble faz del ideal del yo deriva del hecho de que estuvo empeñado en la represión del complejo de Edipo". (Pág. 36)⁴⁶

De ésta forma el superyo se convierte en otro de los frentes a los cuales tiene que servir el yo, los tres vasallajes, a los cuales tiene que responder y con los que por otro lado mediar: La realidad exterior, los impulsos del ello y las exigencias del superyo.

A pesar de encontrarse sitiado el Yo, Peter Gay define de la siguiente manera las funciones del mismo:

"(...) este servil y dócil contemporizador controla los mecanismos de defensa, el don ambiguo de la angustia, el discurso racional, y la capacidad para aprender de la experiencia." (Pág.463)⁴⁷

⁴⁴ Freud, S. (1984) (1923) "El yo y el ello". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIX.

⁴⁵ Freud, S. (1984) (1923) "El yo y el ello". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIX.

⁴⁶ Freud, S. (1984) (1923) "El yo y el ello". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XIX.

⁴⁷ Gay, P. (1990) (1989) "Freud. Una vida de nuestro tiempo". Buenos Aires: Ed. Paidós.

Capítulo 2

LA CONCEPCIÓN DE TRAUMA EN LA TEORÍA FREUDIANA

En este capítulo se desarrollará la noción de trauma en la obra Freudiana a fin de poner en relación dicho concepto con la noción de lo siniestro.

2.1 Definición de trauma

2.2 El trauma y su relación con la represión

2.3 El trauma y su relación con lo ominoso

2.4 Más allá del principio del placer

2.5 Teoría pulsional

2.1 DEFINICIÓN DE TRAUMA

Freud define en la "Comunicación Preliminar" al trauma psíquico como el agente ocasionador de la enfermedad en la mayoría de los casos de histeria y neurosis traumática. Luego continua señalando: "En calidad de tal obrará toda vivencia que suscite los afectos penosos del horror, la angustia, la vergüenza, el dolor psíquico; y desde luego, de la sensibilidad de la persona afectada (así como de otra condición, que mencionaremos más adelante) dependerá que la vivencia se haga valer como trauma." (Pág. 32)¹

Si nos remontamos a los comienzos del psicoanálisis encontramos una definición de trauma que refiere fundamentalmente a un hecho real de la historia del sujeto, que debido a la gran cantidad de carga penosa afectiva no pudo ser descargado adecuadamente en el momento en el que sucedió, y continúa actuando en el interior de su psiquismo a la manera de un cuerpo extraño. Frente a esta situación el yo se comporta implementando una defensa patológica.

La acción del trauma supone por lo menos la existencia de dos momentos, un primer momento de características sexuales, donde el niño sufre algún tipo de seducción, y un segundo momento que se produce después de la pubertad, que va a reactivar aquella primera escena que en su momento fue vivida sin que la excitación sexual halla sido despertada. De esta forma la primera escena cobra su efecto traumático sólo en relación con la segunda, o sea con posterioridad.

A medida que las teorizaciones Freudianas fueron avanzando, el hecho traumático fue tomando un carácter cada vez más específicamente sexual, a la vez que fue dejando de tener relevancia la realidad del mismo, siendo reemplazado por las fantasías y las diversas fijaciones a las diferentes fases libidinales.

Más adelante este punto de vista traumático de desencadenamiento de las neurosis fue complejizado a partir de la inclusión del mismo dentro de las series complementaria:

De esta forma lo Plantean M. Baranger, W. Baranger y J.Mom, en su artículo "El trauma psíquico infantil, de nosotros a Freud":

¹ Freud, S.; Breuer, J. (1890) [1983] "Sobre el mecanismo psíquico de fenómenos histéricos: Comunicación preliminar". Bs. As. Editorial Amorrortu. T. II

"La síntesis realizada por Freud en sus "Conferencias de Introducción al psicoanálisis" (1916-1917) le proporciona la oportunidad de reubicar la teoría del trauma dentro de un conjunto más amplio de conceptos que han permanecido bajo el nombre de teoría de las series complementarias y que Freud resume en su bien conocido cuadro etiológico". (Pág. 751)²

Allí Freud desarrolla diferentes niveles, que combinados darán luego lugar a lo que él llama la etiología de las neurosis.

Un primer nivel que incluye la constitución sexual (dentro de las cuales se encuentran las experiencias prehistóricas y hereditarias), más las experiencias infantiles (aquellas a las cuales la libido regresa tardíamente debido a que en el momento que sucedieron no fueron significadas por el niño).

Luego un segundo nivel donde lo que se pone en juego es la predisposición por fijación libidinal (o sea la viscosidad con la cual la libido se adhiere a determinados objetos o situaciones, que si bien varía de un individuo a otro constituye un elemento muy importante en la causación de las neurosis). A esta predisposición se le agrega la experiencia (ahora ya adulta) accidental (traumática), frente a la frustración de la satisfacción. Todos estos elementos combinados en lo que Freud llamó "Series complementarias", aparecen dando lugar, a la neurosis.

Si bien la idea de los dos momentos del trauma continuó siendo sostenida en "Más allá del principio del placer", Freud retoma la idea de exceso de excitación que lleva al aparato a tener que ligar esas cantidades para poder lograr la descarga.

La compulsión a la repetición es un modo que tiene el aparato de insistir sobre la necesidad de ligar esas cantidades, con las cuales se ve inundado el aparato rompiendo así con las condiciones necesarias para el establecimiento del principio de placer.

En "Inhibición síntoma y angustia", Freud reformula el concepto de trauma esta vez en relación a la teoría de la angustia. Es así como el yo a partir de la angustia señal pondrá en juego sus defensas para evitar ser desbordado por efecto del trauma.

A partir de aquí se establece una relación de simetría entre la amenaza de los peligros externos, como de los internos representados por excitaciones pulsionales.

Finalmente Freud va a ubicar el núcleo del peligro en un aumento de la tensión más allá de lo tolerable que proviene fundamentalmente de las excitaciones internas.

² Baranger, M.; Baranger, W.; Mom, J. (1978) "El trauma psíquico infantil, de nosotros a Freud". Revista de psicoanálisis. A.P.A .Tomo XLIV.

2.2 EL TRAUMA Y SU RELACIÓN CON LA REPRESIÓN

Stratchey en su prólogo a el artículo "La represión" (1915) ubica históricamente los comienzos de la utilización del concepto represión en los inicios del psicoanálisis, más específicamente en el artículo "sobre el mecanismo de los fenómenos histéricos: comunicación preliminar". (Breuer y Freud 1893)

En ese momento los términos represión y defensa eran utilizados indistintamente, y a pesar de que el término había sido ya anticipado unas décadas atrás por Schopenhauer, Freud considera a la represión como un descubrimiento propio. La cual se convirtió según sus propias palabras en: "(...) el pilar fundamental sobre el que descansa el edificio del psicoanálisis, su pieza más esencial" (Pág. 15)³

La innovación técnica que implicó el abandono de la hipnosis trajo sus consecuencias. La lucha de fuerzas quedó en evidencia y la clínica dejó al desnudo aquello que la hipnosis no dejaba ver.

Freud lo expresa de la siguiente manera:

"Una inteligencia nueva pareció abrírseme cuando se me ocurrió que esa podría ser la misma fuerza psíquica que cooperó en la génesis del síntoma histérico y en aquél momento impidió el devenir- consciente (recordar) de la representación patógena. ¿Qué clase de fuerza cabía suponer ahí eficiente, y qué motivo pudo llevarla a producir efectos? Me resultó fácil formarme opinión sobre esto; disponía ya de unos análisis completos en los que había tomado noticia de unas representaciones patógenas, olvidadas y llevadas fuera de la conciencia. Y averigüe un carácter general de tales representaciones; todas ellas eran de naturaleza penosa, aptas para provocar los afectos (...) eran todas ellas de tal índole que a uno le gustaría no haberlas vivenciado, preferiría olvidarlas". (Pág.275-276)⁴

Si bien por un largo tiempo Freud continuó usando los términos represión y defensa indistintamente, paulatinamente el término defensa fue siendo reemplazado por el de represión.

³ Freud, S (1984) (1914) "Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico". Bs. As. Ed. Amorrortu. Tomo XIV.

⁴ Freud, S.; Breuer, J. (1893-95) "Estudios sobre la histeria" Bs As. Ed. Amorrortu. Tomo II.

Freud en su artículo "La represión" (1915), define a la represión como un mecanismo cuyo objetivo principal es dejar por fuera de la conciencia la posibilidad de gratificación de un deseo pulsional.

Para que se ponga en juego el mecanismo de la represión es necesaria, la existencia de una pulsión o impulso interior del cual el yo no puede escapar, y cuya satisfacción se quiera impedir.

Y continúa planteando: ¿Cuál sería entonces la razón por la cual se pondría en funcionamiento el mecanismo de la represión? A lo cual Freud contesta:

"Aprendemos entonces que la satisfacción de la pulsión sometida a la represión sería sin duda posible y siempre placentera en si misma, pero sería inconciliable con otras exigencias y designios. Por tanto produciría placer en un lugar y displacer en otro."

(Pág.142)⁵

Freud plantea tres momentos o fases de la represión:

Parte de lo que él llama un primer momento fundante donde lo que se produce es una represión primordial.

En su artículo "La represión" la define de la siguiente manera:

"Pues bien, tenemos razones para suponer una represión primordial, una primera fase de la represión, que consiste en que a la agencia representante (*representanz*) psíquica (agencia representante-representación) de la pulsión se le deniega la admisión en lo consciente. Así se establece una fijación; a partir de ese momento la agencia representante en cuestión persiste inmutable, y la pulsión sigue ligada ella".

(Pág.143)⁶

De esta forma queda consolidado un núcleo de atracción inconsciente que ejercerá su fuerza toda vez que se presente algún elemento a reprimir.

Luego la represión propiamente dicha, la cual va a caer sobre los retoños de lo reprimido y sobre todas las cadenas asociativas que se vinculen de alguna forma con ellos. Es así como la represión en su esfuerzo de "dar caza" cae sobre todo aquello que mantenga algún tipo de vínculo con lo originariamente reprimido, así como aquello que se desea reprimir desde la conciencia.

Atracción de lo primordialmente reprimido y repulsión de la conciencia de aquello que genera conflicto, dos fuerzas opuestas que cooperan para que la represión sea suficientemente exitosa.

De esta forma tal como Freud lo plantea: "La represión no impide a la agencia representante de pulsión seguir existiendo en lo inconsciente, continuar

⁵ Freud, S. (1984) (1915) "La Represión". Bs. As. Ed. Amorrortu. Tomo XIV.

⁶ Freud, S. (1984) (1915) "La Represión". Bs. As. Ed. Amorrortu. Tomo XIV.

organizándose, formar retoños y anudar conexiones. En realidad, la represión sólo perturba el vínculo con un sistema psíquico: el consciente." (Pág. 144)⁷

Pero como él bien lo plantea estos retoños de lo reprimido en la medida que se alejan de lo que fue originariamente reprimido, mediante desfiguraciones alejamiento en la cadena asociativa, son capaces de acceder a la conciencia en tanto no aparecen como amenazantes para el sistema consciente, en lo que sería el tercer momento: el retorno de lo reprimido. Síntomas, sueños, actos fallidos etc., formaciones del inconsciente que no cesan en su intento por acceder a la conciencia.

¿Pero cómo actúa la represión?

En este sentido, vimos la necesidad de la existencia de una pulsión cuyo destino sería lograr su satisfacción pulsional. A esta fuerza la llamamos agencia representante, entendiendo por esto un conjunto de representaciones efectivamente investidas con energía psíquica que podemos llamar libido o interés. Pero esto que aparece como compacto en realidad consta de dos elementos. Por un lado la representación y por el otro el monto de afecto con el cual esta representación es investida. Es por eso que para entender como funciona el proceso represivo hay que tener en cuenta ambos elementos. Por un lado la representación y por el otro el monto de afecto..

Lo que la represión provoca es una separación de esos elementos, y un cambio en el destino de ambos. Por el lado de la representación, su destino es quedar por fuera de la conciencia, y en relación al afecto o ámbito cualitativo Freud da tres posibles destinos: la represión completa, la posibilidad de acceder a la conciencia con algún tipo de deformación o su transformarse en angustia (este destino lo modificará luego en su texto "Inhibición, Síntoma y Angustia", donde plantea que la libido trasmudada ya no será la que da origen a la angustia, sino que en todo caso ésta devendrá de una situación traumática).

Es en el destino del afecto donde estriba la efectividad o no de la represión y agrega, es por eso que el monto energético tendrá en cada psiconeurosis un tratamiento especial según la patología que se ponga en juego.

En el caso de que la represión resultara exitosa, esto no implicaría como vimos antes la desaparición de la moción pulsional, sino tan sólo la imposibilidad de la que la misma pueda acceder a la conciencia.

En tanto las mociones reprimidas siguen existiendo y pulsando desde lo inconsciente, será función del yo entonces, controlar y mantener inhabilitado este acceso a la

⁷ Freud, S. (1984) (1915) "La Represión". Bs. As. Ed. Amorrortu. Tomo XIV.

conciencia mediante un gasto de energía permanente, que Freud va a llamar *contracatexia*.

En su texto "Inhibición Síntoma y Angustia" (1920), Freud retoma el concepto de proceso defensivo usado por él en sus primeros tiempos, y replantea explícitamente la relación entre éste término y el de represión, definiendo el ámbito de acción de cada uno de ellos.

En éste artículo plantea lo siguiente:

"Ahora opino que significará una segura ventaja recurrir al viejo concepto de la "defensa" estipulando que se lo debe utilizar como la designación general de todas las técnicas de que el yo se vale en sus conflictos que eventualmente llevan a la neurosis, mientras que "represión" sigue siendo el nombre de uno de éstos métodos de defensa en particular, con el cual nos familiarizamos más al comienzo, a consecuencia de la orientación de nuestras indagaciones." (Pág. 153)⁸

Y es así como Freud conjuga disposición, vivencia en lo que el llamaría series complementarias:

"Disposición y vigencia se enlazaron aquí en una unidad etiológica inseparable; en efecto, la disposición elevaba a la condición de traumas incitadores y fijadores impresiones que de otro modo habrían sido enteramente triviales e ineficaces, mientras que las vivencias despertaban en la disposición ciertos factores que, de no mediar ellas, habrían permanecido largo tiempo dormidos, sin desarrollarse quizás."(Pág. 17)⁹

Como he desarrollado en el punto anterior, la noción de trauma se ha ido complejizando a lo largo de la obra Freudiana.

Tal como lo plantea Laplanche y Pontalis en su "Diccionario de psicoanálisis"¹⁰ el concepto de trauma estuvo desde los comienzos del psicoanálisis muy ligado al de defensa, si por trauma entendemos un aumento de la excitación con sus respectivas cargas que inunda al sujeto y que dificulta su elaboración en tanto posibilidad del aparato de ligar aquellas cantidades.

Frente a esta imposibilidad del aparato de ligar esas cantidades, el yo recurre a ciertas defensas patológicas en tanto las que habitualmente utiliza frente a un hecho penoso

⁸ Freud, S "Inhibición, Síntoma y Angustia" (1984) (1920-1925) Bs. As. Amorrortu. Tomo XX

⁹ Freud, S. (1984) (1914) "Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico". Bs. As. Ed. Amorrortu. Tomo XIV

¹⁰ Laplanche, J.; Pontalis, J. B. (1981) Diccionario de Psicoanálisis. Barcelona. Editorial Labor.

no son suficientes para hacer frente al exceso de cantidad que inunda al aparato. Frente a esta situación el yo recurre a la represión como modelo de defensa patológica.

Es así como la acción del trauma supone dos momentos:

Una primera escena que tiene que ver con cierta situación de excitación sexual por parte de un adulto hacia un niño, la cual no es decodificada por él en esos términos, razón por la cual no produce efectos por si sola.

Es necesaria una segunda escena que por lo general sucede después de la pubertad que resignifique la primera desencadenando así toda la carga de excitación que en aquél momento no fue significada. Si bien llamamos traumática a la primera escena, está lo es sólo en relación a la segunda, a la vez que la segunda adquiere su importancia tan sólo en conexión con la primera. Por lo tanto podemos decir que esta primera escena adquiere su relevancia en tanto pasa a ser recuerdo.

Esta primera concepción del trauma poco a poco se fue modificando y complejizando a la vez. Los hechos de seducción real fueron reemplazados por fantasías capaces de despertar la misma cantidad de excitación. El mismo hecho traumático fue contextualizado dentro de lo que Freud llamó las series complementarias.

El estudio de las neurosis de guerra determinadas por las vivencias sufridas durante la Primera Guerra Mundial vuelve a poner a Freud en la pista de la concepción económica del trauma. Una cantidad excesiva de excitación quiebra el principio de placer y obliga al aparato a tener que ligar las cantidades para poder así descargar.

En "Más allá del principio del Placer" Freud retoma la concepción económica del trauma, asignándole a ese suceso traumático, un carácter esencialmente económico. Es así como define al trauma como una fuerza exterior (en tanto el sujeto intentará por todos los medios tratar a las excitaciones internas como si proviniesen del exterior, con el objeto de poder reducir más fácilmente la magnitud del estímulo), capaz de movilizar ciertas cantidades que tal como dice Freud son capaces de "*perforar la protección antiestímulo*".

Freud en ese mismo texto lo expresa de la siguiente manera:

"Un suceso como el trauma externo provocará, sin ninguna duda, una perturbación enorme en la economía energética del organismo y pondrá en acción todos los medios de defensa. Pero, en un primer momento el principio de placer quedará abolido. Ya no podrá impedirse que el aparato anímico resulte anegado por grandes volúmenes de estímulo; entonces, la tarea planteada es más bien ésta otra: dominar el estímulo, ligar

psíquicamente los volúmenes de estímulo que penetraron violentamente a fin de conducirlos, después, a su tramitación". (Pág. 29)¹¹

Frente a esta invasión, continúa Freud, el aparato se defiende produciendo una contrainversión para poder mantener a raya éstas cantidades que no pueden ser ligadas. Esto conllevará un empobrecimiento del aparato.

Las modificaciones que Freud hace en su conceptualización de la angustia traen como consecuencia un cambio en el accionar del aparato en relación al trauma.

Si pensamos en la angustia automática tenemos la representación de un afecto que surge a partir de una situación traumática, que por la carga que la misma posee inunda al aparato dejándolo vulnerable, con un yo desbordado por la acumulación de excitación, imposibilitado de ligar esa cantidad que lo supera.

Mientras que la angustia señal es un mecanismo que posee el yo para restringir el displacer, en tanto estallido de angustia. De esta manera el aparato da por así decirlo la señal para que el yo ponga en funcionamiento sus mecanismos de defensa habituales.

De esta forma Freud culmina el desarrollo teórico de la angustia, en "Inhibición, Síntoma y Angustia" conceptualizando la angustia señal como una manera que tiene el yo de protegerse contra el desborde que implica la angustia automática propia de la situación traumática.

2.3 EL TRAUMA Y SU RELACIÓN CON LO OMINOSO

Cristina Melgar y Eugenio López Gomara en su artículo "Las raíces "brut" de la creación plantean lo siguiente:

"...hay algo que resuena a transgresión cuando se piensa en un arte psicótico y algo del sentimiento de *das Unheimlich* del sentimiento estético que une lo siniestro con lo maravilloso turba el espíritu. Atrae y a la vez produce perplejidad tener una experiencia estética frente a lo bizarro de los productos de la imaginación alienada creando una estética". (Pág. 20)¹²

¹¹ Freud, S. "Más allá del principio del placer". (1984) (1920) Ed. Amorrortu. Bs As. Tomo XVIII.

¹² Melgar, C., López de Gomara, E. (1991) "Las raíces "Brut" de la creación" en Revista Argentina de Arte y Psicoanálisis N° 1. Buenos Aires. Ed. Fundación Banco Crédito Argentino.

De esta forma la idea de los autores no consiste en equiparar el arte bruto al arte que podríamos llamar psicótico, pero si aclaran los autores "Es una manera poética de aludir a lo primitivo, a lo arcaico, a lo que está en las raíces"

De esta forma lo primitivo con su correspondiente reactivación encuentran en esta estética un lugar privilegiado.

Freud, en su artículo "Lo ominoso", dentro de la enumeración que hace de situaciones que evocan el sentimiento de lo siniestro, se detiene en dos ejemplos cuyo efecto ominoso lo encuentra en la reactivación de ciertas situaciones primitivas. Las mismas se refieren a la omnipotencia de los pensamientos y por otro lado a todo aquello que está en íntima conexión con la muerte. Es así como la presencia de cadáveres, aparición de espíritus, fantasmas etc. tienen de por sí una connotación siniestra.

Freud, ubica en esta temática cierta viscosidad del pensar y del sentir que hace que el retorno de aquello que en épocas originarias tuvo tanta pregnancia en el psiquismo humano se mantenga a pesar del paso del tiempo prácticamente intacto. Freud lo expresa de la siguiente manera: "Empero, difícilmente haya otro ámbito en el que nuestro pensar y sentir hayan variado tan poco desde las épocas primordiales, y en que lo antiguo se haya conservado tan bien bajo una delgada cubierta, como en el de nuestra relación con la muerte". (Pág. 241)¹³

Continúa fundamentando esta afirmación a partir de dos factores: Por un lado, la "intensidad de nuestras reacciones afectivas originarias" y por el otro, la incertidumbre de nuestro conocimiento científico." y se pregunta si frente a la muerte el hombre mantiene una actitud intacta como en las épocas que lugar ocupa la represión en este fenómeno. Si el hombre actual sigue conservando a la manera del hombre primitivo, el sentido que para éste tiene la experiencia con la muerte, posiblemente la de pensar al muerto como un enemigo que amenaza con llevarse al hombre que a sobrevivido a su nueva morada. Freud continúa entonces:

¿Qué lugar tendría entonces la represión para permitir que aquello familiar retorne como algo extraño? Si aquello sigue despertando en la actualidad los mismos afectos y reacciones que en tiempos originarios tuvo entre los primitivos. A lo cual Freud responde que en las clases cultas esos sentimientos parecen "oficialmente" (tal es la palabra que utiliza Freud en su texto) superadas, pero es posible seguirla en la ambigüedad frente a la presencia del muerto y frente al sentimiento de piedad que unívocamente produce.

¹³ Freud, S. (1986) [1919] "Lo ominoso". Buenos Aires: Ed. Amorrortu. T. XVII

Siguiendo esta línea de la pregnancia de lo primitivo en el sentimiento de lo ominoso el arte "Brut" aparece entonces como aquella expresión estética que de alguna forma vela y devela en su expresión aquellos sentimientos encontrados que producen el efecto de lo siniestro.

Cristina Melgar y C. López Gomara lo refieren de la siguiente manera:

"Si se puede levantar el tabú frente a la crudeza del espíritu primitivo, frente a lo que hay de bello y verdadero en el horror, de sensible en lo rígido, de pasional en lo desvitalizado, de traslúcido en lo plano, las obras de arte "Brut" pueden ser un objeto estético que oculta y descubre, que despierta distintas resonancias e invita a vivir y penetrar en la pluralidad de un texto visual." (Pág. 21)¹⁴

Dubuffet, Bretón, Tapies, iniciadores del arte "Brut", lo definen especificando las características de lo que significa el arte "Brut" en tanto arte. Un arte que de alguna manera se aleja de aquellas obras concebidas en función de ciertos ideales culturales ya sean clásicas o modernas. Estos pintores proponen otras modalidades de expresión, que de alguna forma confrontan y cuestionan estos ideales a partir de la participación espontánea, abierta a todos aquellos quienes, con o sin formación recrean a través de sus producciones aquellos sentimientos ligados a lo arcaico a lo salvaje, aquello que no necesariamente debe ser mediado por la formación y la cultura sino que surge a partir de la espontaneidad del gesto, de lo originario e inédito de cada ser humano.

Tal como lo plantea Peter Gay en relación a la concepción del arte de Freud:

"Sean cual fueran los ingredientes constitutivos (el ingenio o el suspense, el color deslumbrante o la composición persuasiva), la máscara estética que oculta pasiones primitivas proporciona placer. Ayuda a hacer la vida más tolerable tanto para el creador como para el público (...) Freud no necesitaba que nadie le dijera que el fruto no tenía por qué parecerse a la raíz, y que las flores más bonitas del jardín no pierden nada de su belleza porque sepamos que fueron alimentadas con un abono mal oliente". (Pág. 367)¹⁵

La idea planteada por Freud en "Más allá del principio de Placer"¹⁶ en relación al nacimiento de la pulsión, asociada a momentos traumáticos se observa en la siguiente descripción:

¹⁴ Melgar, C.; López de Gomara, E (1991) "Las raíces "Brut" de la creación" en Revista Argentina de Arte y Psicoanálisis N° 1. Buenos Aires. Ed. Fundación Banco Crédito Argentino.

¹⁵ Gay, P. (1990) (1989). "Freud una vida de nuestro tiempo". Bs As. Ed. Paidós

¹⁶ Freud, S. "Más allá del principio del placer". (1984) (1920) Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XVIII.

Es así como la pulsión se presenta con una incesante tendencia a transmitir estímulos de excitación interna al aparato anímico.

En tanto mociones que transmiten estímulos, los mismos se refieren a una energía libre, no ligada que pugna por descargarse. Es así como la tarea del aparato consistiría en ligar aquella energía libre que inunda el aparato. En tanto esa cantidad de energía no consiga ser ligada por el aparato, la misma actuará perturbando al psiquismo a modo de una neurosis traumática.

Freud continúa su desarrollo planteando el punto de encuentro entre lo pulsional y la compulsión de repetición en la siguiente definición:

"Una pulsión sería entonces un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior". (Pág. 36)¹⁷ Junto a esta naturaleza conservadora de la vida Freud va a proponer otras que esfuerzan en el sentido del progreso y la creación.

La creación en tanto posibilidad de ligar aquello traumático que insiste en su descarga. De esta manera lo ominoso debe su origen a aquello familiar entrañable que ha experimentado una represión y que se nos presenta con la familiaridad de lo extraño. Aquello atravesado por la represión que figura a la vez que desfigura y muestra en su doble cara la interrelación de ambos hechos. Lo familiar como contracara de lo extraño, siendo ambos componentes de la misma moneda.

2.4 TEORÍA DE LA LIBIDO, TEORÍA PULSIONAL

Tal como plantea Laplanche en su Diccionario de Psicoanálisis: "Resulta difícil dar una definición satisfactoria de la libido. Por una parte, la teoría de la libido ha evolucionado con las diferentes etapas de la teoría de las pulsiones; por otra, el concepto mismo dista de haber recibido una definición unívoca. Con todo Freud le atribuyó siempre dos características originales". (Pág. 210)¹⁸ Por un lado, continúa diciendo, su carácter sexual y por el otro, un carácter cuantitativo en tanto energía susceptible de mensurar aquellas modificaciones que se dan en el ámbito psicosexual.

En 1905 "Tres ensayos", es aquí donde Freud define la pulsión y la caracteriza describiendo los elementos que la componen: a) **empuje**: que es la energía con la cual cuenta la pulsión para realizar su trabajo, b) **la meta**: la posibilidad de cancelar el impulso mediante la satisfacción del mismo, c) **objeto**: cualquier cosa incluido el sujeto

¹⁷ Freud, S. "Más allá del principio del placer". (1984) (1920) Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XVIII.

¹⁸ Laplanche, J.; Pontalis, J. B. (1981) Diccionario de Psicoanálisis. Barcelona. Editorial Labor.

mismo puede ocupar el lugar de objeto de satisfacción de la pulsión. Esta característica de la pulsión pone de relieve la inespecificidad de la sexualidad humana.

d) **fuerza**: la cual está representada por las localizaciones somáticas de donde surgen los estímulos.

A partir del estudio de las pulsiones Freud, revirtió la concepción popular de la sexualidad. Ya no advendría en la pubertad a partir de los cambios madurativos que se producen en el sujeto, sino que se encontraría presente desde la infancia. Su objeto no se agotaría en la elección del sexo opuesto, y su meta final no necesariamente estaría dada por la unión de los genitales. Se produce entonces una ampliación del concepto de sexualidad. La sexualidad ya no es sinónimo de genitalidad.

Hambre y amor tomando las palabras de Schiller se convierten en el paradigma de la división pulsional: pulsiones yoicas o de autoconservación por un lado y las pulsiones sexuales por el otro. Esta clasificación parte de los primeros estudios del psicoanálisis sobre las psiconeurosis de defensa cuya génesis se debe justamente al conflicto entre las demandas del yo y las sexuales.

Aclara que esta división es una mera construcción teórica, utilizada a modo de recurso auxiliar y que llegado el caso la misma podría llegar a ser modificada. De todas formas si bien posteriormente este esquema fue modificado, tuvieron que pasar más de veinte años para que recién, con el fin de la primera guerra mundial y la aparición de "Introducción del narcisismo", Freud diera a luz su segunda teoría pulsional.

Si, anteriormente, la división pulsional estaba dada por las pulsiones sexuales por un lado y las del yo o de autoconservación por el otro, Freud a partir de la observación de las conductas narcisistas y de la ubicación del narcisismo como un estadio más, propio del desarrollo del hombre plantea una ruptura con esta división tan tajante. De esta forma introduce la noción de narcisismo dentro de la teoría de la libido, con el fin de poder explicar ciertos fenómenos clínicos tales como las parafrenias, lo cual trajo como consecuencia una ampliación de la teoría libidinal.

En el apartado 3 del tercer ensayo (agregado en 1915 y basado en gran parte en Introducción del narcisismo, según consta en una nota al pie de página), Freud define el concepto de libido como: "(...) una fuerza susceptible de variaciones cuantitativas, que podría medir procesos y trasposiciones en el ámbito de la excitación sexual." (Pág. 198)¹⁹ Continúa hablando sobre el carácter cualitativo de la misma, que la diferencia de otras energías psíquicas, en tanto ésta energía libidinosa se origina en

¹⁹ Freud, S. (1966) [1905] "Tres ensayos de una teoría sexual". Buenos Aires. Editorial Amorrortu. T. VII.

procesos sexuales no limitados a la genitalidad, sino que cualquier órgano puede ser productor de estímulos sexuales.

De ésta forma plantea Freud: "(...) Llegamos a la representación de un quantum de libido a cuya subrogación psíquica llamamos libido yoica". (Pág. 198)²⁰

Esta libido yoica al investir los objetos es descargada logrando de ésta forma satisfacerse en ellos.

Una observación más profunda del yo llevó a Freud a darse cuenta que además de ser una instancia represiva, en numerosos casos la libido al ser retirada del objeto, volvía al yo, convirtiéndose nuevamente en libido yoica o narcisista. Esta nueva posibilidad de colocación de la libido, ubicó al yo en un lugar de privilegio, en tanto que ahora podía ser tomado el mismo como objeto.²¹

Entonces tenemos ahora un yo que actúa como reservorio de la libido, desde donde el aparato inviste a la manera de pseudópodos a los objetos.

La introducción del concepto de narcisismo dentro de la teoría libidinal, produjo un gran cambio en la teoría pulsional. La división planteada hasta ese momento entre pulsiones del yo y pulsiones sexuales resultaba insuficiente para explicar esta doble posicionamiento del yo.

De esta manera, Freud toma en 1914 el tema de las psicosis en "Introducción del narcisismo" con el objeto de justificar la necesidad de incluir el concepto de narcisismo dentro de la teoría de la libido. Reformula el concepto de narcisismo, ya no es una perversión sino una colocación de la libido totalmente normal dentro del desarrollo sexual del hombre.

De esta forma define la psicosis como una retracción de la libido de los objetos al yo. A diferencia de los neuróticos el replegamiento de la libido se produce sobre el yo. El delirio de grandeza y la conducta narcisista no es más que el producto de ésta introversión. Se cancela el lazo erótico con los objetos del mundo exterior produciéndose un estado de megalomanía. Siguiendo las palabras de Freud:

"Los enfermos que he propuesto designar "parafrénicos" muestran dos rasgos fundamentales de carácter: el delirio de grandeza y el extrañamiento de su interés respecto del mundo exterior (personas y cosas)". (Pág. 72)²²

Al retirarse toda la carga libidinal sobre el yo, el yo intenta vía delirio de grandeza controlar esa magnitud libidinal. Al frustrarse este intento surge la hipocondría de la parafrenia.

²⁰ Freud, S. (1986) [1905] "Tres ensayos de una teoría sexual". Buenos Aires. Editorial Amorrortu. T. VII.

²¹ Freud, S. (1984) [1920] "Más allá del principio del placer". Bs. As. Editorial Amorrortu. Tomo XVIII.

²² Freud, S. (1984) (1914) "Introducción del narcisismo". Bs. As. Ed. Amorrortu. Tomo XIV.

Esta manera de conceptualizar el narcisismo implica un cambio en su teoría libidinal, una ampliación.

Ya no hay pulsiones yoicas, encargadas de la autoconservación, y sexuales, encargadas de la satisfacción erótica y de la conservación de la especie.

Sino que el yo es ahora la sede donde se halla depositada la libido. Es de ahí de donde parten los impulsos libidinales hacia los objetos, a partir de que el sujeto puede tomarse a sí mismo como objeto erótico (amando lo que fue alguna vez, lo que es o lo que le gustaría ser), dan cuenta de que el yo puede estar cargado eróticamente, razón por la cual el yo estaría libidinizado. Libido del yo, libido objetal. Una nueva dualidad libidinal.

Por lo tanto, partir del estudio del narcisismo, si el yo puede ser tomado como objeto esto quiere decir que además de una libido objetal también existe una libido yoica.

Freud lo expresa de la siguiente manera:

"El valor de los conceptos de libido yoica y libido de objeto reside en que provienen de un procesamiento de los caracteres íntimos del suceder neurótico y psicótico. La separación de la libido en una que es propia del yo y una endosada a los objetos es la insoslayable prolongación de un primer supuesto que dividió pulsiones sexuales y pulsiones yoicas." (Pág. 75)²³

Introducción del narcisismo fue entonces tal como Freud lo manifiesta: "(...) un parto difícil y presenta todas las dificultades consiguientes. Naturalmente, no me gusta demasiado, pero por ahora no puedo ofrecer ninguna otra cosa" (Pág. 384)²⁴ tanto para él como para todos sus seguidores no dejaba de ser un texto inquietante.

Peter Gay expresa de la siguiente manera el impacto de tal modificación:

"Freud se declaró impertérrito. Invocando la autoridad de su experiencia clínica, manifestó que las categorías "libido del yo" y "libido objetal" que acababa de introducir eran una "ampliación indispensable" del viejo esquema psicoanalítico, e insistió en que en ellas no había nada muy nuevo, y sin duda nada en absoluto que fuera perturbador. Sus partidarios en modo alguno estaban tan seguros; vislumbraban las consecuencias radicales del ensayo con más claridad que el propio autor." (Pág. 387)²⁵

Sin embargo, en 1920 en "Más allá del principio del placer", Freud da un nuevo giro a esta dualidad pulsional, en la medida en que junto con "Psicología de las masas" (1921) y "El yo y el ello" (1923), conceptualiza su teoría estructural del aparato.

²³ Freud, S. (1983) [1914] Introducción del Narcisismo. Bs. As. Editorial Amorrortu. Tomo XIV.

²⁴ Gay, P. (1990) "Freud. Una vida de nuestro tiempo. Bs. As. Ed. Paidós.

²⁵ Gay, P. (1990) "Freud una vida de nuestro tiempo". Bs. As. Ed. Paidós.

Nuevo dualismo pulsional. Pulsiones de vida versus pulsiones de muerte. Este nuevo dualismo nace apoyado en la idea de Eros y Tánatos. Eros en tanto pulsión de vida destinada a ligar y construir unidades vitales más complejas, desarrollarlas y mantenerlas vivas. Por otro lado, la pulsiones de muerte al servicio de Tánatos intentando reducir la tensión interna del estímulo con el objeto de reducirlas completamente, llegando así al Principio del Nirvana, o sea el retorno al estado de reposo absoluto, de inorganicidad del que provino.

Hasta 1920 el aparato estaba regido por el principio de placer, aquel cuya misión era mantener el aparato en un equilibrio tal donde los excesos y variaciones de las excitaciones podían ser regulados, donde el principio de constancia era el patrón por el cual se regían las cantidades tolerables para el aparato en función de evitar el displacer.

A partir del "Más allá del principio del placer" se abre una nueva dimensión en relación a los principios que regulan el funcionamiento del aparato.

Tal como plantea Rodrigué en su libro: "Sigmund Freud. El siglo del psicoanálisis" el dominio del principio del placer en el aparato es reemplazado ahora por una tendencia. A la vez que aparecen otras formas de producción de placer que están más allá del principio de placer.

El análisis de la compulsión a la repetición da cuenta de cómo los neuróticos reviven en la transferencia situaciones dolorosas. Frente a esto Freud plantea: ¿Por qué son repetidas estas situaciones displacenteras como vivencias en la transferencia en lugar de ser recordada o traídas a partir de sueños? ¿No sería ésto menos displacentero?

A lo que responde que de lo que se trata en realidad es de pulsiones que estaban destinadas a ser satisfechas y que no lo fueron, es por eso que siguen insistiendo, en forma de compulsión, de ahí su fuerza.

Y es aquí donde Freud abre otra dimensión de la pulsión. Por un lado las pulsiones de vida como una fuerza de empuje a situaciones de mayor complejidad. A diferencia de lo que van a ser las pulsiones de muerte, que tienden a llevar al organismo a un estado anterior, al estado de inorganicidad del que provino.

2.5 MAS ALLÁ DEL PRINCIPIO DEL PLACER

Freud define en este texto a las pulsiones como: "los representantes de todas las fuerzas eficaces que provienen del interior del cuerpo y se transfieren al aparato

ánimico; este es el elemento más importante y oscuro de la investigación psicológica." (Pág. 34)²⁶

Continúa describiéndolas, en tanto estas mociones no responden a procesos de carga que se encuentran ligados, sino a una energía libre que pugna por descargarse.

A lo largo de su obra Freud fue modificando la clasificación que fue realizando de las pulsiones.

En un principio esta separación respondía de alguna manera al saber popular: Hambre y amor eran los polos alrededor de los cuales se iban a agrupar las pulsiones sexuales (las cuales estaban dirigidas al objeto) y las pulsiones yoicas (dentro de las cuales aclara Freud en una primera línea se encuentran las de autoconservación)

Con "Introducción del narcisismo" la polaridad anteriormente planteada no era suficiente para poder explicar cierto tipo de fenómenos que desbordaban la dualidad anteriormente enunciada. El yo podía servir ya no solamente para la autoconservación sino que a si mismo como es en el caso del narcisismo podía también ser tomado como objeto. De esta manera el yo pasaba a convertirse en el reservorio de la libido. Una sede desde donde partían a modo de pseudópodos la carga libidinal hacia los objetos. De esta forma dentro del yo podíamos también encontrar libido narcisista. Siguiendo en ésta línea, resaltando el carácter libidinal de las pulsiones es que Freud se ve obligado a llevar más allá su apuesta. Una nueva dualidad pulsional: Pulsiones de Vida vs Pulsiones de Muerte.

Según está, el organismo desea en su evolución volver a aquél estado del que alguna vez provino. Ese estado no es ni más ni menos que el de inorganicidad. Es así como Freud plantea: "La meta de toda vida es la muerte; y retrospectivamente: Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo." (Pág. 38)²⁷ Y continúa: (...) "así nació la primera pulsión, la de regresar a lo inorgánico". (Pág. 38)²⁸

En un primer momento este retorno era más directo, por la sencillez de la materia pero luego ésta se fue complejizando y la materia debió realizar más rodeos para poder cumplir con su meta que era la vuelta a la muerte o a la inorganicidad.

Es así como parte de las funciones de las pulsiones de autoconservación tales como la el autoreconocimiento, la preservación, el poder, nos aparecen ahora en términos de pulsiones parciales de una más poderosa que es la pulsión y el destino de volver a la inorganicidad.

Así como las pulsiones de autoconservación están en función de conservar estadios anteriores de evolución por otro lado están las pulsiones de vida, quienes en este caso

²⁶ Freud, S. (1984) [1920] "Más allá del principio del placer". Buenos Aires. Ed. Amorrortu T.XVIII.

²⁷ Freud, S. (1984) [1920] Más allá del principio del placer. Buenos Aires. Ed. Amorrortu. T. XVIII.

²⁸ Freud, S. (1984) [1920] Más allá del principio del placer. Buenos Aires. Ed. Amorrortu. T. XVIII.

si son genuinamente conservadoras de la vida en tanto, si bien su cometido también tiene que ver con la conservación de instancias anteriores, pero contrariamente a las pulsiones de muerte, su función es extender al máximo los lapsos de vida.

Frente a todo este desarrollo surge la inquietud (por otro lado aparentemente incompatible con lo recientemente planteado) acerca de ¿Cómo se explicarían las ansias de perfeccionamiento y de superación del hombre según el esquema recientemente planteado? A lo que responde que esa pulsión de perfeccionamiento no es más que producto de la represión de la pulsión de muerte "sobre lo cual se edifica lo más valioso que hay en la cultura humana"

Freud parte en este artículo de un aparato regido por el principio del placer, esto es, un aparato cuyo trabajo psíquico se esfuerza por mantener al nivel más bajo posible la cantidad la excitación que le llega. Es decir con un aparato cuyo principal regulador es un principio económico llamado principio constancia.

A partir de este principio de constancia se entiende que el aparato funciona de tal manera que su objetivo es mantener en el nivel más bajo posible toda energía no ligada que acceda al él en calidad de excitación.

De esta forma un aumento de la cantidad es leído por el aparato como displacer y una disminución de la misma como placer.

A partir de la observación de ciertas conductas Freud infiere que si realmente así fuera todos nuestros procesos anímicos deberían ir acompañados por sensaciones de placer, cosa que no se observa en la mayoría de las situaciones.

A partir de estas observaciones, es que Freud plantea:

"(...) en el alma existe una fuerte tendencia al principio del placer, pero ciertas otras fuerzas o constelaciones lo contrarían, de suerte que el resultado final no siempre se corresponde con la tendencia al placer". (Pág. 9)²⁹

Luego de abordar las neurosis traumáticas, analizar los juegos de los niños, y la transferencia de los pacientes en la clínica, Freud llega a la idea de algo que va más allá del principio del placer, de algo que pulsa a la manera de una compulsión que precisa ser satisfecha, algo que va ¿Más allá del principio del placer? Por encima del principio de placer que guía y regula los procesos anímicos.

Esta compulsión se observa claramente en las neurosis de transferencia, en tanto el paciente se ve forzado a repetir en lugar de recordar. ¿Qué es lo que insiste y repite?

²⁹ Freud, S. (1984) [1920] "Más allá del principio del placer". Buenos Aires. Ed. Amorrortu. T. XVIII.

Fragmentos de la vida sexual infantil, continuará Freud o sea ramificaciones del complejo de Edipo.

¿Y que es lo que le impide recordar si aquello que ha sido reprimido no tiene otro objetivo que aflorar a la conciencia, con el objeto de poder satisfacerse?

A lo cual Freud va a responder:

"La resistencia en la cura proviene de los mismos estratos y sistemas superiores de la vida psíquica que en su momento llevaron a cabo la represión. Pero, dado que los motivos de las resistencias, y aún éstas mismas, son al comienzo inconscientes en la cura (según nos lo enseña la experiencia), esto nos advierte que hemos de salvar un desacierto de nuestra terminología.

Eliminamos esta oscuridad poniendo en oposición, no lo consciente y lo inconsciente, sino el yo coherente y lo reprimido." (Pág. 19)³⁰

Este cambio que por otro lado implica un cambio en la dinámica del aparato, permitió pensar que las resistencias a partir de éste modelo ya no es la resistencia de lo inconsciente con lo que hay que enfrentarse, sino con la resistencia del yo.

Ahora, si el aparato tiende preservarse del displacer, ¿por qué lo que se revive son vivencias que tal como sucedió en ese momento eran tan intolerables para el aparato que debían estar destinadas a sucumbir por su imposibilidad de satisfacción? Si bien éstas mociones pulsionales estaban destinadas a la insatisfacción y a la frustración, se reactualizan en el vínculo con el médico con el objeto de poder satisfacerse. Fuerza que, por otro lado, motoriza la compulsión a la repetición.

De esta manera Freud concluye el capítulo III de "Más allá del principio del placer" con la siguiente reflexión:

"Lo que resta es bastante para justificar la hipótesis de la compulsión de repetición, y esta nos aparece como más originaria, más elemental, más pulsional que el principio de placer, que ella destrona." (Pág. 23)³¹

³⁰ Freud, S. (1984) [1920] "Más allá del principio del placer". Buenos Aires. Editorial Amorrortu. T. XVIII.

³¹ Freud, S. (1984) [1920] "Más allá del principio del placer". Buenos Aires. Editorial Amorrortu. T. XIII.

Capítulo 3

LO SINIESTRO.

SU UBICACIÓN EN LA TEORÍA PSICOANALÍTICA

El objetivo del presente capítulo será caracterizar la noción de lo siniestro en la teoría psicoanalítica Freudiana, a fin de establecer relaciones con la noción de belleza y con el acto de creación artística.

A fin de cumplimentar dicho objetivo se desarrollarán los siguientes ejes de trabajo

3.1 La noción de lo siniestro en la teoría psicoanalítica Freudiana.

3.2 Evolución del concepto de belleza.

3.3 La belleza como contracara de lo siniestro.

3.4 Lo siniestro en el acto creador.

3.5 Función de la creación artística.

3.1 LO SINIESTRO EN LA TEORÍA PSICOANALÍTICA

Si bien Freud en el comienzo de su artículo sobre lo ominoso señala: "Es muy raro que un psicoanalista se sienta proclive a indagaciones estéticas, por más que la estética no se circunscriba a la ciencia de lo bello, sino que se la designe como doctrina de las cualidades de nuestro sentir." (Pág. 219)¹ De lo dicho con anterioridad, se infiere la necesidad de ocuparse de un área marginal, poco estudiado por esta disciplina que es el ámbito de lo siniestro.

Marca una diferencia entre el material con el cual trabajan los psicoanalistas y el material del que se vale la estética. Continúa aclarando que si bien tiene que ver con mociones de nuestro sentir, ellas se refieren a "(...) mociones de sentimiento amortiguado, de meta inhibida, tributarias de muchísimas constelaciones concomitantes (...)" (Pág. 219)², diferentes a las mociones y estratos con los que trabaja el psicoanálisis.

De esta forma Freud hace hincapié en el concepto de lo ominoso en tanto término vacante que queda en un área marginal, que pertenece al orden de lo horroroso. De ahí su interés por especificar el núcleo que lo diferencia de lo angustioso.

Si bien Freud indaga dos caminos para poder comprender el sentido y significado de este concepto tan complejo, plantea por otra parte que ambos llegan al mismo punto: "Lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde largo tiempo." (Pág. 220)³

Según Freud, ésta afirmación no permite su inversión, ya que: "No todo lo que recuerda a mociones de deseo reprimidas y a modos de pensamiento superados de la prehistoria individual y de la época primordial de la humanidad es ominoso por eso sólo". (Pág. 245)⁴

Pero luego agrega algo más: para que estos contenidos antiguos, conocidos, familiares de la vida psíquica adquieran el carácter de lo siniestro deben encontrarse enajenados por el proceso de represión. De esta forma la represión logra su cometido: que aquello familiar, retorne como algo extraño. Y continúa Freud: "Ese nexo con la represión nos ilumina ahora también la definición de Schelling, según la cual lo ominoso es algo que, destinado a permanecer oculto, ha salido a la luz. (Pág. 241)⁵

¹ Freud, S. (1986) [1919] "Lo ominoso". Buenos Aires: Ed. Amorrortu. T. XVII.

² Freud, S. (1986) [1919] "Lo ominoso". Buenos Aires: Ed. Amorrortu. T. XVII.

³ Freud, S. (1986) [1919] "Lo ominoso". Buenos Aires: Ed. Amorrortu. T. XVII.

⁴ Freud, S. (1986) [1919] "Lo ominoso". Buenos Aires: Ed. Amorrortu. T. XVII.

⁵ Freud, S. (1986) [1919] "Lo ominoso". Buenos Aires. Ed. Amorrortu. T. XVII.

Y la pregunta que surge es, entonces: ¿A que se refiere Freud con algo familiar en la vida psíquica? A lo cual agrega Enrique Carpintero "¿Por qué este sentimiento esta profundamente ligado a la muerte, cuyas manifestaciones podemos encontrar en – entre otros- los ataques epilépticos o la locura?" (Pág. 17)⁶

Para responder esta pregunta recurre a un concepto elaborado por Freud en "Más allá del principio del placer": la imposibilidad de representación de la muerte y el hecho de que tal como lo plantea Carpintero "la vida está ubicada entre dos muertes", reflejando de esta manera el concepto de pulsión elaborado por Freud en 1920 donde plantea la tendencia a la vuelta a lo inorgánico, es decir, venimos de lo inorgánico y tendemos a volver hacia ello.

El bebé en el vientre materno vive en un estado de total indiferenciación, él es parte del cuerpo de su madre.

A medida que va madurando su sistema nervioso, lentamente, va logrando reconocer ciertas sensaciones en relación a ella.

Con el nacimiento, el estado de fusión perdido, trae como consecuencia la necesidad de otro significativo que le permita sostener y devolver esa necesidad de globalidad perdida a partir del nacimiento y de las sensaciones de fragmentación que vivencia el bebe en su cuerpo.

La presencia de este otro significativo, quien con su presencia sostiene esa ilusión de fusión con el otro, permite encubrir la angustia de separación.

Siguiendo a Carpintero:

"En este estado fusional, la omnipotencia narcisística infantil permite encubrir la angustia de separación que produce la fuerza de la pulsión de muerte aún no domeñada por la pulsión de vida. La represión opera precisamente sobre ese estado fusional propio del narcisismo primario. Por eso nos resulta extraña (siniestra) la presencia de un cadáver, algo que fue familiar, es decir, nuestra "primera muerte".

Luego, a partir de la maduración biológica, en conjunción con factores ambientales, sociales y las respectivas relaciones familiares, permiten que el sujeto vaya constituyendo a partir de las sucesivas identificaciones tanto primarias como secundarias lo que será su yo real definitivo.

Freud explicará este proceso a partir de la existencia de un nuevo acto psíquico capaz de unificar las pulsiones para permitir finalmente el pasaje de éste estado de fusión e

⁶ Carpintero, E. (1993) "Lo bello es el comienzo de lo que podemos soportar" en Rev. Topía. Año III N° 8.

indiscriminación al estado de discriminación con la consecuente unificación pulsional y conformación del propio yo.

Es Lacan quien desarrollará en que consiste ese nuevo acto psíquico, postulando, entonces, el estadio del espejo.

Freud continúa en su artículo sobre "Lo Siniestro" enumerando y desarrollando una cantidad de temas a modo de ejemplos que dan cuenta de su afirmación: el animismo, la magia, el nexa con la muerte, el doble, el complejo de castración, el corrimiento de límites entre realidad y fantasía. Temas que de alguna u otra manera dan cuenta de los deseos y temores que atraviesan al sujeto, coordinadas sobre las cuales él mismo se constituye.

Continuando con Carpintero: "(...) todos los factores nos remiten a ese estado fusional, propio del narcisismo primario, al que la represión transformó en algo extraño". (Pág. 18)⁷

Freud lo expresa de la siguiente manera refiriéndose a aquellas temáticas que producen el efecto de lo ominoso:

"Ya sabemos que esa ominosidad se debe a su cercanía respecto del complejo de castración. Muchas personas concederían las palmas de lo ominoso a la representación de ser enterradas tras una muerte aparente. Sólo que el psicoanálisis nos ha enseñado que esa fantasía terrorífica no es más que la trasmudación de otra que en su origen no presentaba en modo alguno esa cualidad, sino que tenía por portadora cierta concupiscencia: la fantasía de vivir en el seno materno". (Pág. 243)⁸

De esta forma, a través de los ejemplos planteados y de la interpretación de los deseos infantiles de los neuróticos en el trabajo psicoanalítico, se corrobora algo que Freud pesquisó al estudiar los diferentes significados que el término ominoso fue adquiriendo en el uso de las diferentes lenguas (véase el seguimiento que hace en su artículo "Lo Ominoso" sobre los múltiples significados del término), a partir del cual resulta el término *unheimlich*, una variedad del término *heimlich*.

Es así como en el mismo artículo continúa: "Entonces, *heimlich* es una palabra que ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir al fin con su opuesto, *unheimlich*. De algún modo, *unheimlich* es una variedad de *heimlich*." (Pág. 226)⁹

⁷ Carpintero, E (1993) "Lo bello es el comienzo de lo que podemos soportar". En Rev. Topia. Año III N° 8.

⁸ Freud, S. (1986) [1919] "Lo ominoso". Buenos Aires: Ed. Amorrortu. T. XVII.

⁹ Freud, S. (1986) [1919] "Lo ominoso". Buenos Aires: Ed. Amorrortu. T. XVII.

Esta aparente contradicción Freud la explica poniendo en el prefijo "un" la marca de la represión, aquella que permite transformar lo familiar, antiguo y conocido en algo extraño, horroroso en suma ominoso.

3.2 EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE BELLEZA

La filosofía Kantiana permitió continuada luego por el idealismo alemán y posteriormente por el romanticismo ampliar el concepto de belleza. Una belleza que rebasa los límites de la buena forma y el equilibrio.

Kant con su concepto de lo sublime produce un giro copernicano dentro de la concepción estética de la belleza, la cual luego será retomada por el romanticismo y llevada más al extremo en una transición de lo sublime a lo siniestro.

Desde la antigüedad grecorromana la idea de belleza estuvo centrada en ciertos parámetros cuya función era garantizar la buena forma: medida, justa proporción, armonía entre las partes, limitación en la forma, en oposición al caos, la desmesura, desproporción, infinitud propio de todo aquello que no puede ser denominado bello.

De esta forma lo bello con todas sus connotaciones positivas: perfecta armonía, finitud, perfección, orden, racionalidad, se oponía frente a todo lo que representara infinitud y caos. Belleza y fealdad estaban perfectamente definidos, ambos pertenecían a dos universos totalmente diferentes.

Si bien es difícil ubicar el momento en el cual se dio esta transición de la ecuación de lo bello y limitado a lo perfecto e ilimitado. Hubo varios cuestionamientos que abrieron la posibilidad de confrontar estas identidades tan fuertemente arraigadas.

A partir de la categoría de lo sublime Kant avanza sobre la concepción de belleza logrando extender la misma más allá de las buenas formas y de todo aquello abarcable por el entendimiento.

Lo inconmensurable, aquello cuya presentación caótica pareciera conmover todos los principios estéticos griegos es revalorizado e integrado en esta nueva concepción de belleza.

Kant explica de la siguiente manera el surgimiento del sentimiento de lo sublime y su revalorización.

Frente al estado de indefensión producido por aquello que conmueve por su grandiosidad, espectacularidad, desproporción al sujeto, las primeras sensaciones que

surgen son las de dolor y finitud frente a aquél espectáculo que pone en evidencia la inferioridad del sujeto.

Aquellas situaciones capaces de generar estos sentimientos en el sujeto son superadas por una segunda reflexión capaz de sobreponerse a la inferioridad física que estas situaciones le generan apelando a una capacidad superior moral encarnada en la fuerza de la razón. Lo infinito remueve en nosotros una fuerza superior al entendimiento, una fuerza que nos posiciona en un lugar de superioridad moral.

Dolor y placer, elementos que en su interjuego dan origen al sentimiento de lo sublime. Aquello que despierta el sentimiento de lo infinito, aquello que desde lo sensorial inunda al sujeto para poder ser gozado, requisito por otra parte propio del sentimiento estético Kantiano, tiene que ser contemplado a distancia.

Pero ¿como es que este sentimiento que en si mismo genera dolor frente a la infinitud del propio sujeto es capaz de sobreponerse a ese sentimiento generando entonces un sentimiento placentero?

Kant lo explica poniendo distancia con el objeto y centrando su cuestionamiento en la estructura del sujeto.

Es así como el objeto pasa a ser tan solo excusa y pretexto para promover en el sujeto el surgimiento de una nueva capacidad

Al entendimiento, capacidad limitada en tiempo y forma condenada a percibir aquello limitado, sucede una nueva capacidad, aquella capaz de enfrentarse con los enigmas primordiales con aquellas preguntas que llevan a la idea de infinito que rebasan al sujeto en su capacidad de entendimiento.

Una idea de razón produciendo un sentimiento de placer en tanto sintetiza en si mismo la idea de finitud e infinitud, la fragilidad propia del sujeto frente a un devenir inconmensurable.

A partir de aquí con la idea de lo sublime se abre el universo de par en par, la idea estética de lo bello no queda restringida a una categoría limitada por el entendimiento. Sino por el contrario entra en una dimensión en la cual todo lo ilimitado, lo que desborda la capacidad de aprehensión del sujeto es resignificado a partir de la conexión de la sensibilidad con la razón.

Mediado por el romanticismo cuyo valor estuvo dado en la revalorización y reivindicación de las pasiones y la subjetividad humana, el idealismo alemán será el encargado de profundizar y continuar esta búsqueda Kantiana ampliando aún más el concepto de belleza.

Siguiendo a Trías "lo bello y lo sublime serán, por tanto, sintetizados en una única categoría, en la que el dato sensible (y su limitación) y el espíritu infinito entran en conexión. Lo bello será desde entonces, conceptuado de tal modo que en él se halle sintetizado y totalizado lo que todavía Kant diferenciaba como "bello" y "sublime".

"La belleza será entonces presencia divina, encarnación, revelación de lo infinito en lo finito". (Pág. 37)¹⁰

Rilke lo expresa de la siguiente manera en relación a la obra de Ricardo Dehmel:

"Su arte no es immaculado; está marcado por el tiempo y por la pasión, y poco de él permanecerá y durará (¡pero casi todo el arte es así!). Sin embargo, puede uno alegrarse profundamente por aquello que tiene de grande, sólo que es necesario no perderse en él, no volverse partidario de un mundo Dehmeliano, tan lleno de miedo, adulterio y caos, siempre lejos de los auténticos destinos, que hacen padecer más que las turbaciones pasajeras, pero que dan más ocasiones de ser grande y más valor para conquistar la eternidad". (Pág. 25)¹¹

De esta forma, lo bello pasará a ser el punto de partida, el comienzo de aquello que nos llevará al corazón mismo de la divinidad, de la cual tan sólo nos es posible percibir tan sólo algunos velos, pero que a la vez nos hace pregunta acerca de su naturaleza, de su esencia. Preguntas que no logran ser respondidas desde nuestro escaso entendimiento pero que nos dejan a orillas de ese abismo inconmensurable e infinito que es la divinidad, dejándonos en un terreno donde lo sublime rebasa sobre lo siniestro.

Es aquí donde la frase de Rilke "lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar" cobra su mayor sentido. Siguiendo dicha línea de pensamiento Eugenio Trías afirma "Y ese comienzo nos aventura, como tentación, hacia el corazón de las tinieblas, fuente y origen, feudo de misterios, que "debiendo permanecer ocultos", producen en nosotros, al revelarse, el sentimiento de lo siniestro. (Pág. 39)¹²

Tomado de esta manera el velo funcionaría a modo de una cortina que permite que tras ella aparezcan imágenes que en sí mismas serían imposibles de tolerar:

La nada primordial, el vacío, imágenes de castración, canibalismo, despedazamiento, donde el asco a la manera de Kant, en tanto tabú, hace límite a lo que sería una especie de éste: lo siniestro, fuente de los mayores temores. Cruce que por otro lado se transforma en eje fundamental de la constitución del sujeto.

¹⁰ Trías, E. (2001) (1982) "Lo bello y lo siniestro" Ed. Ariel. Barcelona.

¹¹ Rilke, R. (1999) Cartas a un joven poeta. Obra poética. Ed. Edicomunicación. España.

¹² Trías, E. (2001) (1982) "Lo bello y lo siniestro" Ed. Ariel. Barcelona.

En las palabras de Freud: "Lo ominoso del vivenciar se produce cuando unos complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser reafirmadas unas convicciones primitivas superadas". (Pág. 248)¹³ Núcleo por otra parte que determina el carácter ominoso de lo que por sí sería una situación angustiante.

No es cualquier representación la que retorna, produciendo ese nivel de angustia y horror. Freud, la especifica, caracterizándola en el caso del vivenciar como: "(...) lo familiar entrañable que ha experimentado una represión y retorna desde ella (...)". (Pág. 245)¹⁴ Con lo cual la represión funcionaría a manera de velo, protegiendo esa visión directa de aquello que remite por sí mismo a los deseos más primitivos y las vivencias más intolerables, las cuales al retornar producen el efecto de lo siniestro. El hecho de que provenga justamente de complejos infantiles reprimidos es la fuente de donde obtiene su vitalidad y eficacia.

Del análisis presentado con anterioridad se infiere que cada momento histórico implica un modelo estético que no es ajeno a una cosmovisión propia arraigada en ciertos presupuestos y creencias difíciles de conmovir, a modo de prejuicio, las cuales pueden ser sintetizadas en un concepto fundamental: la buena forma y proporción como categoría fundante del concepto de belleza para los griegos; la redefinición de la concepción de belleza a partir del concepto de lo sublime propio de la estética Kantiana; y finalmente la inclusión de lo siniestro dentro del concepto de belleza.

Estos conceptos fundamentales conllevan una idea de divinidad, la cual tiene una estrecha relación con la idea de infinito.

Un dios griego formalmente limitado, finito, un dios Kantiano que soporta la idea de infinito, y un dios romántico del que sólo podemos tener acceso a partir de sus velos, pero que nos pone en contacto con aquello inconmensurable, con aquello que rebasa el concepto de belleza para dejarnos en las puertas de lo siniestro. De esta forma: "La belleza será presencia divina, encarnación, revelación del infinito en lo finito". (Pág. 38)¹⁵

Presupuestos que de alguna forma van a delimitar, a la manera de un lente, un ojo desde el cual se lee y se organiza la realidad y con ella la discusión estética.

¹³ Freud, S. (1986) [1919] "Lo ominoso". Buenos Aires: Ed. Amorrortu. T. XVII.

¹⁴ Freud, S. (1986) [1919] "Lo ominoso". Buenos Aires: Ed. Amorrortu. T. XVII

¹⁵ Trías, E. (2001) [1982] "Lo bello y lo siniestro". Barcelona: Ed. Ariel.

A modo de ejemplo se introduce la siguiente poesía:

*"Los racionalistas, de sombreros cuadrados,
Piensan, en cuartos cuadrados,
Mirando al piso,
Mirando al techo
Se limitan
A triángulos rectos.
Si probaran figuras romboidales,
Conos, líneas ondulantes, elipses
Como, por ejemplo, la elipse de la media luna
Usarían sombreros mexicanos."*

Wallace Stevens¹⁶

Es de destacar que históricamente se observa una tendencia a la inclusión de aspectos estéticos que no sólo tienen que ver con la perfección, la buena forma propia de los griegos, sino que aspectos antes marginados y, de alguna manera, amenazantes para la integridad del sujeto comienzan a ser integrados dentro de lo estéticamente placentero.

Este "progreso" fue posible a partir de la incorporación de lo infinito en la perspectiva cosmovisional y epistemológica.

Ahora bien, si lo que se observa es una evolución históricamente dada partir de las cosmovisiones, en las que detecta un cambio en las concepciones estéticas cuyo objetivo sería mutar el dolor en placer, entonces ¿Cómo explicar la vigencia y representatividad (más allá del momento histórico y del lugar geográfico) del modelo estético griego? ¿De dónde saca su fuerza, vigencia y arraigo?

Estos interrogantes enunciados por Marx a los cuales, por otro lado, él no puede contestar, Freud responde. Para ello centra su interés en la tragedia griega y en el análisis de la misma. Siguiendo a Trías: "Freud afirma haber descubierto la estructura antropológica inconsciente que, revelada por la tragedia griega, explica la fuerza y vigencia de ésta". (Pág. 128)¹⁷

Trías continúa su análisis ubicando en Freud tres niveles de reflexión en relación a la tragedia griega, siendo ellos:

¹⁶ Traducción de Isabel Freire. En "Lulú" (1991) Revista de teorías y técnicas musicales. Bs. As. N°2.

¹⁷ Trías, E. (2001) (1982) "Lo bello y lo siniestro". Barcelona. Ed. Ariel.

1. La definición aristotélica de la tragedia y su principal elemento: la catarsis.
2. El análisis de la tragedia de Edipo, sobre el cual construye "su concepción antropológica fundamental"
3. El análisis de la tragedia desde su distribución escénica, a la vez que centrando la atención en la relación entre el coro y el héroe.

Freud define la función del drama en tanto posibilitador del "desahogo de los afectos del espectador", es aquél capaz de abrir "fuentes de placer o de goce de nuestra vida afectiva" al promover la descarga de ciertas excitaciones.

A través de la tragedia el espectador logra aquello que en su vida ordinaria no podría hacer. Se identifica con el héroe, con aquél que él querría ser sin necesidad de correr los riesgos que éste debe atravesar para serlo. "Se trata de un juego teatral que no puede hacer peligrar su integridad personal". (Pág.278)¹⁸

El tema de la tragedia y su función es retomada por Trías de la siguiente manera "La tragedia en tanto obra artística "obra artificial" ejercería el siguiente impacto en el "paciente": lo sumiría en ciertos excesos eventuales (denominación de "pasiones tristes" como *Eleos* y *Fobos*) que provocarían en el alma un desequilibrio transitorio, una enfermedad o "locura" al final del experimento de esos excesos, que de esta suerte serían evacuados o purgados.

El sentimiento placentero, el bienestar resultante, tendría su explicación en la terapia ocasionada por esa medicina llamada arte y en particular tragedia." (Pág. 134)¹⁹

El arte, sería entonces un medio que en tanto producto de la cultura permite a través de un espacio, ajeno a lo real, ponernos en contacto con esos excesos en la medida que la descarga se hace en un ámbito ficticio, a la manera de un velo ordenador que da forma y hace las veces de mediador de las fuerzas que se ponen en juego en el conflicto psíquico.

Freud lo expresa de la siguiente manera: "Por tanto, el tema del drama son todas las variedades de sufrimiento; el espectador tiene que extraer de ellas un placer, y de ahí resulta la primera condición de la creación artística: no debe hacer sufrir al espectador, ha de saber compensar la piedad que excita mediante las satisfacciones que de ahí pueden extraerse. Una regla que infringen con particular frecuencia autores recientes". (Pág. 278)²⁰

¹⁸ Freud, S. (1983) [1905 o 1906] "Personajes psicopáticos en el escenario". Ed. Amorrortu. Bs. As. T. VII

¹⁹ Trías, E. (2001) (1982) "Lo bello y lo siniestro". Barcelona. Ed. Ariel.

²⁰ Freud, S. (1983) [1905 o 1906] "Personajes psicopáticos en el escenario". Ed. Amorrortu. Bs. As. T VII

3.3 LA BELLEZA COMO CONTRACARA DE LO SINIESTRO

Eugenio Trías en su libro "Lo bello y lo siniestro" parte de la siguiente pregunta ¿cómo puede un sentimiento doloroso como el miedo, *Fobos*, trocarse en un sentimiento placentero? Y en el caso de la tragedia cómo puede el arte en general y la tragedia en particular promover sentimientos placenteros cuando su trama se construye a partir de sensaciones displacenteras?

A lo cual responde que es la catarsis la posibilidad que tiene el sujeto de evacuar aquellos afectos, emociones o sentimientos que exceden en intensidad la capacidad de tramitación del aparato, convirtiéndose así en una posibilidad de descarga de aquello que en la medida que es excesivo lo desequilibra.

Es así como la tragedia se convierte en una medida de higiene y salud en tanto permite la purga del alma, de todo aquello que perturba al aparato.

De esta forma la resultante de esta purga no sería ni más ni menos que una especie de terapia donde el arte sería el posibilitador de esta cura y del placer que esta experiencia genera en el espectador.

¿Cuáles son los afectos y sensaciones que se ponen en juego en la tragedia y cuál el motivo de su vigencia?

A lo cual Trías responde:

"La fuerza de la tragedia griega, del Edipo en particular, estriba en el modo peculiar de esa revelación siempre indirecta, siempre velada, pero intensísima. La familiaridad que desprende esta tragedia hoy como ayer, independientemente del lugar y el del momento de histórico de su recepción, tiene su razón de ser en que en ella es una estructura antropológica del deseo inconsciente lo que se presenta." (Pág. 156)²¹

De esta forma el arte nuevamente a modo de velo ordenando, dando forma a esos deseos temidos y semisecretos.

Deseos secretos, temidos, reprimidos, familiares y conocidos que regresan con un manto de extrañeza, que inquietan en la medida que producen la sensación de lo siniestro. Lo siniestro se impone, inquieta, moviliza, y liga al sujeto con aquello que si bien se presenta como extraño ante él, lo conmueve y convoca más allá de lo racional.

²¹ Trías, E. (2001) (1982) "Lo bello y lo siniestro". Barcelona. Ed. Ariel.

Es así como lo siniestro se convierte en una pieza clave del hecho artístico, convoca, moviliza, provee de vitalidad a lo que va a ser "la obra de arte". Pero su fuerza atrae y es capaz de repeler al sujeto frente a la crudeza de su representación.

No por nada el sujeto tuvo que apelar en épocas infantiles a mecanismos tales como la represión para poder sobrellevarlos.

Hoy reaparecen sesgados, insinuados, velados con un manto de belleza que nos permite tolerarlos y hasta sentir placer, como en el caso de la tragedia, frente a esta nueva visión, donde nos sentimos protegidos, a la vez que convocados por una cantidad que moviliza el aparato, sin por eso colapsarlo. Se produce un efecto estético, donde de no mediar algún orden ligado a la categoría de lo bello, lo siniestro irrumpiría rompiendo el efecto estético.

Es por eso que es muy difícil pensar la obra de arte en términos puramente bellos o puramente siniestros.

Ambos términos son necesarios para la constitución de la obra de arte.

Lo siniestro como condición y límite de lo bello a la vez que motor y fuerza donde lo bello como velo ordenador nos protege de aquello que sin mediación sería intolerable, y que rompería sin más el efecto estético.

Lo bello en tanto velo que cubre y ordena aquellas imágenes caóticas, imágenes de castración, despedazamiento, fantasías primordiales que de no ser mediadas y transformadas de alguna manera provocan espanto y horror, que inundan al sujeto por su crudeza. De ahí la necesidad de lo bello en tanto velo que en tanto cubre y a la vez insinúa, preserva de esta forma el efecto estético.

En función de lo expuesto podría pensarse a lo bello y lo siniestro como ¿Cara y contracara del hecho artístico?

María Cristina Melgar y Eugenio López Gomara en su artículo "las raíces del arte *brut*" dan una interesante visión del "arte Brut" en su doble vertiente:

"*Brut* no es brutal ni es, claro está, equivalente a psicótico. Es una manera poética de aludir a lo primitivo, a lo arcaico, a lo que está en las raíces. Si se puede levantar el tabú frente a la crudeza del espíritu primitivo, frente a lo que hay de bello y verdadero en el horror, de sensible en lo rígido, de pasional en lo desvitalizado, de traslúcido en lo plano, las obras de arte "*brut*" pueden ser un objeto estético que oculta y descubre, que despierta distintas resonancias e invita a vivir y penetrar en un texto visual" (Pág.

21) ²² Y en medio de ese espacio entre lo bello y lo siniestro, un hiato, un espacio de ambigüedad que insinúa pero no deja ver, a la manera del objeto fetiche.

En palabras de Trías:

"El arte es fetichista: se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que "a punto está" de ver aquello que no puede ser visto; y en que esa visión, que es ciega, perpetuamente queda diferida. Es como si el arte -el artista, su obra, sus personajes sus espectadores- se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse." (Pág. 52)²³

Freud define al objeto fetiche como aquel objeto que en la medida que oculta protege al sujeto de la amenaza a que fue sometido cuando niño, la amenaza de castración, la cual se resignifica frente a la visión de los genitales femeninos al ser percibidos como una amenaza a su integridad física. El objeto haría las veces de "velo" en tanto protege al sujeto de una visión que si no tuviere algún tipo de mediación le resultaría insoportable.

De esta forma, el objeto fetiche, según Freud:

"Perdura como el signo del triunfo sobre la amenaza de castración y de la protección contra ella, y le ahorra al fetichista el devenir homosexual, en tanto presta a la mujer aquel carácter por el cual se vuelve soportable como objeto sexual". (Pág. 149)²⁴

Ahora ¿como se constituye el objeto fetiche, cual es su particularidad? a lo cual Freud responde:

"En la instauración del fetiche parece serlo, más bien, la suspensión de un proceso, semejante a la detención del recuerdo en la amnesia traumática". (Pág. 150)²⁵

También en aquella el interés se detiene como a mitad de camino; acaso se retenga como fetiche la última impresión anterior a la traumática, la ominosa (*unheimlich*).

Es así como el arte y más específicamente el efecto estético se constituye a la manera del objeto fetiche permitiendo ver hasta el punto en el cual sin una mediación el sujeto se derrumbaría enfrentándose a lo que por otro lado tanto empeño puso para defenderse: La angustia de castración y en el caso del arte muchos de sus subrogados que aparecen con el sentimiento de lo siniestro.

Conceptos que interactúan en función de ocultar, velar una falta, representaciones insostenibles amenazantes para el sujeto, que datan de su historia infantil y de las

²² Melgar, M., Gomara, E. (1991) "Las raíces "Brut" de la creación" en Revista Argentina de Arte y Psicoanálisis 1. Buenos Aires. Editorial Fundación Banco Crédito Argentino.

²³ Trías, E. (2001) (1982) "Lo bello y lo siniestro". Barcelona. Ed. Ariel.

²⁴ Freud, S. (1927) "El fetichismo". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XXI.

²⁵ Freud, S. (1927) "El fetichismo". Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo XXI.

vicisitudes por las cuales atravesó en su constitución. Pero que a la vez que ocultan sostienen y son fundantes del sujeto.

Elizabeth Roudinesco en su libro "Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos", en relación al arte y la perversión, plantea lo siguiente:

"Aunque los perversos resulten sublimes cuando se vuelven hacia el arte, la creación o la mística, o abyectos cuando se entregan a sus pulsiones asesinas, constituyen una parte de nosotros mismos, una parte de nuestra humanidad, pues exhiben lo que nosotros no dejamos de ocultar: nuestra propia negatividad, nuestro lado oscuro." (Pág. 15)²⁶

3.4 LO SINIESTRO EN EL ACTO CREADOR

Freud en 1914 en "Introducción del Narcisismo" plantea que: "Un fuerte egoísmo preserva de enfermar, pero al final uno tiene que empezar a amar para no caer enfermo, y por fuerza enfermará si a consecuencia de una frustración no puede amar Algo parecido a la psicogénesis de la creación del mundo, según la imaginó H. Heine:" (Pág. 82)²⁷

"Enfermo estaba; y ese fue
de la creación el motivo:
creando convalecí,
y en ese esfuerzo sané"

H. Heine

En relación a ésta cita Freud continua señalando en una nota a pie de página:

"*Erschaffen*", "crear", puede significar, asimismo, "criar" en sentido orgánico; y "generen", "convalecer", puede entenderse como "dar a luz a un hijo". Los versos son susceptibles, pues de una doble lectura." (Pág. 82)²⁸

Raquel Zac de Goldstein en su artículo "Creación y alquimia en los orígenes del sujeto y el arte" plantea un lugar privilegiado para la creación en tanto producción de belleza, es decir:

"Como dispositivo protector, tanto el lugar como la creación y la producción de lo Bello, garantizan el crecimiento y las transformaciones enriquecedoras, y la persistencia del

²⁶ Roudinesco, E. (2009) "Nuestro lado oscuro". Una historia de los perversos. Ed. Anagrama. Barcelona

²⁷ Freud, S (1986) [1914] "Introducción del narcisismo". Buenos Aires: Ed. Amorrortu. T. XIV.

²⁸ Freud, S (1986) [1914] "Introducción del narcisismo". Buenos Aires: Ed. Amorrortu. T. XIV.

placer, porque alejan la angustia y su riesgo específico, la desinversión. Nos mantienen más acá del territorio de la pura destructividad, dominios de la pulsión de muerte." (Pág. 101)²⁹

Se procederá a ejemplificar lo señalado con anterioridad a partir de la construcción de dos viñetas correspondientes a dos pacientes internadas en el Servicio de Quemados del Hospital Garrahan:

J es una niña de 9 años que sufrió un accidente a los pocos meses de nacer. Se quemó prácticamente toda la cara, párpados, nariz, orejas rostro y el hueso frontal. En un momento se pensó en la posibilidad de realizarle un trasplante de cara.

Actualmente se encuentra internada debido a una cirugía de párpados reparadora que le realizaron.

En el momento en que se la visita, J se encuentra acostada de buen humor y con ganas de trabajar. Su aspecto es prácticamente "horroroso", e impactante.

Su cara está ya cicatrizada de las quemaduras que sufrió su piel, sobresalen de su boca dientes grandes que apenas tienen lugar para salir, su cráneo está cubierto como por un casco color piel sin pelo en su superficie, su nariz no tiene prácticamente volumen, su aspecto es muy difícil de poder enfrentar.

Cuando parecía que eso era lo peor de observar surge algo más impactante aún, por atrás de su nuca unos mechones negros de pelo asoman unos 10 cm.

¿Cómo pensar que aquello que tiene mayor familiaridad, cause tanta impresión frente a un aspecto totalmente desfigurado? ¿Indicios de lo siniestro?

Freud dentro de los ejemplos de situaciones que generan el afecto de lo siniestro describe lo siguiente: "Miembros seccionados, una cabeza cortada, una mano separada del brazo, como en el cuento de Hauff; pies que danzan solos, como en el citado libro de Schaeffer, contiene algo enormemente ominoso, en particular cuando se les atribuye todavía (así en el último ejemplo) una actividad autónoma" (Pág. 243)³⁰ remitiéndolo entonces al complejo de castración.

En la cama de al lado de J se encuentra G una nena de la misma edad, con quemaduras de similares características. Su aspecto si bien también muy impactante da la sensación de un cuadro más estable.

²⁹ Zak de Goldstein, R (1991) "Creación y alquimia en los orígenes del sujeto y del arte". Rev. Argentina de arte y psicoanálisis N° 1. Arte *Brut* Los orígenes de la creación. Buenos Aires. Fundación Banco Crédito Argentino.

³⁰ Freud, S. (1986) [1919] "Lo Ominoso". Buenos Aires. Editorial Amorrortu. T. XVII

Ante la sugerencia de cantar, J inmediatamente contesta que sí y comienza a proponer canciones, que yo acompaño con la guitarra.

Como si se estuviese viendo en el espejo de su madre / abuela J siente la vitalidad, la mirada de la abuela que la rescata de la falta, del exceso, de lo imposible de tramitar, del horror que ella muestra pero que de alguna manera logra velar a partir de su producción. Trasladándose la impotencia a la otra nena en tanto es ella la que no puede, la que no sabe. A pesar de que su aspecto es más estable que el de la otra nena, su mamá no logra velar algo de esto que se impone desde lo estético, sino que por el contrario se asume y hace cargo de una falta que se podría pensar en términos de desinversión. Lo siniestro se presenta sin más no está mediado ni velado con algún otro aspecto que hable de lo que si tiene.

La abuela de J frente a cada intervención de su nieta mira a la mamá de G preguntándole si ella sabe esa canción, o que otras canciones sabe, viendo que en realidad G es mucho más tímida y posiblemente no sepa ninguna de las canciones que sabe la otra nena, pero que también su estado general desde lo estético es más estable. La madre se muestra un poco avergonzada frente a la actitud victoriosa de la abuela de J.

Algo similar se juega en la novela "Frankenstein", de Mary Shelley, el cual será analizado en profundidad en el cuarto capítulo de la tesis, pero a modo de viñeta se recortará de la obra la escena en la cual el Dr. Frankenstein da cuenta del impacto que le produce su creación, frente a la expectativa de perfección que el mismo tenía.

"¡Oh! Ningún mortal podría tolerar el espanto de aquel rostro.

Una momia, vuelta a la vida, no resultaría tan detestable como aquél adefesio. Antes de haberlo terminado, había alcanzado a examinarlo con atención. Ya entonces era feo, pero, cuando los músculos y las articulaciones fueron capaces de movimiento, se convirtió en algo que ni siquiera Dante habría podido concebir". (Pág. 61)³¹

Es importante pensar en esta cercanía entre lo vivo y lo inerte, en la descripción que el Dr. Frankenstein hace de su "creación", en tanto que hasta que según sus palabras sus músculos y articulaciones no fueron capaces de movimiento, la criatura era "fea" pero en cuanto lo inerte cruzó el límite de lo inanimado y pasó a tener vida a través del movimiento, fue ese el momento en que se convirtió en la criatura que "ni siquiera Dante habría podido concebir", horrorosa.

Es así como a partir de ese momento se quedó "(...) acechando y temiendo cada sonido como si anunciara el acercamiento del demoníaco cadáver al que tan míseramente había dado vida." (Pág. 61)³²

³¹ Shelley, M. [2006] "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires. Ed. Losada.

³² Shelley, M. [2006] "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires. Ed. Losada.

Freud, en su trabajo sobre "lo ominoso", cita a Jentsch, en relación a uno de los motivos que provocan el sentimiento de lo siniestro. Se trata de la duda intelectual que surge frente a una persona frente a la cual no se puede definir si pertenece al reino de lo animado o de lo inanimado. El ejemplo del autómatas o de la muñeca Olimpia del cuento "El Hombre de Arena" de Hoffman que Freud analiza en éste artículo, ejemplificaría este caso.

Así como Frankenstein, en el momento de pasar de lo inanimado a lo animado, alcanza un nuevo status, pasa de ser una criatura fea a ser un demonio, de alguna forma un ser poseído, donde la frontera entre lo vivo y lo muerto se vuelve dudosa.

Pero por otro lado, el exceso: el Dr. Frankenstein crea una criatura horrorosa, un adefesio, un monstruo.

Siguiendo sus propias palabras:

"¿Cómo puedo siquiera esbozar mis emociones ante semejante catástrofe o cómo podría describir al infeliz al que me había esforzado por dar forma mediante tantos cuidados y dolores infinitos? Sus miembros eran proporcionados y había elegido sus facciones para que fueran igual de bellas. ¡Bellas! ¡Por Dios! La piel amarillenta apenas recubría la trama de músculos y arterias que había debajo; su pelo era de un negro lustroso y ondulado; sus dientes tenían la blancura de las perlas; pero todos estos detalles de lozanía sólo lograban crear un contraste todavía más horrendo con sus ojos acuosos, del mismo color blanco y parduzco de las órbitas en que estaban incrustados, con su tez arrugada y sus rígidos labios oscuros." (Pág. 60)³³

Freud, en "Más allá del principio del placer"³⁴, llama la atención sobre la necesidad del aparato psíquico de tener una protección antiestímulo, ya que en caso de fallar éste y de que los estímulos recibidos sean excesivos, la función del psiquismo en ese caso estará encomendada a intentar dominar esos estímulos que lo desequilibran mediante la posibilidad de ligar y reconducirlos para su tramitación.

Se infiere entonces una falla en el velo. Lo siniestro se muestra así, sin ninguna mediación. Todos los intentos de Frankenstein por embellecer, dar forma humana, a lo que por otro lado no es ni más ni menos que un cadáver, no alcanza para velar aquello que se impone por su fuerza y desborda en la percepción. No hay posibilidad de belleza que de forma, que contenga el lado oscuro de la creación, la cual rebasa y se muestra así, tal cual, en un terreno ambiguo entre el hombre y el autómatas. Entre los vivos y los muertos.

³³ Shelley, M. [2006] "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires. Ed. Losada.

³⁴ Freud, S. (1984) [1920] "Más allá del principio del placer". Buenos Aires. Editorial Amorrortu. T. XIII

3.5 FUNCIÓN DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Luis Hornstein en su libro "Cura psicoanalítica y sublimación", plantea varias etapas en la creación artística.

Primera etapa:

En la cual el artista toma contacto con sus representaciones e imágenes primarias que de alguna manera van a ser las piezas fundantes, sobre las cuales va a construir la producción artística. Esta primera etapa conlleva en si misma una regresión a la fantasía. Al decir de Hornstein: "La regresión se ve frenada por la rigidez defensiva ante el temor al enfrentamiento con el mundo fantasmático". (Pág. 98)³⁵

Segunda etapa:

El autor plantea un momento de "aprehensión perceptiva" en la cual el artista fija en el yo algunas de las representaciones con las cuales se puso en contacto en la etapa anterior

Tercera etapa:

Se produce una transformación a modo de elaboración de aquellas imágenes o representaciones las cuales quedarán plasmada en lo que llamamos la producción en este caso artística.

Cuarta etapa:

La obra es expuesta cumpliendo así uno de los requisitos propios del arte que es la posibilidad de comunicar. Siendo esta capacidad de transmisión la que diferencia al hecho artístico del síntoma.

De lo anteriormente dicho se desprende el hecho de que la producción artística es una de las formas del retorno de lo reprimido, donde la represión y los deseos

³⁵ Horstein, L. (1988) "Cura psicoanalítica y sublimación". Ed. Nueva visión. Bs. As.

inconscientes se ponen en juego, el conflicto estalla, pero su expresión adquiere un matiz diferente.

La belleza otra vez hace posible mediante sus velos la expresión de aquello que de otra forma sería intolerable.

En una entrevista realizada por E. García Badaracco a Guillermo Roux, frente a la pregunta del entrevistador acerca de si cuando pinta está consciente de su proceso creativo, Guillermo Roux responde: "Intento apelar únicamente a mi instinto, o podría decir dar rienda suelta a mi instinto que se expresa muchas veces como una necesidad compulsiva. Llamo instinto a la sensación de hacer lo que debo hacer." (Pág. 68)³⁶

Frente a la pregunta de cuál sería el punto de partida de esta necesidad, el responde: "Creo que en mí nace de un sentimiento melancólico por algo perdido, sin saber exactamente lo que perdí, pero que me produce una sensación de tristeza profunda que me motiva a trabajar." (Pág. 68)³⁷

Rodrigues Gesualdi en el artículo "Sobre la fundación estética del universo sensorial" refiere una escena que hace alusión a un recuerdo sucedido en el velatorio de un amigo de Guillermo Roux. Este amigo había sido asesinado por el amante de su propia madre a puñaladas.

"Tuve que hacer un enorme esfuerzo para acercarme al cajón. Sufrí un mareo pero en un instante, el blanco tan blanco de su piel, con los encajes blancos que cubrían su cuerpo, y las flores blancas que estaban entre sus manos, contrastando con el violeta morado de las heridas de la cara y del cuello, se transformaron en una hermosa armonía de color. Absorto en ella, olvidé que Tito estaba muerto". (Pág. 407)³⁸

Freud dentro de la enumeración de motivos o situaciones que pueden generar el sentimiento de lo siniestro describe aquellas fantasías o deseos, que en forma velada, oculta, ya sea por resultar intolerables, prohibidas, son reprimidas, pero se cumplen o encarnan en la realidad.

En este sentido podríamos reconducir la escena del velatorio, la visión del cuerpo apuñalado por el amante de la madre a la rivalidad edípica con el padre (amante), que se actualiza y desestructura al sujeto por la fuerza de su presencia, al quedar

³⁶ García Badaracco, J. (1991) "Diálogo entre arte y psicoanálisis". A propósito de una conversación entre el pintor Guillermo Roux y el autor. Rev. Argentina de Arte y Psicoanálisis N° 1. *Arte Brut* Los orígenes de la creación. Buenos Aires. Fundación Banco Crédito Argentino.

³⁷ García Badaracco, J. (1991) "Diálogo entre arte y psicoanálisis". A propósito de una conversación entre el pintor Guillermo Roux y el autor. Rev. Argentina de arte y psicoanálisis N° 1. *Arte Brut* Los orígenes de la creación. Buenos Aires. Fundación Banco Crédito Argentino.

³⁸ Gesualdi, N. en Amada Lloret (1998) "Sobre la creación artística. Impacto estético". Rev. de Psicoanálisis. A.P.A. Bs. As. Tomo LV, N° 2

identificado con su amigo. El cuerpo blanco en contraste con las marcas moradas que, por otro lado, actualizan la amenaza, en este caso consumada en un acto criminal, movido por la retaliación frente a los propios deseos amorosos hacia su madre. Esta escena, que debería quedar reprimida, retorna desde la realidad material (velatorio). Pero no es cualquier retorno, sino de aquello familiar que se torna extraño, que avasalla al sujeto, desestabilizándolo, a tal punto de generarle una situación de mareo, en tanto se muestra en forma cruda, sin ninguna mediación, haciéndose presente así una de las manifestaciones *princeps* de la castración: La muerte.

Frente a este impulso, la posibilidad de tramitación a partir del arte, la capacidad de velar esa imagen. Los colores dejan de tener la connotación mortuoria y tortuosa de la escena para independizarse. Transformando aquello intolerable en algo bello, a la manera de una protección antiestímulo. Creando una nueva realidad que al tiempo que vela, revela esta primera escena, que por otro lado constituye a su vez fuente y motor de una producción estéticamente bella, que pareciera correr totalmente independiente de la primera escena.

Lo ominoso y lo bello: ¿Cara y contracara del hecho estético artístico?

Capítulo 4

UNA POSIBLE LECTURA DE LA CLÍNICA DE LO SINIESTRO

*"Si los demonios huyen de mí
qué harán mis ángeles"*

Rilke

El objetivo de este capítulo será realizar una lectura clínica del Caso X y de la obra literaria Frankenstein a fin de determinar la función de la estética en la tramitación de situaciones traumáticas (observar diferentes modalidades de salida frente a una situación de alto impacto estético en relación a la creación).

4.1 Una posible lectura de la clínica de lo siniestro

- Historial psicoanalítico: definición y caracterización
- Psicoanálisis y estética: una nueva posibilidad de abordaje

4.2 Frankenstein o el moderno Prometeo:

- Acerca de la novela
- Contexto histórico y filosófico
- Síntesis argumental
- Posibles líneas de interpretación

4.3 Breve presentación del Caso M

- Posibles líneas de interpretación

4.4 Unidad de trasplante renal. Hospital "Juan P Garrahan"

4.1 HISTORIAL PSICOANALITICO: DEFINICIÓN Y CARACTERIZACIÓN

Freud en su texto "Fragmento de análisis de un caso de histeria" comienza explicitando en las palabras preliminares las dificultades que encontró al momento de publicar el historial.

Él lo expresa de la siguiente manera:

"No es menos espinoso empezar a exponer al juicio público una parte del material que me permitió obtener aquellos resultados. No dejarán de hacérseme reproches. Si antes se me endilgó no comunicar nada acerca de mis enfermos, ahora se me dirá que comunico acerca de ellos lo que no debe comunicarse". (Pág. 7)¹.

Dentro de las dificultades que el plantea se encuentran: razones de índole social (según él refiere, atribuibles al pensamiento de la época), otras propias de la características del material con que se trabaja y por otro lado razones técnicas.

Y continúa:

"Ahora que, tras una larga pausa, procedo a sustentarmelas mediante la comunicación circunstanciada del historial de un caso y su tratamiento, no puedo ahorrarme este prólogo, tanto para justificar mi proceder en diversos sentidos cuanto para reducir a un grado razonable las expectativas que pueda despertar." (Pág. 7)²

¿Que es lo que Freud precisa justificar? ¿Cuál es la razón de estas palabras preliminares?

El hecho que lo que ha causado la enfermedad, en este caso la histeria, procede de la vida psicosexual de las pacientes, hace que el material con el que se trabaja corresponda a estratos muy íntimos y reprimidos de ellas.

Es en función de lo anteriormente citado y de obstáculos propios (intrínsecos al material) que encuentra a la hora de comunicar un caso clínico, que él sigue sosteniendo los obstáculos que implican la publicación y comunicación de los historiales.

Secreto profesional *versus* contribución al esclarecimiento científico. Tales son las coordenadas (además de las estrictamente técnicas) que ubican la problemática a la hora de la presentación y trasmisión de un historial.

¹ Freud, S. (1983) [1905 (1901)] Fragmento de análisis de un caso de histeria Palabras preliminares. Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo VII.

² Freud, S. (1983) [1905 (1901)] Fragmento de análisis de un caso de histeria Palabras preliminares. Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo VII.

Pero a pesar de lo controvertido que pueda resultar la publicación del material Freud concluye lo siguiente.

"Pero yo opino que el médico no sólo ha contraído obligaciones hacia sus enfermos como individuos, sino hacia la ciencia (...) La comunicación pública de lo que uno cree saber acerca de la causación y la ensambladura de la histeria se convierte en un deber, y es vituperable cobardía omitirla, siempre que pueda evitarse el daño personal directo al enfermo en cuestión." (Pág. 8)³

De esta forma el historial adquiere en su misma función un doble objetivo: por un lado la transmisión y enseñanza de los contenidos psicoanalíticos, a la vez que explicación de la teoría.

Cohen Levis de Aconcia lo expresa de la siguiente manera:

"En general los historiales de Freud están ubicados en el lugar de la explicación y de la enseñanza de los puntos de vista de la teoría psicoanalítica. Incluso cuando los pacientes no servían a tales fines recurría a Leonardo Da Vinci o a Schreber y apelaba a cierta historicidad reordenándola a partir de la concepción teórica de un proceso". (Pág. 44)⁴

Andrea Martínez Filomeno en su tesis "Freud y Guinzburg, método indiciario y diversidad de interpretaciones", relaciona las dos funciones anteriormente citadas del historial con la noción de paradigma de Kuhn.

En relación a la noción de explicación, la autora anteriormente mencionada revaloriza la función de la metáfora presente a lo largo de la obra Freudiana como herramienta de transmisión y explicación de la teoría psicoanalítica. Un claro ejemplo de esto se puede ver en la metáfora utilizada por Freud al momento de explicar la relación entre las fuerzas provenientes de los restos diurnos y el deseo inconsciente en la formación del sueño.

En su tesis anteriormente citada, continúa Martínez Filomeno, la función de la enseñanza estaría relacionada con la noción de ejemplar postulado por la teoría kuhniana.

Es, a partir de ésta relación, que la noción de paradigma permite mostrar, en tanto modelo, una forma de solución a determinadas problemáticas planteadas por la teoría. De esta manera, la construcción de un historial, sería un modo de transmisión privilegiado en relación a la posibilidad de enseñanza de la teoría que lo sustenta.

³ Freud, S. (1983) [1905 (1901)] Fragmento de análisis de un caso de histeria Palabras preliminares. Argentina: Amorrortu Editores. Tomo VII

⁴ En Repetto, C. y Bruno, R. (comp.) (1994) Historia – Historiales. Buenos Aires. Editorial Kargieman.

Dentro de las cuestiones técnicas, Freud a su vez, plantea una cantidad de dificultades en relación a la posibilidad de construcción y narración del historial.

Por un lado, las desventajas que puede traer aparejado el hecho de tomar notas durante la sesión, ya que como él manifiesta "(...) ello despertaría la desconfianza del enfermo y perturbaría la recepción por parte de aquél". (Pág. 9)⁵

Por otro lado la dificultad que conlleva el hecho de tener que fijar las notas pertenecientes a un tratamiento prolongado. De todas maneras, aconseja esperar un par de años antes de publicar un historial.

Freud lo expresa de la siguiente manera

"En cuanto al historial mismo, lo redacté sólo después de concluida la cura apoyándome en mi memoria, cuando aún tenía su recuerdo fresco y avivado por el interés de la publicación. Por ello el registro no es absolutamente -fonográficamente-fiel, pero puede reclamar gran confiabilidad"

Es así como, diez años después, Freud sigue sosteniendo al tener que redactar el historial del hombre de los lobos:

"A pesar de que el propio paciente me instó a hacerlo, he declinado escribir la historia completa de la contracción de su enfermedad, su tratamiento y curación, porque lo considero una tarea irrealizable desde el punto de vista técnico e inadmisiblemente socialmente". (Pág. 10)⁶

A partir de lo expresado anteriormente por Freud, resulta interesante volver a replantear ciertos interrogantes en relación a la historicidad de los hechos y del papel del analista en esta reconstrucción.

En función de estos interrogantes, Cohen Levis de Aconcia, plantea la caracterización del historial como:

"(...) los distintos momentos de una historia, pero no responde a la historicidad de los hechos, sino que el historial se construye, porque un historial no es la narración de los acontecimientos sino un procesamiento más allá de la sucesión temporal. El historial entonces no es la historia que asume el paciente, sino la lectura de un proceso que hace el analista donde obviamente él está comprometido (...) También en ésta producción está en juego la historia del pensamiento psicoanalítico que opera sobre la historia". (Pág. 41)⁷

⁵ Freud, S. (1983) [1905 (1901)] Fragmento de análisis de un caso de histeria. Palabras preliminares. Ed. Amorrortu. Bs. As. Tomo VII.

⁶ Freud, S (1986) De la historia de una neurosis infantil. Bs. As. Ed. Amorrortu. Tomo XVII.

⁷ Repetto, C. y Bruno, R. (comp.) (1994) Historia – Historiales. Buenos Aires: Editorial Kargieman

4.2 PSICOANÁLISIS Y ESTÉTICA: UNA NUEVA POSIBILIDAD DE ABORDAJE

En el siguiente capítulo se trabajará con la exposición de casos clínicos. Los mismos tienen diversos orígenes. Por un lado, se recurrirá a una novela: Frankenstein, por otro lado a viñetas correspondientes a un caso clínico, para terminar finalmente con una experiencia realizada en un hospital en el servicio de trasplante renal.

Se realizará un entrecruzamiento entre dos disciplinas como una manera de contextualizar y enriquecer la posibilidad de abordaje de la temática de este trabajo.

Teniendo en cuenta la concepción de freudiana acerca del objeto de estudio de la estética, resulta interesante articularlo con el material de estudio del psicoanálisis, que tal como plantea Freud, poco tiene que ver con esas "mociones de sentimiento amortiguado" y de "meta inhibida" con que trabaja la estética. Es así como, continúa Freud, en relación a la estética, esta disciplina descuida un área que tiene que ver con los sentimientos más oscuros propios de otros estratos psíquicos con los que sí trabaja el psicoanálisis. En el texto "Lo ominoso" se encuentra expresado de la siguiente manera:

"El psicoanalista trabaja en otros estratos de la vida anímica y tiene poco que ver con esas mociones de sentimiento amortiguadas, de meta inhibidas, tributarias de muchísimas constelaciones concomitantes, que constituyen casi siempre el material de la estética." (...) Ahora bien, sobre esto hallamos poco y nada en las prolijas exposiciones de la estética, que en general prefieren ocuparse de las variedades del sentimiento ante lo bello, grandioso atractivo (vale decir positivo); de sus condiciones y los asuntos que lo provocan y no de contraste, penoso". (Pág. 219)⁸

De esta forma, se plantea la necesidad de poner en juego los puntos de vista de ambas disciplinas, en función de ampliar el abordaje de lo siniestro poniéndolo en relación a lo bello, expresado de alguna manera en las viñetas clínicas que serán presentadas para tal fin.

Tal como plantea Hornstein en su libro "Práctica psicoanalista e historia": "El psicoanálisis tiene, como todo dominio científico, autonomía relativa; pero si no se establecen fecundos intercambios con aportes procedentes de otras disciplinas esa autonomía corre el peligro de convertirse en autismo". (Pág. 11)⁹

La articulación propuesta no es ajena al propio Freud, quien, si bien delimita como se vio en las citas anteriores el campo de cada una de las disciplinas (estética y

⁸ Freud, S. (1986) [1919] "Lo Ominoso". Buenos Aires: Editorial Amorrortu. T. XVII.

⁹ Hornstein, L. (1993) "Práctica psicoanalítica e historia". Ed. Paidós. Psicología profunda. Bs. As.

psicoanálisis). Ante la pregunta que surge frente al texto de *Gradiva* sobre como hizo su autor, refiriéndose a Jensen, para construir una obra literaria con la estructura de lo que podría pensarse una cura psicoanalítica, sin haber tenido nunca relación con el psicoanálisis, Freud resuelve este enigma planteando el hecho de que tanto el escritor como el analista tienen en común una misma fuente de inspiración: el objeto sobre el cual trabajan, y en todo caso lo que los diferencia es la modalidad de abordaje, o sea el método que utilizan.

Es así como lo expresa Peter Gay:

"Freud no necesitaba que nadie le dijera que el fruto no tenía por qué parecerse a la raíz, y que las flores más bonitas del jardín no pierden su nada de su belleza porque sepamos que fueron alimentadas con un abono maloliente. Pero él estaba profesionalmente dedicado al estudio de las raíces." (Pág. 367)¹⁰

La articulación propuesta no es ajena a otras disciplinas. La literatura, con su posibilidad de expresar los sentimientos bajo un halo de belleza, encarna esta relación de una manera inseparable, donde ambas sensaciones (lo bello y lo penoso) se encuentran unidas como las dos caras de una misma moneda. El idealismo alemán es el encargado, a partir de su poesía, de develar en ella esta particular relación. Lo bello cobra vida en su relación con lo siniestro, la vitalidad de la belleza ancla sus raíces en aquellos sentimientos penosos.

Peter Gay resume, de la siguiente forma, la concepción que Freud tiene del arte:

"Sean cuales fueran los ingredientes constitutivos (el ingenio o el suspense, el color deslumbrante o la composición persuasiva), la máscara estética que oculta pasiones primitivas proporciona placer. Ayuda a hacerla vida más tolerable tanto para creador como público". (Pág. 367)¹¹

De ésta manera pensar en el hecho artístico nos lleva inevitablemente a tener en cuenta las dos dimensiones del mismo. Estas dos dimensiones, en su interjuego, producen el efecto estético. La posibilidad de que lo siniestro reprimido se exprese en forma velada, velada por lo que de alguna manera Freud llama máscara estética, es lo que permite mostrar y a la vez velar aquellos sentimientos que, por familiares, se nos presentan como ajenas.

¹⁰ Gay, P. (1990) "Freud. Una vida de nuestro tiempo". Buenos Aires. Ed. Paidós.

¹¹ Gay, P. (1990) "Freud. Una vida de nuestro tiempo". Buenos Aires. Ed. Paidós

Es, en ese espacio de ambigüedad, donde la obra de arte cobra fuerza. Sugiriendo, sin mostrar fehacientemente, donde lo siniestro se encuentra pero no se hace presente crudamente.

Es, la belleza, la encargada de velar aquello que, de no estar mediado, transformado o desfigurado, se nos presentaría como intolerable.

La belleza es ese velo que como decíamos antes permite mostrar a la vez que esconder, otorgándole una forma a lo que de otra manera resultaría caótico, permite una presentación sensible y real de aquello que en si mismo es irrepresentable.

¿A que sentimientos nos estamos refiriendo? ¿De qué se habla cuando se refiere a caos, a aquello irrepresentable, intolerable?

Detrás de este velo detrás de esta forma que la estética encarna en el sentimiento de belleza se encuentra lo siniestro aquello que alude a la nada primordial, a la castración a imágenes de despedazamiento y muerte.

Si estas imágenes son parte del hecho artístico, siguiendo Trías, nos preguntamos "¿Puede el arte mostrar, sin mediación en toda su crudeza de horror y pesadilla esas imágenes? ¿Cómo, bajo que condiciones, mediadoras, transformadoras, puede hacerlo?" (Pág. 51)¹²

Es por eso que, lo siniestro, en su exposición directa, destruye el efecto estético, pone límite a la categoría de belleza. Sólo en la medida en que puede ser transformado, reprimido, velado se vuelve tolerable. Los motivos son conocidos, en tanto la temática que convoca esos sentimientos es constitutiva del sujeto humano.

Es así como la belleza pone coto a la emergencia de estos sentimientos e imágenes, preservando el hecho artístico, la vitalidad de la obra y su posibilidad de transmisión en tanto fenómeno sensible y real.

En el siguiente apartado se tomarán algunas viñetas de la novela Frankenstein de Mary Shelley, a modo de ejemplo con el objeto de poder mostrar diferentes formas de tramitación del conflicto así como sus posibles salidas, (en este caso, dadas como se dijo anteriormente por el alto impacto que produce una malformación estética en relación a la propia creación).

El texto de Frankenstein, ha recibido múltiples interpretaciones algunas de las cuales se han centrado en el análisis de la relación de Víctor Frankenstein con su criatura, o sea con su creación. Teniendo en cuenta el impacto que este "horroroso monstruo" produce en su psiquismo, la manera de resolución que utiliza y su imposibilidad de

¹² Trías, E. (2001) "Lo bello y lo siniestro". Barcelona. Ed. Ariel.

transformación de la vivencia, quedando atrapado en una relación narcisista cuya única posibilidad de salida lo llevará a la muerte.

El objetivo de éste trabajo estará en relación a las posibles tramitaciones que un sujeto tiene de una situación traumática. Luis Hornstein lo expresa de la siguiente manera: "El chiste, el humor, la sublimación, el jugar, los vínculos actuales suponen la capacidad de transformar una vivencia interior en algo transmisible. Los que son capaces de lograr formaciones de compromiso correspondiente a esta serie del chiste con los mismos conflictos que a otros conducirían al empobrecimiento libidinal y narcisista, pueden hacer otra cosa; transformar sus necesidades singulares en finalidades originales y convertir sus labilidades en potencialidades creativas". (Pág. 69)¹³

Desde este punto de vista, se trabajará con viñetas correspondientes a una situación clínica y a la novela Frankenstein, los cuales pertenecen a dos series distintas que llevarán inevitablemente a dos formas diferentes de resolución del conflicto: las salida narcisista y aquella que conlleva la posibilidad de la creatividad. Dentro de esta línea se narrará una experiencia realizada en el hospital de niños "Juan P. Garrahan"

4.3 FRANKENSTEIN O EL MODERNO PROMETEO

Acerca de la novela

Según cuentan los biógrafos la novela de Frankenstein fue escrita en 1918 en una situación bastante particular.

Mary Shelly, su autora, se encontraba de visita junto a su marido en la mansión de Lord Byron a orillas del lago Lemán. Ese verano de 1816 fue un verano particularmente especial, ya que debido a la erupción del volcán Tambora en Indonesia produjo un cambio climático que hizo recordar a aquél verano como "el año sin verano". EL intenso frío, y las constantes lluvias obligaron a los huéspedes, junto a quienes se encontraba también John Polidori a permanecer gran parte del tiempo dentro de la mansión. Fue en esta situación en que se abocaron a leer una antología de cuentos de terror llamada la Fantasmagoriana, luego de la cual Lord Byron propuso un curioso ejercicio: Escribir un cuento de terror.

Pedro B. Rey lo relata de la siguiente manera: "La búsqueda inútil de un argumento terrorífico, la discusión que en cierto momento los hombres mantuvieron sobre el

¹³ Horstein, Luis. (1993) "Práctica psicoanalítica e historia" Ed. Paidós. Psicología profunda.

galvanismo-se hizo referencia a un célebre doctor que había logrado que un fideo, encerrado en una caja de cristal, comenzara a agitarse-, el reverbero de los cuentos de aparecidos que habían leído previamente se combinaron para que, en la oscura duermevela previa al sueño, visualizara una imagen tenebrosa: la de un hombre que creaba un monstruo. Esa escena fue la primera en ser escrita-cuando todavía pensaba que tenía entre manos un cuento-y corresponde al capítulo quinto del libro". (Pág. 9)¹⁴

4.3.1. Contexto histórico y filosófico

"Frankenstein o el moderno Prometeo" fue escrito en 1818. Su género se inscribe dentro de las características de la novela gótica, cuyas ideas influyeron en lo que más tarde se dio en llamar Romanticismo. Movimiento cuyo surgimiento por otro lado se apoya en la reacción frente al racionalismo ilustrado. La razón deja tener un papel hegemónico, para dejar lugar a la duda. Los personajes y las historias que allí se narran ponen de esta manera en tela de juicio que es real de lo que no lo es. El equilibrio y la armonía irán cediendo su lugar a las situaciones límites, la razón al instinto y el auge de la fantasía y la imaginación reemplazarán al modelo racionalista propio de la ilustración.

Para el Racionalismo las ideas de verdad, de perfección, proporcionalidad, orden quedarán dentro del ámbito de la belleza, así como mentira, falsedad irracionalidad, infinitud serán asociados a los sentimientos de fealdad e imperfección. La vigencia de las ideas grecorromanas impregnan los sentimientos estéticos del racionalismo y cobran fuerza tal como plantea Hume en las "creencias" y los "hábitos", de ahí la inmovilidad de las mismas. De todas formas, lenta y gradualmente, a partir del surgimiento de nuevas ideas, se fue logrando relevar esas identidades, con el objeto de abrir la idea de infinitud a la sensibilidad estética, permitiendo entonces expandir el horizonte de la belleza a lo inconmensurable, a lo "infinito positivo".

Eugenio Trías ilustra en la siguiente descripción ese sentimiento: "¿Será preciso recordar que todavía a mediados del siglo XVIII lamentaba un viajero "condenado" a atravesar la cordillera alpina por razones de negocios" esas formas caóticas carentes de gracia y de belleza, ese compendio de horrores y fealdades que son los Alpes con sus repugnantes extensiones nevadas, malformaciones irregulares y glaciares?". Por supuesto, el viajero cerraba la ventanilla y la cortina para no ver tales espantos." (Pág. 33)¹⁵

¹⁴ Rey, P. "Prologo de Frankenstein" de Mary Shelley. de. Losada. Buenos Aires 2006.

¹⁵ Trías, E. (2001) "Lo bello y lo siniestro". Barcelona. Ed. Ariel.

Es aquí, donde la reflexión Kantiana en tanto bisagra permitirá adentrarse en el sentimiento de lo inconmensurable en tanto reflejo que excede lo bello y abre las puertas a lo sublime, categoría que Trías en su libro define de la siguiente manera:

"El sentimiento de lo sublime, por tanto une intrínsecamente un dato de la sensibilidad (océano encrespado, tromba marina, cordillera alpina, fosa del océano, tiniebla de la noche sin luna y estrellas, desierto crepuscular) con la idea de la razón, produciendo en el sujeto un goce *moral*, un punto en el cual la moralidad se hace placentera y en donde la estética y la ética hallan su juntura y síntesis". (Pág. 37)¹⁶

De esta forma, el concepto de belleza, rebasa así, lo bello, para entrar en el territorio de lo sublime mediante esta posibilidad de articular el conocimiento que ofrecen los sentidos con aquella facultad superior llamada razón.

Es así como entonces en el sujeto se encarnan ambos sentimientos, por un lado, el dolor del sujeto consciente de su vulnerabilidad frente a ese objeto inconmensurable capaz de destruir a quien se acerque y placer frente a la posibilidad de enfrentar el miedo y la angustia que éstos objetos representan experimentando así un sentimiento placentero.

Desde este contexto, podríamos pensar en el destino que este aspecto desproporcionado, disarmónico otorgó a la criatura, capaz de convertir algo tan preciado para su creador en un monstruo incapaz de encarnar en sí mismo ningún atributo positivo. El doctor Frankenstein lo expresa de la siguiente manera:

"¿Cómo puedo siquiera esbozar mis emociones ante semejante catástrofe o como podría describir al infeliz al que me había esforzado por dar forma mediante tantos cuidados y dolores infinitos? Sus miembros eran proporcionados y había elegido sus facciones para que fueran igual de bellas. ¡Bellas! ¡Por dios! La piel amarillenta apenas recurría la trama de músculos y arterias que había debajo; su pelo era de un negro lustroso y ondulado, sus dientes tenían la blancura de las perlas, pero todos estos detalles de lozanía solo lograban crear un contraste todavía más horrendo con sus ojos acuosos,

del mismo color blanco y parduzco de las órbitas en que están incrustados, con su tez arrugada y sus rígidos labios oscuros." (Pág. 60)¹⁷

Un aspecto tan alejado de la idea de perfección, con el que fue concebido, garantía por otro lado de bondad, belleza, sabiduría y equilibrio, cualidades de las cuales es privada la criatura en tanto adefesio incapaz de poder generar sentimientos nobles propios y que lo dejan del lado del horror, la depravación y lo impredecible.

¹⁶ Trías, E. (2001) "Lo bello y lo siniestro". Barcelona. Ed. Ariel.

¹⁷ Shelley, M. [2006] "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires. Ed. Losada.

En el título mismo de la obra, Mary Shelly, sugiere una posible lectura emparentando a Frankenstein con el mito de Prometeo.

Desde una lectura clásica, éste mito de narra la historia de Prometeo, quien habiendo provocado la furia de Zeus, roba el fuego sagrado de los dioses para devolvérselo a los hombres.

Prometeo es un titán que había sido educado en el manejo de todas las artes por Atenea. (La diosa de la sabiduría)

A raíz de esto, Prometeo sabía que en la arcilla del suelo se encontraba la posibilidad de dar forma a la figura humana. Para esto tomó arcilla, la mezcló con sus lágrimas, las amasó dándole forma y creo a los hombres, a los cuales hizo a imagen de los dioses

Atenea les insufló la vida y así nacieron los primeros seres humanos. A pesar de tener todas las posibilidades en sus manos, ellos nada sabían de las posibilidades que la naturaleza les ofrecía. Por esto, Prometeo comenzó a introducirlos en el manejo del fuego, la preparación alimentos, ungüentos, construcción de velas, la escritura, etc.

Cierto día, frente al sacrificio de un buey, estalló una disputa. La misma tenía que ver con como iban a repartir las partes del animal sacrificado entre los dioses y los hombres. Prometeo fue árbitro y para esto separó las partes del animal en dos bolsas. En una puso la carne y las vísceras del animal envueltas en el cuero y en la otra los huesos recubiertos por una gran capa de grasa. Una vez repartidas las partes del animal le ofreció a Zeus la parte que él creyera conveniente. Zeus tentado por la parte recubierta en grasa la eligió. Al ver el engaño perpetrado por Prometeo decidió vengarse quitándole el fuego al hombre.

Es entonces que Prometeo ideó un nuevo engaño. Subió al Olimpo y con una rama seca se acercó al carro de Helios (el dios del sol) prendiéndola con fuego sagrado. Una vez realizada la hazaña se la ofreció a los hombres devolviéndole de esta manera el fuego que les había sido quitado.

Cuando Zeus se enteró del engaño ya no podía hacer nada, entonces decidió idear un nuevo plan.

Llamó a Efestos (el dios artesano) y le pidió que realizara una figura en bronce idéntica al hombre pero con una diferencia: que fuera capaz de encantarlo y seducirlo, y fue así como inventó a la mujer. La demás diosas la llenaron de belleza, joyas y vestidos y la llamaron Pandora (la que tiene todos los dones). Zeus le dió una caja para que le entregue a Prometeo en calidad de dote.

Prometeo, advertido de la posible venganza de Zeus, rechaza el ofrecimiento.

Zeus enfurecido manda encadenar a Prometeo en las rocas del Cáucaso junto con un águila para que todas las noches le comiera una parte de su hígado, el cual se regeneraba diariamente debido a la inmortalidad de Prometeo.

Epimeteo, hermano de Prometeo, no pudo resistirse a los encantos de Pandora, se enamoró de ella, aceptando así la dote.

Pandora, entonces, decidió abrir la caja. Al abrirla salieron todos los males y enfermedades que Zeus había puesto en su venganza. De esta manera, todos los males salieron de ella y se expandieron acechando a toda la humanidad. Ante la sorpresa, Pandora quiso cerrar la caja, pero ya era tarde. La caja no se podía cerrar. Al mirar dentro de ella vió que sólo quedaba una cosa positiva: era la esperanza.

Mary Shelley hace referencia en el subtítulo al mito de Prometeo en tanto Frankenstein a la manera de Prometeo desafía a los dioses, atribuyéndose el poder de la creación.

Tanto Frankenstein como Prometeo padecen en su historia las consecuencias de semejante atrevimiento. Prometeo es castigado por los dioses y encadenado a una roca en tanto Frankenstein resulta atormentado y termina muerto a causa de su propia creación.

Pero Shelley, en este paralelismo, hace una salvedad, ubica a Frankenstein en tanto Prometeo en la época moderna. La revolución industrial ya es un hecho, la razón reafirma su poder frente a la fe y la superstición a través de la "ilustración". El auge de la ciencia se empieza a sentir. Fenómenos que parecían imposibles, comienzan, gracias a los adelantos tecnológicos, a ser plausibles de realización.

Entremedio, la idealización del poder de la ciencia, mezclada con los residuos de la alquimia, parecen encarnarse en la piel de Victor Frankenstein, quien, a la manera de un dios, se siente con el poder suficiente para realizar cualquier quimera, inclusive la de generar vida (atributo que hasta ese momento era tan sólo atribuido a los dioses y a la naturaleza).

"Todo esto ha sido ya hecho -exclamaba mi alma, el alma de Frankenstein-, pero yo voy a lograr más, mucho más. Siguiendo los pasos ya marcados, voy a abrir un nuevo camino, explorar fuerzas desconocidas y develar al mundo los misterios más profundos de la creación". (Pág. 51)¹⁸

¹⁸ Shelley, M. [2006] "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires: Ed. Losada.

4.3.2. Frankenstein.

Síntesis argumental

Frankenstein narra la historia de un joven científico quien decide desafiar a la muerte creando vida a partir de restos de cadáveres.

Su formación científica, acompañada por sus deseos de gloria y de develar los misterios de la creación lo llevaron a embarcarse en una empresa sumamente ambiciosa: la de descubrir la estructura del organismo humano para poder luego generar vida a partir de ella.

Luego de mucha dedicación y trabajo, se encontró en condiciones de poder otorgarle animación a cualquier ser, e incluso, crear un organismo vivo.

Alentado por sus primeros éxitos, emprendió su empresa más ambiciosa aún: darle vida a un ser humano. Dada la dificultad para maniobrar con piezas de pequeño tamaño, Victor se vio tentado de crear un hombre de una estatura gigantesca (ocho pies aproximadamente).

Juntó todas las piezas necesarias eligiendo, para esto, las mas bellas que hubiera podido conseguir, prestando atención a todos los detalles para que estos se conjugaran en un ser completamente bello. Miembros proporcionados, dientes blancos y radiantes, finas facciones, pelo lustroso, las expectativas enrarecían la realidad desbordándola.

Finalmente llegó el momento tan esperado, el momento de insuflarle vida.

La desilusión pareció apropiarse de Victor quien no pudo tolerar el impacto que el rostro y aspecto de su creación habían tomado.

El horror se apoderó de él. No podía soportar el aspecto de aquella criatura. Sensaciones de asco y espanto se conjugaron a su alrededor haciéndole imposible la sola visión de aquel adefesio en quien tantas ilusiones había puesto. Rápidamente abandonó su laboratorio tratando de despertar de aquella pesadilla. Presa del espanto huyó inmediatamente de aquél lugar.

A partir de ese momento, una serie de asesinatos extraños comenzaron a suceder.

Tiempo después, durante la ascensión al monte Montavert, Victor advirtió la presencia de aquella criatura monstruosa, la cual lentamente se acercaba hacia él, con la idea de proponerle un pacto.

Le habló sobre su dolor, la soledad, y el sufrimiento que le causaba ser rechazado por todos. En función de eso, le pidió que cree un ser de otro sexo tan repugnante como él, con quien pudiera compartir su vida y aliviane el tortuoso sufrimiento que le fue deparado.

Frankenstein aceptó el trato exigiéndole que, apenas le sea entregada la criatura, prometiera alejarse de todo lugar habitado por el hombre. A medida que Victor se ponía a trabajar en su nueva creación, una angustia insospechada se apoderaba de él, el recuerdo de los muertos no lo dejaban en paz. El entusiasmo que lo acompañó en su primera creación y que había segado sus ojos frente a las posibles consecuencias de su empresa, se convirtieron en jueces implacables cuyos sentimientos malignos embriagaron su ser.

Una vez prácticamente finalizada su tarea, el monstruo se presentó frente a él para observar los adelantos. Frankenstein al verlo con los ojos fijos en él, se estremeció. Un sentimiento de locura se apoderó de él e hizo que partiera su obra en pedazos. Frente a ésta reacción la criatura se retiró prometiéndole una venganza infinita.

Mientras tanto, a las muertes de William, hermano menor de Victor, Justine, criada de la familia y Clerval su amigo de la infancia, se sumaba una amenaza más: el monstruo había decidido estar con él en su noche de bodas con el objeto de matar a Elizabeth, la prometida de Victor, cumpliendo así su promesa de destruir todo aquello que a Frankenstein lo hiciera feliz.

La muerte de Elizabeth, puso a Victor en otro lugar. La sed de venganza y el deseo de matar a aquella criatura pasaron a ser el único sentido que podía tener su vida.

A partir de ese momento, la persecución de aquél horroroso ser llenó sus horas. De esta forma, Victor guiado por los rastros y pistas que iba dejando el monstruo se fue internando en las estepas y en los lugares más inhóspitos. Es en ese viaje, cuando a punto de morir, es recogido por Walton, un expedicionario a quien luego de contarle la historia, le hace prometer que si muere él, continuará con su venganza.

Finalmente Frankenstein muere. En su lecho se presenta la horrible criatura, dirigiéndose a Walton le confiesa que su labor ya ha sido cumplida, y que luego de retirarse dará fin a su vida.

4.3.3. ACERCA DE FRANKENSTEIN.

Posibles líneas de interpretación

Como se dijo anteriormente, se trabajará con la novela Frankenstein, a fin de ejemplificar una manera de tramitación psíquica por parte del creador frente a una malformación física producida fundamentalmente a nivel estético en su propia obra.

Para eso, se hará un recorte de la novela resaltando aquellas viñetas que permitan una mejor ejemplificación y análisis de la relación entre Victor Frankenstein y su creación.

Freud plantea en "Introducción del Narcisismo" lo siguiente:

"El conmovedor amor parental, tan infantil en el fondo, no es otra cosa que el narcisismo redivivo de los padres, que en su trasmutación al amor de objeto revela inequívoca su prístina naturaleza." (Pág. 88)¹⁹

Planteado de ésta manera, Freud hace alusión a una marca que indefectiblemente lleva a todo sujeto a una sobrestimación del objeto. Una sobrestimación que nace de experiencias anteriores cuando él sujeto mismo fue objeto de admiración y perfección. De esta manera, el niño es recibido en un lecho, cuyo sostén le ofrece la posibilidad de narsicización, en la medida en que todas aquellas virtudes que le son adjudicadas, de alguna manera invisibilizan las posibles imperfecciones otorgándole así un espacio de grandiosidad aún por encima de la realidad. Es así como este niño pasa a ser sede de todas aquellas virtudes, gracias y perfecciones que en algún momento sus padres esperaron o creyeron que ellos mismos eran capaces de lograr.

Ahora bien ¿que sucedió con toda esa carga libidinal que el sujeto recibió cuando niño, aquella que en su momento lo convirtió en "*his majesty the baby*", y que a la vez dio lugar a la conformación del narcisismo infantil?

Como bien dice Freud, si bien una parte se utiliza para la investidura de objeto, es cierto que la misma no se agota en este destino. Hay otra parte que sucumbe al mecanismo de la represión.

La represión como tal se produce cuando una moción pulsional se opone, o entra en conflicto con representaciones culturales o éticas y dentro de las culturales, se resaltarán puntualmente las estéticas.

Frente a éste conflicto, el yo se defiende. Pero esa defensa tiene que ver con la vara con que ese yo se va a medir o sea con la conformación que ha hecho dentro de sí de una instancia a la que Freud va a llamar ideal.

Entonces, Freud asevera: "La formación del ideal sería, de parte del yo, condición de la represión." (Pág. 90)²⁰

Y continúa: "Y sobre este ideal recae ahora el amor de si mismo de que en la infancia gozó el yo real." (Pág. 91)²¹

¹⁹ Freud, S. (1983) [1914] "Introducción del Narcisismo". Buenos Aires. Editorial Amorrortu. Tomo XIV.

²⁰ Freud, S. (1983) [1914] "Introducción del Narcisismo". Buenos Aires. Editorial Amorrortu. Tomo XIV.

²¹ Freud, S. (1983) [1914] "Introducción del Narcisismo". Buenos Aires. Editorial Amorrortu. Tomo XIV.

Es así que ese yo real (yo ideal) que en su momento fue sede de todas las virtudes y perfecciones será desplazado y encarnado en ese ideal del yo que el sujeto proyecta delante de sí y que por lo tanto goza de todas las perfecciones y atributos positivos que en su momento gozó el yo ideal, evitando renunciar de esa forma a ese estado de perfección que de otra manera hubiera perdido.

Freud lo expresa de la siguiente manera:

"Lo que él proyecta frente a sí como su ideal es el sustituto del narcisismo perdido en su infancia, en la que él fue su propio ideal." (Pág. 91)²²

Ahora bien, Freud plantea la necesidad de incluir una nueva instancia encargada de "velar" por el reaseguramiento de ésta satisfacción narcisista. Es decir, una instancia que en su observación permita medir y comparar en forma continua la relación entre el yo del sujeto y su propio ideal.

Esta función será atribuida a lo que Freud llama "conciencia moral", función que más adelante será reformulada por Freud y a la cual denominará Superyo.

Volviendo a la novela de Frankenstein se tomarán algunas viñetas donde se observa la posición del sujeto en relación a su yo ideal e ideal del yo:

Dice Frankenstein:

"Las tiernas caricias de mi madre y la sonrisa de mi padre, llena de benévolo placer cuando me miraba, son mis primeros recuerdos. Yo era su juguete y su ídolo, y algo mejor todavía ...su hijo, la inocente y desvalida criatura que el cielo les había concedido, al que tendrían que criar para el bien, y cuya suerte futura, que se encontraba en sus manos, guiarían a la felicidad o la desgracia, según como cumplieran sus deberes respecto de mí". (Pág. 37)²³

Yo era su juguete y su ídolo, resume Frankenstein, al momento de describir lo que él significaba para sus padres. Su única preocupación agrega después. A la manera de un objeto idealizado Victor encarna orgulloso el lugar de que le es adjudicado. "*His majesty the baby*" en palabras de Freud. Su ídolo, en fin su hijo, en el recuerdo de Frankenstein.

Luego, una separación; ya no hablamos de Victor Frankenstein sede de caricias, preocupaciones y receptor pasivo de los cuidados de sus padres.

"Una nueva especie me bendeciría como su creador y fuente de vida. Muchos caracteres felices y excelentes estarían en deuda conmigo por su existencia. Ningún

²² Freud, S. (1983) [1914] "Introducción del Narcisismo". Buenos Aires. Editorial Amorrortu. Tomo XIV.

²³ Shelley, M. [2006] "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires. Ed. Losada

padre podría reclamarle a su hijo una gratitud tan completa como la que yo merecería de su parte". (Pág. 57)²⁴

De repente algo cambia y esa perfección de la cual gozó en tanto obra, criatura, se proyecta ante sí en una empresa monstruosa que no parecería impedirle renunciar a esa ilusión de grandeza proyectada ahora en sus ideales, los cuales no se conforman ni amortiguan sino que parecen haber sido reactivados en sus ambiciones: ser el creador de una nueva especie, una fuente de vida merecedor de una gratitud infinita.

Pero sus deseos no se agotan en esas frases. En la siguiente viñeta Frankenstein vuelve a expresar sus sentimientos, dándole forma a la exigencia de su ideal.

"La riqueza era un objeto inferior, ¡pero qué gloria acompañaría mi descubrimiento si alcanzaba a desterrar la enfermedad del organismo humano y volviera al hombre invulnerable a todo con excepción de una muerte violenta!" (Pág. 44)²⁵

El camino a la idealización ya ha sido emprendido, la inquietud por la creación también.

"Todo eso ya ha sido hecho-exclamaba mi alma, al alma de Frankenstein, pero yo voy a lograr más, mucho más. Siguiendo los pasos ya marcados, voy a abrir un nuevo camino, explorar fuerzas desconocidas y develar al mundo los misterios más profundos de la creación". (Pág. 51)²⁶

Idealización o sublimación ¿Como se conforma uno u otro destino?

Por otro lado así como anteriormente se plantearon las relaciones del ideal con la represión, Freud propone también examinar la relación del ideal con la sublimación.

Si ampliamos el concepto de sublimación, nos encontramos como ya advierte Freud con una diferencia importante entre la sublimación y la idealización.

"La formación de un ideal del yo se confunde a menudo en detrimento de la comprensión, con la sublimación de la pulsión. Quien haya trocado su narcisismo por la veneración de un elevado ideal del yo no implica que haya alcanzado la sublimación de las pulsiones libidinosas". (Pág. 91)²⁷

Si bien ambos mecanismos refieren a una manera de tramitar la pulsión, en el caso de la idealización, la modalidad adoptada remite a un retorno de aquello que en algún momento fue idealizado, en el cual se observa un fracaso en la modificación de las imágenes objetales que lo constituyeron. Dentro de las modalidades que adquiere el

²⁴ Shelley, M. (2006) "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires. Ed. Losada.

²⁵ Shelley, M. (2006) "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires. Ed. Losada.

²⁶ Shelley, M. (2006) "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires. Ed. Losada.

²⁷ Freud, S (1983) [1914] "Introducción del Narcisismo". Buenos Aires. Editorial Amorrortu. Tomo XIV.

retorno de aquella idealización, de la que alguna vez gozó el sujeto encarnado en su yo ideal, se encuentran: la idealización, la alienación, la fascinación.

Es decir, diferentes tipos de relaciones que remiten a una modalidad de vínculo narcisista.

Freud define el concepto de sublimación como una transformación que sucede en la pulsión y que permite un tipo de satisfacción de la misma diferente al sexual, pero esto no siempre basta para diferenciarla de la idealización, sino que la diferencia fundamental está dada en el tipo de modificación que se produce tanto en la pulsión como en su objeto.

De esta forma, hablar de idealización nos ubica en el campo del objeto, razón por la cual la modificación que se produce es parcial, no afecta a la pulsión. Hay una renuncia al ideal del yo pero relativa en tanto se trata de buscar algún objeto que lo vuelva a encarnar.

Hornstein lo expresa de la siguiente manera:

"En la idealización el objeto es tratado como el yo propio investido con libio narcisista y sirve para sustituir un ideal del yo propio alcanzado. Se ama en virtud de perfecciones a que se ha aspirado para el yo propio y que a uno le gustaría procurarse, para satisfacer su narcisismo por este rodeo, el yo se vuelve más modesto al par que el objeto se hace más grandioso y valiosos; al final llega a poseer todo el amor de si mismo del yo, y la consecuente natural es el autosacrificio de éste. El objeto por así decir, ha devorado al yo."(Pág. 88)²⁸

Frankenstein expresa ese sentimiento de vacío frente al su propio yo, quien ha entablado una relación de dependencia y alienación con el objeto donde ya nada queda de su propio yo.

"Cuando pensaba en el trabajo que había realizado, nada menos que la creación de un animal racional sensible, no podía ponerme en la misma categoría que el rebaño de los inventores convencionales. Pero esta idea, que me sostuvo en los inicios de mi carrera, ahora sólo sirve para hundirme más en el polvo. Todas mis especulaciones y esperanzas son lo mismo que nada y, como el arcangel que aspiraba a la omnipotencia, me encuentro encadenado a un infierno eterno". (Pág. 208)²⁹

Es así como la pérdida producida por la caída del yo ideal, le impone al sujeto un trabajo de duelo.

²⁸ Hornstein, L (1988) "Cura psicoanalítica y sublimación". Buenos Aires. Ed. Nueva visión.

²⁹ Shelley, M. (2006) "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires: Ed. Losada.

La pérdida atraviesa al sujeto y las posibles respuestas frente a la misma determinarán el destino que tendrá la pulsión.

En el caso de la sublimación, el movimiento pulsional que ésta posibilita permite a partir del conglomerado de identificaciones en las que el yo se funda, tolerar la pérdida del objeto tomando las cualidades y rasgos de éste. Es así como la identificación permite un doble movimiento en la relación con el objeto, a la vez que pierde conserva aspectos del mismo. Este modo de procesamiento permite un tipo de desplazamiento simbólico de los objetos primordiales.

En el caso de la idealización, la posibilidad de realizar el trabajo de duelo se encuentra obturada.

En lugar del duelo, lo que se produce es una sobreinversión del objeto, de ésta forma el yo evita aceptar la pérdida manteniendo entre paréntesis esta situación a la espera de que algún otro objeto pueda encarnar el lugar de ideal que se encuentra vacante. El ideal y el yo funcionan en forma indiscriminada en una relación caracterizada por la fusión, la cual sostiene al yo en un lugar ideal de negación de la pérdida, razón por la cual se ha mantenido la pulsión a lo largo del proceso de transformación inmovible en relación a sus objetos arcaicos. Es así como toda falta es vivida por el yo como un colapso narcisista.

En Frankenstein se ejemplifica claramente esta vivencia:

"Había estado trabajando durante casi dos años, duramente, con el solo propósito de insuflar vida en un cuerpo inanimado. Me había privado para eso de descanso y de salud. Lo había deseado con un ardor que excedía en mucho la moderación, pero ahora que había terminado se desvaneció la belleza de mi sueño y un horror que dejaba sin aliento, y el asco, me inundaron el corazón. No pudiendo tolerar el aspecto del ser que había creado, me precipité fuera del cuarto y estuve largo rato en mi dormitorio, incapaz de sosegar mi alma y poder dormir." (Pág. 61)³⁰

De ésta forma, si bien la posibilidad de constituir un ideal preserva al sujeto de un vaciamiento narcisista, en la medida que permite un desplazamiento de su narcisismo actual en una nueva instancia, la idealización, en tanto mecanismo de defensa, produce un efecto iatrogénico en el desarrollo del yo debido a que obtura la posibilidad de renuncia de aquél a ese estado ideal, el cual una vez fue sede de todas las perfecciones, perpetuando así el vínculo con estos objetos arcaicos.

³⁰ Shelley, M. [2006] "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires: Ed. Losada.

Kohut, a partir de la introducción del concepto de internalización transmutativa, explica el proceso por el cual el sujeto se va desprendiendo de estos objetos ideales a los cuales denomina "objetos de *self*". Mediante la frustración y la decepción gradual que el niño va experimentando en la relación con ellos (tanto con el objeto especular, como con el imago parental idealizada), el niño tendrá la posibilidad de internalizar estos objetos, que aunque externos, son vivenciados como prolongaciones de su propio cuerpo, e irá dando lugar a la internalización de las funciones que los mismos cumplían mediante el proceso de internalización transmutativa. De esta manera, el sujeto logrará ir reemplazando paulatinamente las funciones que antes ejercían estos objetos, y en éste mismo proceso irá constituyendo su *self* nuclear. Kohut plantea que para que la constitución del *self* nuclear sea exitosa es necesario un primer momento en el desarrollo del sujeto, donde debe haber por parte de los objetos de *self* una gratificación y empatía plena de las necesidades del niño.

Luego, un segundo momento, en el cual se debe producir una frustración tolerable por parte de los objetos de *self* de aquellas necesidades y demandas del sujeto, con el objetivo de que éste pueda ir lentamente produciendo una retracción de las cargas, para finalmente, poder conformar en su interior estructuras de confianza, bienestar, aceptación. Estas funciones que anteriormente eran cumplidas por los objetos de *self* (tanto por el objeto especular como el de imago parental idealizada) serán entonces internalizadas en lo que Kohut llama *self* nuclear.

El monstruo expresa en la siguiente cita sus sentimientos al respecto:

"-¿Cómo puedo convencerlo? ¿Ninguna súplica lo hará ver favorablemente a su criatura, que le implora generosidad y compasión? Créame, Frankenstein, yo era bondadoso. Mi alma rebosaba de amor y humanidad, pero ¿no me encuentro solo, miserablemente solo? Usted mi creador, me aborrece. ¿Que esperanza puede aguardar entonces de sus semejantes, que no me deben nada?" (Pág. 102)³¹

Por su parte, Freud define la internalización de estos objetos a partir de lo que él llama, en ese momento, conciencia moral.

Como se dijo anteriormente, Freud define la conciencia moral como aquél órgano encargado de velar por el cumplimiento del ideal cuyo origen se remonta a la internalización de los primeros objetos. Freud en su texto "Introducción del narcisismo" la define de la siguiente manera:

"La institución moral fue en el fondo una encarnación de la crítica de los padres, primero y después de la crítica de la sociedad, proceso semejante al que se repite en

³¹ Shelley, M. [2006] "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires. Ed. Losada.

la génesis de una inclinación represiva nacida de una prohibición o un impedimento al comienzo externos." (Pág. 93)³²

Dentro del repertorio de temáticas que aluden a lo siniestro nos encontramos con todo aquello que se relaciona de manera íntima con la muerte. Ese espacio ambiguo, que deja lugar a la duda entre aquello que si bien no posee vida, es factible de ser revivido. Punto de unión entre lo animado y lo inanimado entre la fantasía y la realidad.

"¡Oh! Ningún mortal podría tolerar el espanto de aquél rostro. Una momia, vuelta a la vida, no resultaría tan detestable como aquél adefesio. Antes de haberlo terminado, había alcanzado a examinarlo con atención. Ya entonces era feo, pero, cuando los músculos y las articulaciones fueron capaces de movimiento, se convirtió en algo que ni siquiera Dante habría podido concebir." (Pág. 61)³³

Frankenstein expresa su espanto frente a aquél adefesio, quien produce tanto horror y una sensación que desborda en lo siniestro en tanto tales son sus palabras: "una momia vuelta a la vida no resultaría tan detestable como aquél adefesio". De hecho, mientras estaba muerta, a pesar de que su aspecto no era exactamente el que Frankenstein esperaba y como bien él mismo refiere ya veía algo de fealdad en su aspecto, sólo a partir del momento en que sus músculos y articulaciones comenzaron a moverse es que se transformó en un monstruo, en "algo que ni siquiera Dante habría podido concebir" o sea en un personaje siniestro, a quien por otro lado, se le adjudica la capacidad para realizar las peores cosas.

Por lo tanto, la pregunta que surge es la siguiente: ¿Cómo es que una criatura tan deseada y esperada adquiere ese carácter siniestro? ¿Es el efecto de la realidad que supera la fantasía, acercándose por otro lado a este sentimiento tan primitivo, tal como dice Freud "(...) en que lo antiguo se halla conservado tan bien bajo una delgada cubierta, como en el de nuestra relación con la muerte" (Pág. 241)³⁴, la que se ha quebrado?

Continúa el Doctor Frankenstein:

"Sus palabras tuvieron un extraño efecto sobre mí. Lo compadecí y por un momento tuve deseo de consolarlo, pero cuando volví a mirarlo, cuando contemplé su inmundada masa que se movía y hablaba delante de mí, mi corazón sintió náuseas y mis sentimientos pasaron al horror y al odio. Traté de sofocar todas mis impresiones.

³² Freud, S. (1983) [1914] "Introducción del Narcisismo". Buenos Aires. Editorial Amorrortu. Tomo XIV.

³³ Shelley, M. [2006] "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires. Ed. Losada.

³⁴ Freud, S. (1986) [1919] "Lo Ominoso". Buenos Aires: Editorial Amorrortu. T. XVII

Pensé que no tenerle simpatía no me daba tampoco ningún derecho a rehusarle la pequeña porción de felicidad que aún estaba en mi poder otorgarle". (Pág. 146)³⁵

Otra vez la mirada y ese velo que no puede instalarse, que muestra aquello que debería estar condenado a permanecer oculto, pero que de pronto emerge. El impacto estético es tan grande que no permite el surgimiento de ningún sentimiento de empatía. Las palabras no alcanzan, la imagen se impone en su crudeza, en su cercanía con aquello innombrable cuya sola presencia convierte cualquier sentimiento en horror y repulsión.

El monstruo consciente de los efectos que su aspecto provoca, busca en la relación con una persona no vidente, la posibilidad de reconocimiento y afecto que le es negada socialmente:

"Tenía la suficiente sagacidad para darme cuenta de que la inhumana deformidad de mi persona había sido el principal motivo de horror en aquellos que me habían contemplado antes". (Pág. 132)³⁶

Posiblemente apoyado en estos núcleos primitivos es donde lo siniestro tiene sus raíces, en aquello familiar, antiguo (en este caso esta línea que desafía los límites entre la vida y la muerte, lo animado y lo inanimado), que emerge, produciendo un efecto de ajenidad que hace que se presente como algo nuevo y desconocido.

Es así, como la represión, a la manera de un velo, permite que aquello que de otra manera sería intolerable, en tanto pondría en contacto al sujeto con sus propios complejos, lo preserva en la medida que lo distancia de aquellos núcleos conflictivos que por un lado le son insoportables y por otro lado lo constituyen.

Es aquí donde la belleza, a modo de velo, permite el encuentro con estos núcleos intolerables en su representación para el sujeto.

El concepto de belleza, alejado ya de su connotación de perfección, racionalidad, forma, equilibrio, comparte a partir de la concepción romántica del siglo XVIII parte de su esencia con su contrapartida lo siniestro.

Eugenio Trías lo expresa de la siguiente manera:

"En lo bello reconocemos acaso un rostro familiar, reconocible, acorde a nuestra limitación y estatura, un ser u objeto que podemos reconocer, que pertenece a nuestro entorno hogareño y doméstico, nada, pues, que exceda o extralimite nuestro horizonte. Pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite se nos muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado

³⁵ Shelley, M. [2006] "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires: Ed. Losada

³⁶ Shelley, M. [2006] "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires: Ed. Losada.

por represión, sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo, deseo bañado de temores primordiales". (Pág. 49)³⁷

Las fantasías de Frankenstein en relación a la posibilidad de "dar a luz una criatura", estaban en relación al ideal estético de la época. Los mejores ojos, pelo, miembros proporcionados, todas estas condiciones que de alguna manera garantizarían una obra perfecta. Una criatura cuyo origen permanecería velado por este manto de belleza, cuyo efecto estético al ser roto y como tal, al no poder ser socializado, presenta una aversión y repulsión propia de un sentimiento siniestro.

A la manera de Pigmalión, el gran escultor, Frankenstein buscó las partes humanas más bellas y perfectas para hacer una criatura, con la idea de desafiar a la muerte. Pigmalión por su parte, esculpió la figura de mujer más bella y exquisita que se halla visto. Sus delicadas facciones, su expresión rozagante la hacían única. Ambos desearon con todas sus fuerzas que sus obras cobraran vida. Pigmalión recurrió al poder de los dioses y Frankenstein al poder de la ciencia. Con ayuda de Afrodita, la diosa del amor, Pigmalión cumplió su cometido, y con la ayuda de la ciencia y la razón Frankenstein el suyo.

Pigmalión dio a luz una obra impactante. Su belleza era tal que encandilaba con su imagen cualquier rastro de vulgaridad. Su origen inquietante por cierto, quedaba invisibilizado frente al manto de belleza que cubría a su obra. El hechizo era perfecto, protegido de esta manera por un velo de belleza que nadie se animaba a atravesar.

Frankenstein, por su lado, no corrió la misma suerte. Si bien seleccionó los mejores ojos, las extremidades más proporcionadas, el pelo lustroso, nada de esto alcanzó al momento de insuflarle la vida. Su origen se hallaba crudamente expuesto. Su fealdad imposibilitaba velar aquello que irrumpía como siniestro, rompiendo el ideal de fama y reconocimiento que esperaba obtener con su obra. Un manto de horror y espanto cubrió a la criatura como consecuencia de lo que quedaba al descubierto. El límite entre la vida y la muerte, entre lo animado y lo inanimado se expresaba sin más, crudamente.

Si la condición de la idealización en tanto salida narcisista, es la imposibilidad de tolerar las propias fallas en tanto lo que se proyecta en el ideal es un lugar vacante que pueda ser ocupado por algún atributo, persona u objeto que pueda encarnar esa perfección perdida y de ésta manera preservar la ilusión de completad en un espacio de fusión y alienación que evita el duelo por la pérdida, la pregunta que surge es ¿por

³⁷ Trías, E. (2001) "Lo bello y lo siniestro". Barcelona. Ed. Ariel.

qué si esta criatura cumplió las expectativas del Dr. Frankenstein de ser reanimado y vuelto a la vida, esto no alcanzó para sostener el ideal?

Es ahí donde algo de lo siniestro aparece. La falta de velo, en este caso de belleza del monstruo, rompe el hechizo, impide velar lo que estaba destinado a permanecer oculto, aquello tan íntimamente ligado a la historia del sujeto que al expresarse se vuelve intolerable.

Continúa Víctor Frankenstein:

"Estaba comprometido, en verdad, en una empresa inmundada. Durante mi anterior experimento, una suerte de frenesí entusiasta me había imposibilitado ver el horror de aquello en que estaba empleado". (Pág.163)³⁸

La expresión directa de lo siniestro no sólo destruye el efecto estético, sino que por otro lado arrasa con el ideal poniendo de manifiesto aquello que por otro lado, el mecanismo de idealización procura evitar. El espacio vacante que queda una vez que cae el yo ideal, se intenta llenar sobreimprimiendo un objeto que garantice la ilusión de completud y perfección de que alguna vez gozó el sujeto, evitando de esta forma aceptar lo que de alguna manera se perdió para siempre: la posibilidad de seguir siendo "*his majesty the baby*".

Creador y creación. Términos intercambiables en una ecuación sin salida, o mejor dicho cuya imposibilidad de tramitación debido a la carga narcisística con que fue creada no permitió otra salida más que la aniquilación y muerte de ambos.

Si bien originalmente el personaje de Frankenstein es encarnado por el Dr. Víctor Frankenstein, quien en esta inmensa empresa da lugar a la criatura horrenda y espantosa que el mismo describe. La criatura en sí misma carece de nombre. En todo momento el Dr. Frankenstein se refiere a él, en términos del monstruo que él mismo ha creado.

Lo significativo del caso es que con el correr del tiempo la figura de Frankenstein queda más emparentado a la figura del monstruo que al de su creador.

En las siguientes citas se observa el contrapunto entre ambos personajes, quienes en este interjuego entre creador–creación parecen perder su identidad. Una ilusión de idealización que arrasa con las diferencias, aliena hasta tal punto en que la muerte de uno conlleva indefectiblemente a la muerte del otro.

³⁸ Shelley, M. [2006] "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires. Ed. Losada.

Dice el Dr. Frankenstein momentos antes de morir: "Mía era la tarea de aniquilarlo, pero he fracasado. Guiado por motivos egoístas y llenos de vicio, le pedí que continuara mi trabajo inconcluso y renuevo ahora mi pedido, cuando sólo me inducen la virtud y la razón (...) Su voz, a medida que hablaba, se volvía más débil y al final, agotado por el esfuerzo, se hundió en el silencio. Cerca de media hora más tarde intentó hablar una vez más, pero fue incapaz. Apretó débilmente mi mano y sus ojos se cerraron para siempre mientras que en sus labios se esfumaba la irradiación de una dulce sonrisa". (Pág. 214)³⁹

Y por otro lado Walton describe la reacción del monstruo frente a la tan deseada muerte de su creador.

"Pero pronto gritó con triste, solemne entusiasmo-moriré, y ya no sentiré lo que ahora siento. Pronto estos abrasadores sufrimientos se habrán extinguido. Subiré a mi pira funeraria con aires de triunfo y me regocijaré en la agonía de las llamas que torturan (...) Mis cenizas serán arrastradas por los vientos hasta el mar. Mi espíritu dormirá en paz y, sino duerme y todavía sigue pensando, nada será igual, adiós. Adiós". (Pág. 219)⁴⁰

Tal como se vio en el capítulo anterior, tanto la sublimación como la idealización, conllevan en sí un trabajo de elaboración que se produce sobre la pulsión. En el caso de la idealización esta modificación se da en forma parcial, ya que se realiza sólo sobre el objeto, mientras que en el caso de la sublimación la transformación se realiza en forma más completa ya que compete a la pulsión en su totalidad.

De esta manera, el destino sublimatorio, nos reconduce a la idea de conflicto que de alguna manera, la idealización en tanto mecanismo de defensa, ha tratado de evitar, sobreinvirtiendo el objeto como una forma de evitar su caída y el consecuente duelo. Alienándose en él como una forma de aferrarse al ideal impidiendo así la renuncia al mismo. Es así como la sublimación, si bien remite a la pulsión plantea otro tipo de tramitación.

Luis Hornstein en su libro "Cura psicoanalítica y sublimación" lo plantea de la siguiente manera:

"La sublimación no consiste sólo en un pasaje a un nivel más elevado de la jerarquía de los valores, sino también en el cambio de un modo de funcionamiento psíquico a otro radicalmente heterogéneo. La sublimación es un proceso de transformación fecundo de la economía psíquica". (Pág. 22)⁴¹

³⁹ Shelley, M. [2006] "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires. Ed. Losada.

⁴⁰ Shelley, M. [2006] "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires: Ed. Losada.

⁴¹ Hornstein, L. (1988) "Cura psicoanalítica y sublimación". Buenos Aires. Ed. Nueva visión.

En la sublimación, el trabajo pulsional busca su realización por fuera del ámbito sexual, pero el apuntalamiento de esa realización está dado por esta energía sexual. Sus fines se alejan del terreno de la sexualidad y se dirigen hacia objetos socialmente valorados. Freud da como ejemplo de sublimación a la creación artística y al trabajo intelectual, entre otros. ¿Ahora bien, cuál es la especificidad que tiene este procesamiento pulsional, que permite que una actividad que en un principio estaba ligada a fines sexuales quede desviada de los mismos?

En la idealización, el yo apela a la perpetuar el vínculo con los objetos arcaicos. Si bien el sujeto puede renunciar a ese ideal encarnado en algún momento en la figura de "*his majesty the baby*", esta renuncia es relativa, en todo caso momentánea, en tanto el sujeto se encuentra a la espera de que algún otro objeto pueda ocupar ese lugar idealizado.

En el caso de la sublimación, el mecanismo utilizado es sustancialmente diferente. Aquello que en la idealización (en tanto mecanismo de defensa) se quiere evitar y velar es develado en la sublimación. La posibilidad de atravesamiento que el sujeto tiene del duelo que esta misma pérdida provoca será la condición de posibilidad de la sublimación. En la medida que el yo se va conformando, un conglomerado de representaciones e identificaciones pasan a formar parte de él. Rasgos, cualidades, atributos del objeto son internalizados mediante el proceso de identificación. De esta manera la identificación se constituye en un mecanismo fundamental en tanto que permite conservar "aquello que el principio de realidad obliga a abandonar". (Pág. 59)⁴² Se produce un cambio en la economía libidinal, lo que antes era libido objetal pasa a cargar al yo: el yo que anteriormente investía libidinalmente al objeto se ofrece ahora él mismo como objeto compensando de alguna manera la pérdida sufrida. La libido objetal vuelve al yo como libido narcisista. El yo ahora cuenta con esa energía para poder emplearla en lo que serían sus propios "intereses" (narcisismo trófico). Precondición necesaria para que se pueda dar el proceso de sublimación.

En sus "Cinco conferencias sobre psicoanálisis", Freud, diferencia la creación artística de la creación de síntomas, de la siguiente manera: "Cuando la persona enemistada con la realidad posee el talento artístico, que todavía constituye para nosotros un enigma psicológico, puede trasponer sus fantasías en creaciones artísticas en lugar de hacerlo en síntomas, así escapa al destino de la neurosis y recupera por este rodeo el vínculo con la realidad". (Pág. 46)⁴³

⁴² Hornstein, L. (1993) "Práctica psicoanalítica e historia". Bs As. Ed. Paidós. Psicología profunda.

⁴³ Freud, S. (1979) (1910) (1909) "Cinco conferencias sobre psicoanálisis". Bs As. Ed. Amorrortu.

Freud deja planeado el origen común tanto de la creación artística como de la creación de síntomas: las fantasías. Ambos tipos de creación surgen de un conflicto, en tanto formaciones de compromiso expresan un determinado modelo de tramitación de la pulsión y por lo tanto del conflicto que queda planteado. Anteriormente se planteó la necesidad de diferenciar la sublimación de la idealización, será ahora necesario diferenciarla de lo que llamamos síntomas.

Aunque ambos surgen, como se dijo anteriormente, de un trasfondo fantasmático común, la forma de tramitación que se utiliza en cada uno de ellos será entonces el punto de inflexión en el cual ambos se separarían.

Luis Hornstein en su texto "Cura psicoanalítica y sublimación" expresa al respecto:

"La sublimación es una formación transaccional, como todo retorno de lo reprimido, pero es una transformación de la pulsión en un producto valorizado narcisísticamente y supone el placer por esta transformación". (Pág. 41)⁴⁴.

En este sentido Hornstein identifica diferentes etapas dentro del proceso creativo:

Un primer momento, en que se toma contacto con ciertas representaciones primarias, las cuales se constituirán luego en los núcleos organizadores de la producción artística. Es de este mundo fantasmático de donde la creación tomará su materia prima. Luego, será necesario un momento en el cual esas representaciones puedan ser captadas por el preconscious, reinscribiéndose en este sistema, para luego poder ser tramitadas

Y, finalmente, un tercer momento en el que a partir de la elaboración de esas representaciones es posible que las mismas queden plasmadas en lo que luego será la creación artística o científica según las características particulares de la misma.

La posibilidad que la sublimación ofrece, es acercar el mundo interno al mundo externo. Debido a esto es que puede ser plasmada en una producción transmisible y comunicable.

Esta capacidad propia de la obra artística o científica es lo que la diferencia de la creación de síntomas.

Es así como en la sublimación se sigue manteniendo la tensión con el ideal, la posibilidad de transformación de esa energía narcisista en algo socialmente valorado y comunicable da cuenta de la presencia de un ideal y de la necesidad de responder a él.

⁴⁴ Hornstein, L. (1988) "Cura psicoanalítica y sublimación". Buenos Aires. Ed. Nueva visión.

En la sublimación se encuentra presente el conflicto, sin embargo, la posibilidad de resolución en este caso, o sea la transacción, se realiza entre las fuerzas que participan del mismo.

La idealización, tanto como la sublimación, corresponden a dos maneras diferentes de tramitación. Destinos de pulsión que conllevan en sí mismos diferentes posibilidades: por un lado, un empobrecimiento libidinal y narcisista (véase el ejemplo de la novela Frankenstein desarrollada anteriormente), o por el otro, tal como Hornstein plantea, la posibilidad de transformar ciertos conflictos en producciones originales, singulares que de alguna manera potencian las posibilidades creativas del sujeto.

"Transformar sus necesidades singulares en finalidades originales y convertir sus labilidades en potenciales creativas" (Pág. 69)⁴⁵, tal es el caso de la paciente cuyas viñetas clínicas se expondrán a continuación a modo de ejemplificación de este posible destino de pulsión.

4.4 BREVE PRESENTACIÓN DEL CASO M.

La paciente a la que me voy a referir y que llamaré María, tiene al momento en que inicia el tratamiento 30 años. Es extranjera y hace 10 años que vive en el país.

Está casada y tiene dos hijos: un varón de 7 y una nena de 5 años de edad.

María consulta por su dificultad para valorizarse como artista plástica. En ese momento se encuentra trabajando con una "socia" en la elaboración de una instalación. Se siente muy angustiada y maltratada por su socia quien, según sus palabras, "no la respeta como artista y la desvaloriza permanentemente". Ella se siente indefensa sin posibilidad de expresar su malestar.

Trabaja en un instituto de arte, donde encontramos prácticamente una problemática similar. Ella coordina la institución, es la mano derecha de la dueña. La relación que mantiene con su jefa oscila entre momentos en que se siente valorada y tenida en cuenta y momentos en los que se siente denigrada e imposibilitada de crecer profesionalmente.

Produce obras en su taller sin poder mostrarlas. Las mismas están realizadas a partir de matrices, ya que la técnica que utiliza es el grabado

⁴⁵ Hornstein, L. (1993) "Práctica psicoanalítica e historia". Ed. Paidós. Psicología profunda. Bs. As.

Tiene un hijo que nació con una malformación física de fuerte impacto estético en la boca una hija dos años menor que no posee ningún tipo de malformación. Al momento de la consulta luego de varias operaciones le están por dar de alta a su hijo.

Hasta ese momento su producción se caracteriza por un muy buen manejo del color, el cual es aplicado a obras concebidas a la manera de series: series de árboles, máscaras y más adelante objetos, empezando de ésta forma a jugar con el volumen y el espacio.

Después de unos meses de tratamiento comienza a investigar materiales cada vez más rústicos (tal como vienen de la naturaleza) y abandona el color, que es lo que hasta el momento garantizaba la belleza de su producción. En un determinado momento del tratamiento crea una obra que según ella manifiesta, le sugiere las mismas expresiones y sensaciones que lo que le produjo el nacimiento de su hijo y la malformación de él.

Esto le provoca mucha angustia, siente que su obra es "amorfa", parece un *alien* (al igual que la descripción que hace de su hijo al momento de su nacimiento), y que le resulta espantosa, no tiene color está en crudo (por otro lado, tal es el color que utiliza).

A partir del trabajo en las sesiones, María va apropiándose de ese "*alien*", le comienza a dar forma y decide continuar su investigación plástica con ese material. Por el momento, deja de lado los colores, y la utilización de "plantillas" a la manera de "clisé". Siente que el color utilizado hasta entonces y las plantillas que hasta ese momento caracterizaban su obra, se tornan insuficientes. Comienza a sentir que a su obra le falta fuerza.

A la vez que ella refiere a la necesidad de llegar a la "carne viva", también expresa el temor que ésto le genera.

En función de lo señalado, en relación al Caso M, se lo abordará de la misma manera en que se trabajó con la novela "Frankenstein". Se recortarán algunas viñetas que puedan dar cuenta de la relación de M con su creación. A la manera del ejemplo anterior, se hará hincapié en el modo de tramitación de la situación traumática, que en este caso, coincide con una malformación que impacta especialmente desde lo estético.

En relación a la idea de trauma, Freud, expresa de la siguiente manera los posibles efectos que el mismo puede producir en el psiquismo:

"Un suceso como el trauma externo provocará, sin ninguna duda, una perturbación enorme en la economía energética del organismo y pondrá en acción todos los medios

de defensa. Pero en un primer momento el principio de placer quedará abolido. Ya no podrá impedirse que el aparato anímico resulte anegado por grandes volúmenes de estímulo; entonces la tarea planteada es más bien esta otra: dominar el estímulo, ligar psíquicamente los volúmenes de estímulo que penetraron violentamente a fin de conducirlos, después, a su tramitación. (Pág. 29)⁴⁶

Dominar, ligar, para luego, poder tramitar. Modalidades que intentan domeñar una energía libre, que insiste, en tanto energía pulsional.

Teniendo en cuenta lo expresado por Freud en "Más allá del principio del placer" en relación al trauma psíquico, es que surgen los siguientes interrogantes, que intentaremos despejar a lo largo del análisis del caso:

¿Cuáles son los medios de tramitación que utiliza el aparato psíquico, ante situaciones traumáticas que impactan fundamentalmente desde lo estético en términos de una malformación física, en relaciones de filiación?

¿Cómo, el arte, es utilizado por el aparato psíquico como medio de tramitación de situaciones traumáticas que impactan fundamentalmente desde lo estético en términos de una malformación física que tiene el hijo de una paciente en tratamiento de psicoterapia psicoanalítica?

Si bien, como se planteó anteriormente la condición de posibilidad de la sublimación está dada por una renuncia al ideal. Esta pérdida, por otro lado, permitirá a partir del trabajo de duelo, conectarse con otras identificaciones que posibilitarán conservar, dentro del sujeto, elementos del objeto al cual hubo que renunciar. Este movimiento implicará una redireccionalización de la libido, la cual, en lugar de estar dirigida al objeto, esta vez cargará al yo (narcisismo trófico).

El yo, de esta manera, cuenta con carga narcisista suficiente para utilizar en función de sus propios intereses, condición necesaria por otra parte para que se realice el proceso de sublimación.

En este sentido, podría surgir la inquietud acerca de cuál sería el sentido de un análisis psicoanalítico en un proceso que por sí mismo se daría espontáneamente, ya que por tratarse de un artista plástica la misma actividad de la paciente podría favorecer los procesos sublimatorios. De todas formas se hace notar que, si bien la capacidad sublimatoria está presente en la paciente, la misma se encuentra obturada en tanto ella consulta en un momento en que siente que su posibilidad de creación y producción se encuentran detenidas.

⁴⁶ Freud, S. (1983) [1920] "Más allá del principio del placer". Buenos Aires: Ed. Amorrortu. T. XVIII.

María Cristina Melgar lo expresa de la siguiente manera en su texto "la sublimación en el proceso psicoanalítico":

"Sin embargo, no es clara la diferenciación entre los procesos mentales inherentes a la sublimación en sentido estricto y aquellos que son el resultado de la puesta en marcha, gracias al tratamiento, de facultades mentales no empleadas debido a la acción restrictiva de defensas patológicas. Como una inteligencia que funciona con sus mayores capacidades permite que éstas sean empleadas en la sublimación, resulta que ambos procesos están tan íntimamente entretejidos que suele resultar difícil su delimitación". (Pág. 721)⁴⁷

4.4.1. Posibles líneas de interpretación

En el inicio del tratamiento, María, se presenta verborágica en las sesiones. Su imposibilidad de detener su discurso se corresponde con la vivencia y con la forma en que fue encarada la malformación de su hijo y el posterior tratamiento que hubo que realizarle.

Al momento del nacimiento su primer hijo a quien se llamará en adelante "Y", María relata de la siguiente manera el impacto que le produjo el encuentro con él.

M: "Y" nació con una malformación en el paladar en realidad con una fisura, lo cual hacía que su aspecto fuera horroroso, en lugar de boca tenía un agujero. Parecía un "alien".

En un primer momento yo no sabía que hacer, me desesperaba la idea de tener que mostrarlo así. Por suerte José, (se refiere al marido) pudo reaccionar, le sacó fotos y pudo mostrarlo."

María en su relato hace alusión a un personaje cinematográfico de ciencia ficción llamado "alien". La enciclopedia de Internet Wikipedia describe de la siguiente manera al protagonista de la saga.

"El *Alien*, o Xenomorfo, es un ente biológico extraterrestre parasitoide ficticio, antagonico de la tetralogía fílmica de la serie *Alien*, con apariciones en secuelas en cómics y videojuegos además de los *crossover*, *Alien vs. Depredador*."

Tal como continúa el artículo anteriormente citado, "Este *Alien* no tiene un nombre específico; comúnmente es llamado "la cosa", "la criatura", "bicho" o "serpiente", como los llaman los Depredadores". Este bicho, o cosa es descrito de la siguiente manera:

"Su compleja mandíbula consta de dientes delanteros superiores o incisivos superiores similares a los de los humanos, junto a un par de caninos alargados. A simple vista los

⁴⁷ Melgar, M. (1982) "La sublimación en el proceso psicoanalítico". Rev. de Psicoanálisis. Tomo XXXIX, N°5.

dientes de los *Xenomorfos* no parecen estar compuestos de hueso con base de calcio como los de los animales terrestres; tienen una apariencia platinada, y una notoria resistencia, capaces de romper materiales duros como metales o rocas. A esta poderosa dentadura se suma una segunda mandíbula retráctil proveniente del esófago, los *Xenomorfos* pueden atacar con esta segunda mandíbula sacándola a gran velocidad y golpeando con ella cuando están frente a sus adversarios, a modo de un pequeño ariete; al parecer la utilizan principalmente para alimentarse. Algunos *Xenomorfos* tienen la capacidad de lanzar una sustancia corrosiva por la boca".⁴⁸

Si bien esta descripción es muy técnica y va más allá del interés de la tesis, permite ubicarnos en la historia que subyace al personaje.

La mezcla de horror y espanto que acompaña en la película, el nacimiento del *Alien*, completa y ubica al espectador en una escena que desborda toda posibilidad de entendimiento racional. De hecho, esta escena fue filmada sin que los actores supieran como se iba a realizar el nacimiento, ni tampoco conocían el aspecto de la criatura. El objetivo del director fue poder captar en forma más espontánea los efectos y reacciones que la situación iba a provocar en cada uno de ellos.

La similitud estética que la paciente encuentra entre su hijo y el "*alien*" lleva a preguntar acerca de cómo habrá quedado inscripta esta experiencia traumática de creación en su psiquismo y por el hecho de tratarse de una artista plástica resulta interesante rastrear los efectos del mismo en su obra.

Willy Baranger, junto con Madeleine Baranger y Jorge Mario Mom, en su artículo "El trauma psíquico infantil de nosotros a Freud", definen de la siguiente manera lo que llaman el "trauma puro": "Todas las formas psicopatológicas así como las técnicas de control "normales", tienen como finalidad común evitar que se presente esta forma extrema de angustia, tan primitiva que sólo la podemos describir en términos económicos: ruptura de barrera, inundación por magnitudes inmanejables, desamparo total. A esta forma de angustia "automática" podríamos caracterizarla como el trauma inicial, el trauma puro sin sentido, totalmente disruptivo. Lo primero que tratan de hacer nuestros analizados es establecer un sistema de nombres destinado a contener, regular, ubicar un peligro indecible...". (Pág. 766)⁴⁹

Este *quantum* energético, insiste en descargarse una y otra vez a modo de compulsión. Frente a esta necesidad de descarga, el sujeto, se encuentra impotente en tanto no puede dar cuenta de él. De ahí, su intento de insertarlo en su propia

⁴⁸ Enciclopedia Wikipedia de internet.

⁴⁹ Baranger, M, Baranger, W, Mom, J. (1987) "El trauma psíquico infantil" Revista de A.P.A. T. XLIV N° 4.

historia otorgándole algún sentido, así como una forma que lo delimite y permita nombrarlo.

Continúa los autores anteriormente citados en el mismo artículo:

"El acontecimiento bruto (accidente, masacre, guerra, holocausto), en sus efectos sobre el individuo que es nuestro paciente, no puede tener sentido si queda fortuito y ajeno. Frente a este azar, el individuo reacciona con la repetición pura (la compulsión repetitiva) y el proceso analítico le permite pasar de la repetición a la historización." (Pág. 767)⁵⁰

Tal como se planteó anteriormente este trauma inicial, incomprendido por el sujeto, a la vez que intolerable, insiste ofreciendo en cada repetición la posibilidad de ser ligado. Es así como aquello imposible de nombrar adquiere un ropaje diferente que a la vez que oculta - devela en el mismo movimiento.

La posibilidad y la necesidad que la paciente encuentra en su obra de encarnar sentimientos, reacciones, sigue insistiendo y a modo de un síntoma desplaza en otro objeto (en este caso su producción artística) aquellos afectos que en el trauma inicial no pudieron ser descargados. Los mismos aparecen ahora, presentes, en su creación. Ya no se habla del agujero en el rostro de su hijo, ni tampoco de la imposibilidad para mostrarlo, ni de la desilusión y la angustia que le generó el primer contacto con él.

Su problemática, ahora, se refiere a su dificultad para producir, para encontrar una forma que la represente, un sostén.

Su mirada descalificadora e impotentizante se refiere ahora a sus cuadros, pero inevitablemente estos afectos reciben un plus de su historia: la vivencia desorganizante y traumática a la cual dio lugar el nacimiento de su primer hijo.

A partir de lo anteriormente dicho, se podría pensar la obra artística de la paciente, como el terreno donde se pondrán en juego aquellas vivencias traumáticas originadas en el campo de la creación (nacimiento del hijo) que por el exceso de cantidad inundaron el aparato dejando un agujero, un espacio de ajenidad, que no deja de resultar familiar. ¿Indicios de lo siniestro tal vez?

Freud en su artículo "Lo ominoso" plantea lo siguiente:

(...) pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado por ella por el proceso de represión. Ese nexo con la represión nos ilumina ahora también la definición de Schelling, según la cual lo ominoso es algo que destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz". (Pág. 241)⁵¹

⁵⁰Baranger, M.; Baranger, W.; Mom, J. (1987) "El trauma psíquico infantil" Ver A.P.A. T. XLIV N° 4.

⁵¹Freud, S. (1986) [1919] "Lo Ominoso". Buenos Aires: Editorial Amorrortu. T. XVII.

Como se dijo anteriormente, la paciente se presenta verborrágica, la descripción de lo que fue el nacimiento de su hijo parece haber quedado en el pasado. Comenta los tratamientos a los cuales fue sometido y el orgullo que siente por su perseverancia y la buena predisposición de su hijo.

De esta manera, una operación siguió a la otra, consultas con la odontopediatra, uso de plaquetas bucales para poder construir un paladar, que su sola descripción, la hundía en un agujero amorfo del cual parecía ser muy difícil salir.

Se trabajó sobre su imposibilidad de detenerse, reflejada en su discurso y en los múltiples tratamientos que le realizaba a su hijo, así como en la gran cantidad de producción de obras que realizaba en su taller pero que no lograba mostrar.

El reflejo de su discurso verborrágico que dice mucho pero "no logra dar forma a nada" parece ser el modo en que la paciente encarna y trata de velar aquella situación que no consigue ser duelada y menos aún develada.

Su obra presenta características similares, formas puestas desde fuera (en este caso los marcos) que enmarcan y limitan aquello que surge como un abismo ilimitado, pero que no llegan a sostener ni a contener semejante contenido. Luego las series, "los clisé", las matrices, garantías de forma que de alguna manera le sirven a ella para no enfrentarse con aquello que en si mismo por su historia adquiere un efecto traumático. Y luego la posterior denigración de su producción, en tanto así planteada no logra tramitar aquello que se impone por su fuerza, pero que por el momento sólo busca ser disociado. Y es ahí, en función de ésta disociación, donde su producción artística pierde vitalidad y queda tal como lo refiere ella misma, como un contenido vacío, "lindito", sin fuerza ni identidad, sin posibilidad de resistir ninguna crítica ni cuestionamiento (propio ni ajeno).

Asimismo es interesante plantear el doble sentido que en este caso adquiere el término matriz, si bien es utilizado por ella para describir los moldes que utiliza en la producción del grabado. El término matriz es utilizado muchas veces como sinónimo de útero, o sea como el órgano de gestación y el más importante de los órganos del aparato reproductivo femenino. Según ella plantea su "matriz" ya no sirve, lo que ella puede producir está desvitalizado, falto de identidad.

M lo refiere de la siguiente manera:

"El cuadro remite a una forma que siempre cuestioné. Sólo mi primera muestra fue enmarcada. Después intenté salir de ese formato, y comencé con las series. Primero

las máscaras al principio dentro del cuadro, después salieron del cuadro y empezaron a tener volumen.

Vino luego la serie de las miradas, más adelante los árboles: eran linditos a mí me interesaba que no sean criticados, que sean coloridos. Poder presentarlos y venderlos."

Frente a esta viñeta surge el interrogante acerca de ¿quien es el destinatario de su producción? ¿Cuánto de aquél ideal proyectado en su infancia desaprueba y cuestiona su "obra"? y por otra parte, ¿a cual de sus "obras" se esta refiriendo?, en tanto, como se verá más adelante, las expresiones que la paciente utiliza para describir los estados de ánimo y sentimientos que su obra actual le produce, tienen una relación muy significativa con aquella gran creación que fue su hijo.

Hugo Mayer en su artículo "Del yo inicial al ideal del yo" plantea lo siguiente:

"El bebe no puede apreciar lo que es lindo, feo, bueno malo, gratificante o peligroso si no es con los ojos (valores) de sus mayores. Luego aprenderá a valorarse por si mismo, pero aún entonces cabe la pregunta: ¿De dónde procederán esos valores? ¿No son la encarnación de los valores de otro (sus padres) en él?, ¿Y hacia dónde apuntan?, ¿Hacia el afianzamiento de la independencia individual o del narcisismo parental?". (Pág. 262)⁵²

Así como el yo ideal de la infancia (sede de perfecciones y bondades), se proyectará luego en el ideal como una manera de preservar algo de esta perfección que de otra forma se hubiera perdido, en muchos casos este ideal perdido será reencontrado en la necesidad del hijo como manera de satisfacción de este narcisismo parental insatisfecho.

Hugo Mayer lo expresa de la siguiente manera: "Cuanto más narcisistas sean estos, más fácilmente verán en el hijo el revelo del ideal que viene a llenar el vacío que dejó en sus vidas el perdido narcisismo infantil .Y es a partir de éste ideal inalcanzado de los padres como se desarrollará en el hijo esa parte alienada del yo que es el ideal". (Pág. 263)⁵³

Freud plantea dentro de las temáticas de lo ominoso al doble. En este sentido, el doble narcisista, oficiará las veces de garante frente a las fantasías de muerte, aniquilación y vacío que sufre la incipiente estructura narcisista del bebe. De esta forma la imagen del doble, a la manera de guardián, permitirá depositar en la figura de otro niño

⁵² Meyer, H "Del yo inicial al ideal del yo" (1980). Rev. de Psicoanálisis APA.T. XXXVII.Nº2. Bs. As.

⁵³ Meyer, H. "Del yo inicial al ideal del yo". (1980) Rev. de Psicoanálisis APA. T. XXXVII.Nº2. Bs. As.

poseedor de todas las perfecciones, todos los deseos insatisfechos del narcisismo infantil de los padres. Así, frente a la vivencia catastrófica de indemnidad se alza esta figura que responde a los ideales narcisistas parentales y que, en la medida que ofrecen al bebe identidad, desarrollan al mismo tiempo un aspecto alienado en la formación de su yo. Es mediante la constitución de este ideal del yo que los deseos narcisistas insatisfechos de los padres entran a jugar en la constitución del psiquismo humano.

Y es aquí, en la constitución de este doble, donde encontramos la presencia de lo ominoso como contracara de "*his majesty the baby*". ¿Nuevamente lo bello en relación a lo siniestro? Cara y contracara de un narcisismo exacerbado que necesita de alguna manera encarnar y proteger mediante la figura del doble aquello que en si mismo resulta intolerable.

Ahora bien, si pensamos en la escena traumática de la paciente anteriormente presentada, ¿cómo se forma la figura del doble, en tanto protector de aquella angustia catastrófica?, ¿cuándo la realidad no hace más que remitir a ese abismo?

Y a partir de lo anteriormente dicho: ¿cómo pensar ese agujero en el rostro del bebe sin ningún correlato en el narcisismo de la madre? Heridas narcisistas de incompletud e insatisfacción que no hacen más que reeditar aquel yo ideal perdido de los propios padres, con la angustia y las fantasías de frustración y desamparo que conllevan.

En contraposición a lo fallido de su producción (¿a la manera del doble?) ella trae recuerdos de su infancia donde ella encarnaba la figura de "*His majesty the baby*" y el momento de renuncia en el cual ella elige "un arte menor", como una forma de mantener ilusoriamente ese lugar perdido para siempre.

M: - "Hay muchos virtuosos en el dibujo. Yo elegí un arte menor, lo textil. En este terreno tengo más herramientas para sobresalir. Me animo a competir más con el modelo de mi viejo. Desde 1ro, 2do y 3er grado me esforcé mucho en el estudio. Mis padres, no es que me exigían, pero tenía un reconocimiento: "Marita es tan estudiosa...!" Todo lo que quise hacer me mandaron. Pedía una cosa y me la daban. Nunca estuve satisfecha con nada. Nunca pensaba que lo que hacía alcanzaba, eso lo veo ahora. Siempre hacía cosas lindas. Después vino la competencia en el arte, salir al mundo. Después fui a lugares seguros, me quede en "X" no en "Y".

Dar a conocer X e Y aclararían en mucho la inmediata relación con el material que se viene trabajando hasta aquí pero perturbaría la discreción por el anonimato de la paciente que se busca mantener en ésta tesis.

Pueden ser pensadas ciertas identidades entre X, y un aspecto de su obra e "Y" y el nombre de su hijo en tanto ambos se pronuncian de la misma manera.

"X" está usado para nombrar el lugar donde ella trabaja y a la vez el nombre de esa institución hace directa referencia a un importante elemento presente en su obra.

"Y" refiere a una institución a la que ella perteneció y se pronuncia de la misma forma que el nombre de su hijo.

Es interesante tener en cuenta dichas identidades.

En el caso de "X", porque la función del elemento anteriormente mencionado estuvo destinada a controlar y garantizar lo "lindito" de su creación. Un buen manejo del mismo impedía, según ella, la aparición de producciones que pudieran desorganizarla. Posiblemente, aquello horroroso de lo cual sentía que tenía que defenderse, tenía que ver con aquel nacimiento, con aquellas imágenes que hoy aún recuerda de una criatura sin boca, sin forma, con un agujero que ocupaba todo su rostro. Tal es el efecto que "Y", tomado como el nombre del hijo, produjo en ella al momento de su nacimiento.

Es por eso que ella concluye al momento de elegir donde se queda elige aquello seguro que la preserva a ella como también preserva a su obra de la irrupción de aquello que remite a lo siniestro.

María la "lindita" *versus* María la insaciable, *versus* que se mantendrán a lo largo de su obra. Las formas rígidas *versus* lo amorfo, lo genuino *versus*, lo superficial, lo artístico *versus* lo comercial, lo que se muestra lo que se esconde, en suma **lo bello versus lo siniestro**.

En otra sesión María refiere lo siguiente respecto a su obra:

M: "(...) la obra es algo "lindito", a lo que no le encuentro identidad. Mis troqueles a diferencia de los trabajos con troqueles de otros autores, no tienen mucha propuesta más que el grafismo por el grafismo en sí mismo. Podría pensarlo como un recreo para la cabeza, pero no tiene suficiente peso."

De ahí su demanda y su miedo, tal como ella plantea, "llegar a la carne viva". Su demanda suena desmedida y no deja de hacer ruido y pregunta a su analista "¿Por qué esa necesidad?"

Metáforas del cuerpo que luego serán usadas a lo largo del tratamiento para describir sus producciones más genuinas: "vómito, víscera, carne viva..."

Y continúa ésta vez refiriéndose a su dificultad para mostrar su obra:

M: "He hecho muchas muestras. Embarazada de Malena (su hija menor) hice la última muestra y la metida de pata maestra fue la del vitral. La relación con las muestras en

estos tres años es muy conflictiva. Mostrar mi obra al mundo es muy conflictivo. Casi me diría que no he querido. No se por qué me cuesta tanto el hacerlo."

A: ¿La expectativa de algo maravilloso u horroroso?

M: "Para mí las muestras eran un motor para trabajar. Siempre mi producción fue con cierta angustia. Mi modo de trabajo era encontrar una matriz y con eso podía duplicar y producir. Yo trabajaba sobre una matriz que combinaba e intervenía de distintas maneras. Una vez que encontraba algo, yo continuaba y montaba. Ya no tengo algo que lo puedo duplicar y producir. Ahora son obras únicas, cada obra me genera más esfuerzo. Antes yo tenía cajas que llenaba, ahora me quedé sin formato. No puedo seguir armando cajas. Quizás no haya patrones definidos que encastran y entonces pueden quedar agujeros en el medio"

Agujeros que comienzan ser nombrados y que empiezan a tener presencia en su discurso y su producción. Lo "lindito", las formas fijas, el producto de la matriz, que no alcanzan para tramitar y expresar lo que ella siente que tiene para decir. De ahí su malestar, su inconformismo con su propia obra, la demanda a modo de deseo y advertencia para con su analista: "llegar a la carne viva". Luego los troqueles (pequeñas formas que le permiten a modo de juego, reproducir, producir fantasear, con aquello que todavía no puede enunciar y que por otro lado debilita su obra).

En otra sesión la paciente refiere:

M: "Con el pasaje del troquel al fieltro se dio el gran cambio. Lo textil, el fieltro es como algo propio, genuino, mientras que la obra es algo lindito, a lo que no le encuentro identidad... Lo textil viene de un lado más rústico, más genuino".

Lo textil viene de un lado más rústico, más genuino. Tales sus palabras, que refieren a la identidad de su búsqueda. Los troqueles como una transición.

M: "Estoy con una actitud recurrente: me pongo a troquelar o me pongo a pensar. Estoy muy voltereta. Por otro lado ¿para que seguir troquelando si ya tengo? Quiero hacer una obra buena. No estoy angustiada. Sigo pensando. ¿Pero cuánto más?. Tengo un libro lindo que no arma palabra. Son grafismos que no tienen todavía consistencia. Fue bueno detenerme a pensar y que no me angustie. Busqué un referente Dubuffet que trabaja con el "arte brut". Su sustento es romper con las convenciones de la pintura tradicional y se retrotrae al trabajo con los chicos y los locos. Está en contra de descubrir y teorizar, y es muy interesante."

A partir de la referencia que la paciente hace al movimiento artístico surgido en 1945 que fue conocido como "Art Brut", entre cuyos fundadores se encuentran Dubuffet, Breton, Tapies.

Llama la atención la identidad que ella encuentra paradójicamente en este interjuego entre dos términos cuyos significados refieren a dos universos diametralmente opuestos. Lo académico, aparece suspendido, a la vez que confrontado frente al sentido que la creación espontánea puede producir.

Para esta escuela el arte consagrado ya no necesariamente se encuentra ligado a aquello socialmente valorizado desde lo intelectual en tanto obra de arte. Dubuffet declara que todos podemos ser artistas, y toma como ejemplo de esto las producciones de los niños, los locos y los marginados. En este sentido, tanto los intelectuales como aquellas personas que han recibido una instrucción y formación específica en muchos casos terminan prisioneros de aquellos saberes que les fueron transmitidos ya sea a través de estereotipos, modelos cerrados, que en suma no permiten el despliegue de las pasiones, sentimientos, impulsos que es lo que la hace genuina a la obra de arte

El "arte brut" revaloriza la esencia del hombre, su necesidad de creación, presente más allá de su formación o en todo caso deformación.

Cristina Melgar y Antonio Gomara expresan en su texto "Las raíces del arte brut" lo siguiente: "Brut no es brutal ni es, claro está, equivalente a psicótico. Es una manera poética de aludir a lo primitivo, a lo arcaico, a lo que está en las raíces. Si se puede levantar el tabú frente a la crudeza del espíritu primitivo, frente a lo que hay de bello y verdadero en el horror, de sensible en lo rígido, de pasional en lo desvitalizado, de traslúcido en lo plano, las obras del arte brut pueden ser un objeto estético que oculta y descubre, que despierta distintas resonancias e invita a vivir y penetrar en la pluralidad de un texto visual." (Pág. 21)⁵⁴

Tomado desde este punto de vista el "arte brut" remite entonces a la necesidad de conectar la expresión artística con aquello primitivo, arcaico. Con aquellos sentimientos que la paciente siente que tienen vedado su posibilidad de expresión. ¿Carne viva tal vez? ¿Presencia de lo siniestro?

El encuentro con el fieltro quizás responda a esa búsqueda, aquello primitivo desde su material, bruto desde sus cualidades en tanto permite correr el color y abrir paso a aquello que por su fuerza "instintiva" desborda la obra de arte. Tales son los sentimientos que la producción de fieltro produjo en ella.

M: "Hice una tela con la idea de presentarla (en un concurso), quise trabajar el fieltro en crudo, planteé un trabajo de grandes dimensiones y cuando vi el resultado sentí

⁵⁴ Melgar, M. Lopez Gomara, E. (1991) "Las raíces "brut" de la creación". Revista Argentina de arte y psicoanálisis. Ed. Fundación Banco Crédito Argentino.

que lo que había hecho era un vómito (trae el fieltro a la sesión y se angustia). No podía creer lo que había creado.

Lo que ella describe como un vómito es una tela muy grande, totalmente amorfa, en color crudo de la cual ella siente que no se puede apropiarse, no sabe por donde abordarla, no puede reconocerla como algo propio, no puede creer como algo tan horroroso "nació de ella".

Desde lo manifiesto se presenta la obra manifiestamente como la causa de su angustia. Desde otro nivel se podría pensar el encuentro con ese material amorfo, brutal y primitivo como una alusión directa a aquello que remite a esa primera escena traumática, que fue el nacimiento de su hijo. Si se avanza un poco más se podría pensar la presencia del "vomito" como remitiendo necesariamente a aquello cuya presencia cruda, arcaica y primitiva la enfrenta con lo siniestro. Aquello familiar que se vuelve extraño. Aquel nuevo nacimiento que resignifica y alerta sobre los monstruos, aliens que es capaz de crear.

Continúa María:

M: "Encontré un recurso para montar unos troqueles en *voile*, que no es tan perfecto pero tiene cierto misterio.

Cuanto más fácil era trabajar con un grabado e intervenirlos con collage. El juego era el color, era una época fácil. Ahora no tengo matriz. No tengo recursos fáciles."

A: "Otra vez queda planteado el versus."

M: "Esta vez mi objetivo es otro. Esta vez no me interesa vender sino que sea algo admirable. Tengo mucha carga de lo que los otros esperan de mi y lo que yo espero, no puedo no pensar en hacer algo bueno."

Luego de la matriz, la carne viva, el vómito vinieron las vísceras (especies de cordones que hacía con el fieltro, a los que denominó vísceras).

En la medida en que la representación monstruosa que ella tenía del interior de su cuerpo, representado en los fragmentos de obra que iba creando a lo largo del tratamiento, que indefectiblemente la reconducían a lo que fue su "creación monstruosa", María fue poniendo palabras, intentando modos de ligazón. Uniendo, transformando y apropiándose de estas formas sin forma de sus versus, de sus vivencias que bordean lo siniestro y de la integración que poco a poco fue haciendo de estos aspectos disociados. En otras palabras de su propio arte en tanto "*arte brut*".

M: "Decidí encarar lo de los troqueles estoy más relajada pero algo todavía falta. Empecé a hacer las prendas que venía pensando. Armé tres sacos, las estructuras

son obra, esos círculos adquieren la forma del cuerpo (búsqueda de forma). Acá la forma es el sostén, siento que no estoy copiando nada, trabajé muy suelta, muy tranquila. Es una forma básica, adentro le hago una especie de grafismos. Salí del cuadrado. Buscando elementos que me sustenten el hueco. Trabajo con la línea, la forma, el espacio. Trabajo con el volumen desde lo corpóreo, desde ponérselo en el cuerpo. Me apropié de una forma que se puede usar pero lo hago como una obra" Estoy trabajando con algo tan en bruto y lo estoy haciendo algo sutil, pero sigue siendo muy frágil. Ahora pensé en ponerle "*Petrilac*" para endurecerlo."

4.5 UNIDAD DE TRASPLANTE RENAL. HOSPITAL GARRAHAN

Los chicos con los cuales se realiza la experiencia (unidad de análisis), pertenecen al servicio de trasplante renal. Los mismos se encuentran internados allí, a raíz de alguna recaída (infecciones o algún síntoma que así lo justifique en relación al trasplante al que han sido sometidos) o chicos que serán trasplantados en los próximos días.

El tiempo estimado de estadía de los chicos que son trasplantados es aproximadamente de tres semanas. Muchos de ellos, a raíz de la medicación que toman comienzan a tener síntomas secundarios en el cuerpo. (Por ej. crecimiento excesivo de bello, aumento de peso, etc.)

El siguiente proyecto es una experiencia realizada en el hospital Garrahan en el servicio de trasplante renal. El mismo fue motivado a raíz de la dificultad de los chicos trasplantados de continuar los tratamientos (fundamentalmente la toma de la medicación), una vez dados de alta.

El hecho de no tomar la medicación debido a que los chicos expresan sentirse mejor, hacen peligrar su recuperación, resintiéndose en cada recaída el riñón trasplantado, hasta llegar en los casos extremos a la pérdida del mismo.

Los enfermeros transmitieron la necesidad de buscar nuevos abordajes para ver si se puede revertir esta situación. Es a raíz de éste pedido, que surge la necesidad de diagramar un proyecto centrado en este caso en la comunicación y la posibilidad de generar herramientas que permitan a los chicos apropiarse de éstos elemento externos en (este caso la medicación) para llegar a un mejor resultado,

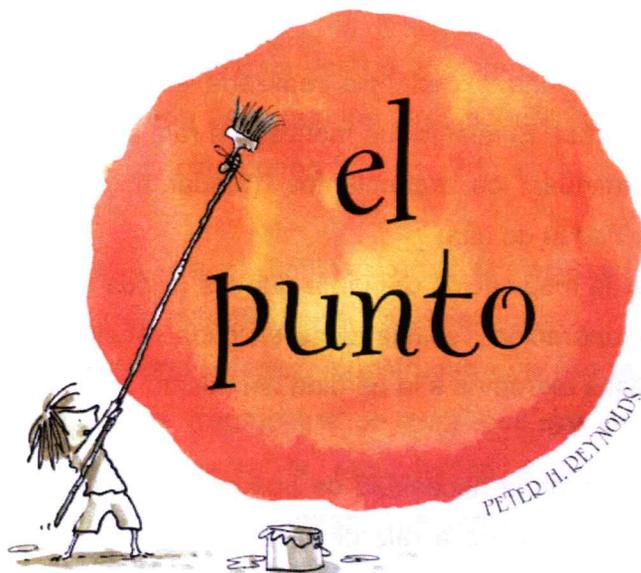
El sustento teórico estuvo dado por el concepto de trauma tal como fue desarrollado anteriormente en el capítulo dedicado a dicha noción. Las experiencias que se van a relatar aquí forman parte de un proyecto más amplio que abarca otras áreas

pedagógicas. El recorte que se ha realizado pone el foco en aquellas actividades cuyo objetivo se ha centrado en transformar a partir del juego, la plástica y la música, aquellos materiales que en muchos casos llegan a tener una connotación traumática en los chicos (jeringas, vías, medicamentos, gasas, guantes, etcétera).

A continuación se hará una breve descripción de la experiencia.

En este caso partimos de un cuento llamado "El punto". El mismo relata la historia de un chico que se encuentra en una clase de plástica. Frente al pedido de la profesora de hacer un dibujo, él responde que no sabe dibujar, a lo cual su maestra responde, haz un punto y fírmalo. Al día siguiente, el chico llega a la clase y ve su cuadro enmarcado, al verlo sorprendido dice: pero yo soy capaz de hacer muchos más cuadros más lindos.

A partir de esa reflexión comienza a trabajar y a hacer diferentes tipos de puntos. Con toda su producción realiza una exposición. En esa muestra se le acerca un chico diciéndole que le encanta lo que hace y que le gustaría pintar como él, a lo que le responde: Toma una hoja, haz una raya y luego fírmalo.



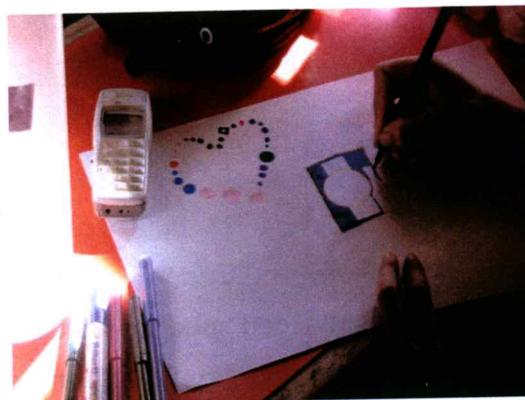
En la primera secuencia de la experiencia leemos entre todos el cuento



"Umm..."

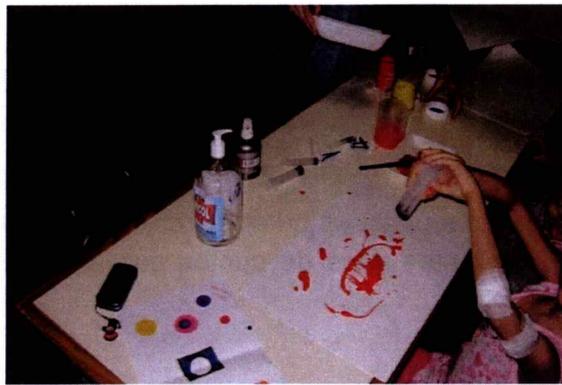
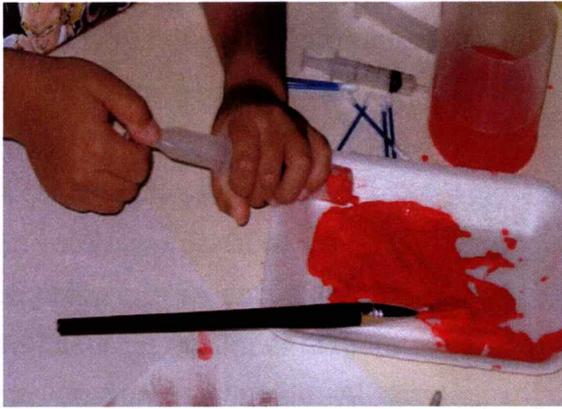
¡Puedo hacer un punto mejor que ÉSE!"

Luego se les propone a los chicos realizar diferentes tipos de puntos con lápices y marcadores, crayones, papeles (técnica mixta).



En un segundo momento se les ofreció materiales que se utilizan habitualmente para hacerles las curaciones en el sector de cuidados intermedios y moderados en el cual se encuentran internados (cim). Entre los elementos que se les entregó se encontraban jeringas, pervinox, alcohol, gasas, hisopos, témperas de colores, pinceles, etc. con la idea de que generen sus propias producciones partiendo de puntos y transformándolos.

A continuación se muestra un pequeño registro de lo que fue la experiencia.

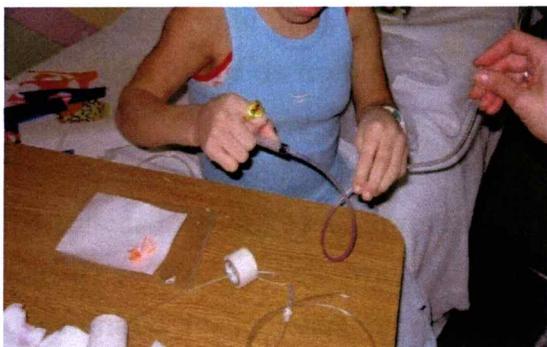


En otro encuentro trabajamos con vías.

Pusimos sobre la mesa diferentes tipos de vías, sondas, catéteres y se les preguntó si sabían lo que eran. Rodrigo dijo: "Esas finitas son vías te las ponen por la nariz y duelen muchísimo". Luciana, que se muestra desganada, cuenta que esta cansada, que tuvo un día con muchos estudios (dos lavajes de vejiga y tuvo que empezar nuevamente con diálisis). El enfermero comentó que fue nuevamente internada luego de un mes de haber sido externada, a causa de una nueva recaída a raíz de no tomar suficiente agua y la medicación, que el riñón prácticamente está perdido y que tuvo que empezar con diálisis nuevamente a la espera de un nuevo riñón para trasplantar. Rodrigo está por irse de alta y Tamara recién ingresó para trasplantarse en los próximos días. Frente a la pregunta si conocen estos elementos, Luciana reconoce una sonda K 94, igual a esta otra que tiene en la cama, y unas vías como las que usaron a la mañana.

La propuesta, es ver, si además de todo lo que ellos saben que se hace con estas vías, es posible transformarlas y usarlas para otra cosa. Se les dice que las pueden cortar, pegar con cinta, cargarlas con jeringas con agua de colores, hacerles nudos, etc.

Se les pregunta si prefieren usar jeringas con o sin agujas. A lo cual contestan: "con agujas", y empiezan a acercarse tímidamente al material. Finalmente, deciden darles forma de vinchas poniéndoles color con una jeringa cargada con témpera de color.



En un próximo encuentro la propuesta se hace extensiva a los guantes, con la idea de transformarlos en títeres. Luego, en otro encuentro, terminar haciendo un *collage* con alguna palabra significativa para ellos con las diferentes pastillas que toman.

Los diferentes momentos de la experiencia son registrados a partir de fotografías, las mismas fueron subidas a la galería de fotos del *blog* de trasplante renal (el cual formaba parte del *blog* de la Escuela Hospitalaria N° 2 "Dr. Juan Pedro Garrahan" y en forma de película alternándolo con imágenes y textos producidos por los maestros y los chicos.

A partir de la publicación de la experiencia el objetivo era abrir un espacio de comentarios e intercambio de experiencias en el *blog* para los chicos.

Si bien la experiencia no pudo ser sostenida a lo largo del tiempo debido a cuestiones institucionales ajenas a la investigación, lo que se pudo observar fue lo siguiente:

Por un lado, la necesidad de los chicos de recurrir dentro de los elementos presentados a aquellos que más claramente poseen un significado traumático. En este caso los más utilizados fueron jeringas con aguja, témpera color rojo, vías, entre otros) Desde la perspectiva docente, la posibilidad de alivianar el efecto traumático que aquellos elementos revisten. El objetivo, para esto, fue la utilización de elementos que por su utilización remiten necesariamente a la enfermedad con la idea de reutilizarlos ofreciendo de ésta forma un recurso más de tramitación, ya sea a partir de la posibilidad de "velar" como una forma de transformar, ya sea a través tanto el color, como de la reformulación de los objetos y del jugar con ellos.

Permitiendo así habilitar un canal de elaboración creativo de aquello que en si mismo resulta insoportable por su crudeza y que por otro lado forma parte de la cotidianeidad de éstos chicos.

CONCLUSIONES

El problema objeto que se ha abordado en esta tesis es:

¿Cuáles son los medios de tramitación que utiliza el aparato psíquico materno ante situaciones traumáticas que impactan fundamentalmente desde lo estético, en términos de una malformación física, en relaciones de filiación?

Siendo las hipótesis:

- **Si en las relaciones materno - filiales se produce una situación traumática que impacta en lo estético como consecuencia de una malformación física en el infante, entonces, el aparato psíquico materno utilizaría como una forma de tramitación de dicha situación la creación artística que funcionaría a manera de velo frente a lo ominoso.**
- **Si en las relaciones materno - filiales se produce una situación traumática que impacta en lo estético como consecuencia de una malformación física en el infante, entonces el aparato psíquico materno utilizaría como una forma de tramitación de dicha situación, modalidades narcisistas.**

A fin de abordar el problema de investigación el objetivo general es:

Identificar los medios de tramitación utilizados por el aparato psíquico materno frente a situaciones traumáticas relacionados con el impacto estético ocasionado por malformaciones físicas en un hijo.

Las unidades de análisis a partir de las cuales se abordará dicho problema son:

- El Caso M.
- La novela Frankenstein
- Una experiencia realizada en el sector de trasplante renal del hospital "Juan P. Garrahan"

Rastrear el concepto de belleza a lo largo de la historia, así como las diferentes concepciones de la misma que se fueron construyendo a lo largo del tiempo, permitió un acercamiento a la complejidad que conlleva el término y al hecho de como él

mismo se fue reflejando de diversas maneras en lo que llamamos el hecho artístico. La posibilidad de analizar los diferentes bloques históricos permitió encontrar ciertas problemáticas encarnadas en una cosmovisión del mundo.

De ésta manera la evolución del concepto de belleza desde los griegos a nuestros días dan cuenta del pasaje de un modelo estético desde el cual se organiza una visión del mundo. De las formas puras al caos, de la finitud a la infinitud, paradigmas que se suceden y dan fundamento a un ideal estético de belleza.

El idealismo alemán es el encargado a partir de su poesía de develar en ella una particular relación establecida entre lo bello y lo siniestro. Es así como lo bello cobra vida en su relación con lo siniestro, la vitalidad de la belleza ancla sus raíces en aquellos sentimientos penosos.

De ésta manera, pensar en el hecho artístico lleva inevitablemente a tener en cuenta las dos dimensiones del mismo. Estas dos dimensiones en su interjuego producen el efecto estético. La posibilidad de que lo siniestro reprimido se exprese en forma velada, velada por lo que, de alguna manera, Freud llama máscara estética, es lo que permite mostrar y a la vez desdibujar aquellos sentimientos que por familiares se nos presentan como ajenos.

Es en ese espacio de ambigüedad donde la obra de arte cobra fuerza, sugiriendo, sin mostrar fehacientemente, donde lo siniestro se encuentra presente pero no se presentifica crudamente.

Es, debido a ello, que lo siniestro en su exposición directa destruye el efecto estético y pone límite a la categoría de belleza. Sólo, en la medida en que puede ser transformado, reprimido, velado se vuelve tolerable. Los motivos son conocidos, en tanto la temática que convoca esos sentimientos es constitutiva del sujeto humano.

En relación a las posibles tramitaciones que un sujeto tiene de una situación traumática Luis Horstein lo expresa de la siguiente manera:

"El chiste, el humor, la sublimación, el jugar, los vínculos actuales suponen la capacidad de transformar una vivencia interior en algo transmisible. Los que son capaces de lograr formaciones de compromiso correspondiente a esta serie del chiste con los mismos conflictos que a otros conducirían al empobrecimiento libidinal y narcisista, pueden hacer otra cosa; transformar sus necesidades singulares en finalidades originales y convertir sus labilidades en potencialidades creativas".

(Pág.69)¹

Es así como, la represión a la manera de un velo permite que aquello que de otra manera sería intolerable, en tanto pondría en contacto al sujeto con sus propios complejos, lo preserva en la medida que lo distancia de aquellos núcleos conflictivos que por un lado le son insoportables y por otro lado lo constituyen.

Es aquí donde la belleza a modo de velo permite el encuentro con estos núcleos intolerables en su representación para el sujeto. Los ejemplos de Frankenstein y de M. mostraron dos formas diferentes de tramitar aquello que justamente por carecer de velo - belleza nos confronta con aquellos sentimientos que por su nivel de crudeza resultan traumáticos para el psiquismo humano.

La posibilidad de tramitación de la situación traumática encarna, en el Caso Frankenstein una modalidad narcisista teñida por la imposibilidad de duelar aquello que no responde al ideal, evitando aceptar de alguna manera aquello que se perdió para siempre: la posibilidad de seguir siendo "*His majesty the baby*".

En el caso de M. la posibilidad de tramitación de la situación traumática representada por la malformación de su hijo ofrece un modo de resolución diferente. La producción artística de la paciente habilita un nuevo escenario donde desplegar parte de los sensaciones albergados con el nacimiento de su bebe.

En función del análisis e interpretación de los datos del historial clínico de M. queda corroborada la primera hipótesis enunciada en esta investigación:

- **Si en las relaciones materno - filiales se produce una situación traumática que impacta en lo estético como consecuencia de una malformación física en el infante, entonces, el aparato psíquico materno utilizaría como una forma de tramitación de dicha situación la creación artística que funcionaría a manera de velo frente a lo ominoso.**

La corroboración de la misma se basa en los datos obtenidos en el análisis del caso donde se observa como la paciente utilizó su propia obra como modo de tramitación de la situación traumática.

La posibilidad y la necesidad que ella encuentra en su obra de encarnar sentimientos, reacciones, sigue insistiendo y a modo de un síntoma desplaza en otro objeto (en este caso su producción artística) aquellos afectos que en el trauma inicial no pudieron ser

¹ Horsntein, L. "Práctica psicoanalítica e historia". Ed. Paidós. Bs. As. 1993.

descargados. Los mismos aparecen ahora presentes en su creación artística.

A partir de lo anteriormente dicho se podría pensar la obra artística de la paciente como el terreno donde se pusieron en juego aquellas vivencias traumáticas originadas en el campo de la creación (nacimiento del hijo) que, por el exceso de cantidad, inundaron el aparato dejando un agujero, un espacio de ajenidad, que no deja de resultar familiar .

Frente a esto aparecieron "el vómito", "las vísceras", como sustitutos en su creación. Intentos de elaboración que le permitieron ligar y apropiarse a partir de la construcción de un discurso propio (en este caso a partir de la plástica) aquello que subyace en lo más profundo de su poder creador y que en su momento no pudo ser tramitado.

En tanto cantidad imposibilitada de ligar, el trauma insiste ofreciendo en cada repetición la posibilidad de elaboración. A partir de su trabajo analítico, la paciente comenzó a orientar su obra a materiales en bruto que la remitieron a sus sentimientos más primitivos; horror, angustia, extrañeza, frente a aquello que surgió de su propia creación. Luego, agujeros que comenzaron a velarse, telas que fueron adquiriendo forma (por lo general forma de círculo), juegos con transparencias que de alguna manera fue sintiendo que la representaban en tanto propuesta estética y que motorizaron su producción.

En definitiva, la presencia de lo siniestro en tanto elemento presente que ella a manera de elaboración fue velando a lo largo de su obra.

En relación a la experiencia hospitalaria se pudo observar como al momento de seleccionar los materiales con los cuales iban a trabajar los chicos se inclinaban a elegir aquellos elementos más cercanos a la experiencia de hospitalización por la cual estaban atravesando. Así, el color que más utilizaron fue el rojo, ante la pregunta de si preferían trabajar con jeringas con o sin agujas, ellos elegían aquellas que poseían agujas, etc. De esta forma se observó, en los niños, una necesidad de manipular aquellos elementos que los remitían a situaciones de mayor sufrimiento como una forma de elaboración y de alguna manera de velar en tanto posibilidad de transformación, aquellos elementos que su sola presencia aparece ligada al sentimiento de lo siniestro.

Por cuestiones ajenas a la investigación no se pudo hacer un seguimiento sostenido de la experiencia debido a factores institucionales que no permitieron continuar con la misma.

En función del análisis e interpretación de los datos de la novela Frankenstein queda corroborada la segunda hipótesis

- **Si en las relaciones materno - filiales se produce una situación traumática que impacta en lo estético como consecuencia de una malformación física en el infante, entonces el aparato psíquico materno utilizaría como una forma de tramitación de dicha situación, modalidades narcisistas.**

A partir del análisis de Frankenstein se pudo observar el impacto que el aspecto de este "horroroso monstruo" produjo en su creador. La manera de resolución que utilizó y su imposibilidad de transformación de la vivencia, dieron cuenta de una modalidad de tramitación defensiva. La cual deja una impronta en los vínculos, los cuales adquieren características tales como: la idealización, la alienación y la fascinación. Marcas que, por otra parte, remiten a modalidades específicas de vínculos narcisistas.

De esta manera, si la condición de la idealización en tanto salida narcisista, es la imposibilidad de tolerar las propias fallas en tanto lo que se proyecta en el ideal es un lugar vacante que pueda ser ocupado por algún atributo, persona u objeto, que pueda encarnar esa perfección perdida y de ésta manera preservar la ilusión de completad en un espacio de fusión y alienación que evita el duelo por la pérdida. La pregunta que surgió fue: ¿Por qué si esta criatura cumplió las expectativas del Dr. Frankenstein de ser reanimado y vuelto a la vida, esto no alcanzó para sostener el ideal?

Se encontró la respuesta en intrínseca concordancia a la segunda hipótesis. Es ahí donde algo de lo siniestro apareció. La falta del velo, de la belleza del monstruo, rompió el hechizo, impidió velar lo que estaba destinado a permanecer oculto, aquello tan íntimamente ligado a la historia del sujeto que al expresarse se volvió intolerable.

El impacto estético fue tan grande que no permitió el surgimiento de ningún sentimiento de empatía. Las palabras no alcanzaron, la imagen se impuso en su crudeza, en su cercanía con aquello innombrable cuya sola presencia convierte cualquier sentimiento en horror y repulsión.

BIBLIOGRAFÍA

- Abadi, Mauricio. *Psicoanálisis: Recorte y montaje*. Colección psicología. El Cid Editor. Buenos Aires. Argentina 1982.
- Baranger, M.; Baranger, W.; Mom, J. (1987) "El trauma psíquico infantil, de nosotros a Freud". *Revista de psicoanálisis*. A.P.A año 1987 .Tomo XLIV.
- Bleichmar, N. Bleichmar, C."El psicoanálisis después de Freud. Teoría y clínica" Ed. Eleia. 1978.
- Carpintero, E. (1993) "Lo bello es el comienzo de lo que podemos soportar" en revista *Topia*. Año III N° 8.
- Eco, Umberto (1985) "La definición del arte". Barcelona: Ed. Planeta- Agostini.
- Eco, U. (2007) "Historia de la fealdad". Italia. Ed. Lumen.
- Eco, U. (2004) "Historia de la belleza". Italia. Ed. Lumen.
- Freud, S. y Breuer, J. (1990) [1983] "Sobre el mecanismo psíquico de fenómenos histéricos: comunicación preliminar". Bs. As. Ed. Amorrortu. T II.
- Freud, S. (1983) [1905 o 1906] "Personajes psicopáticos en el escenario". Buenos Aires: Ed. Amorrortu. TVII.
- Freud, S (1980) [1913] "El interés por el psicoanálisis". Bs. As. Ed. Amorrortu. T XIII.
- Freud, S. (1984) [1914] "Introducción del narcisismo". Bs. As. Ed. Amorrortu. T. XIV.
- Freud, S. (1984) [1923] "El Yo y el Ello". Bs. As. Ed. Amorrortu. T. XXIII.
- Freud, S. (1984) [1924] "El sepultamiento del complejo de Edipo". Bs. As. Ed. Amorrortu. T. XIX.
- Freud, S. (1984) [1915] "Pulsiones y destinos de pulsión". Bs. As. Ed. Amorrortu. T. XIV.
- Freud, S. (1984) [1919] "Lo ominoso". Bs. As: Ed. Amorroto. T. XVII.
- Freud, S. (1982) [1895] "Proyecto de psicología". Bs. As. Amorrortu. T. I.
- Freud, S. (1979) [1899] "La interpretación de los sueños". Bs. As. Ed. Amorrortu. T. IV.
- Freud, S. (1983) [1905] "Tres ensayos de teoría sexual". Bs. As. Ed. Amorrortu. T. VII.
- Freud, S. (1984) [1906] "El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen". Bs. As. Ed. Amorrortu. T. IX.

- Freud, S. (1979) [1907] "El creador literario y el fantaseo". Bs. As. Ed. Amorrortu. T. IX.
- Freud, S. (1979) [1908] "La novela familiar del neurótico". Bs. As. Ed. Amorrortu. T. IX.
- Freud, S. (1984) [1910] "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci". Bs. As. Ed. Amorrortu. T. XI.
- Freud, S. (1984) [1914] "Recordar, repetir, reelaborar". Bs. As. Ed. Amorrortu. T. XII.
- Freud, S. (1983) [1920] "Más allá del principio del placer". Bs. As. Ed. Amorrortu. T. XVIII.
- Freud, S. (1979)[1925] "Inhibición, síntoma y angustia". Bs. As. Ed. Amorrortu. T. XX.
- García Badaracco, J "Diálogo entre arte y psicoanálisis". A propósito de una conversación entre el pintor Guillermo Roux y el autor Revista Argentina de arte y psicoanálisis. Ed. Fundación banco crédito argentino.
- Gay, P. (1989) [1990] "Freud. Una vida de nuestro tiempo". Bs As: Ed. Paidós.
- Hal, F. (2008) "Belleza compulsiva". Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.
- Hornstein, Luis (1988) "Cura Psicoanalítica y Sublimación". Bs. As. Edición. Nueva visión.
- Hornstein, Luis (1993) "Práctica Psicoanalítica e historia". Bs. As. Paidós Psicología Profunda.
- Kohut, H. Wolf, E. (1978) "Los trastornos del self y su tratamiento". Traducido del International Journal of Psycho - Analysis. Vol.59.part.4.
- Kohut, H. (1986) "¿Cómo cura el análisis?" Ed. Paidós. Bs. As.
- Mayer, H. "Del yo inicial al ideal del yo". Revista de psicoanálisis. APA. T. XXXVII. N°2. Bs. As.
- Lacan, J. (1988) [1949] "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". Buenos Aires. Ed. Siglo XXI.
- Laplanche, J. Pontalis, J-B. (1971) [1981]. "Diccionario de psicoanálisis". Ed. Labor.
- Lloret, Amada (1998) "Sobre la creación artística. Impacto estético: de lo maravilloso a lo siniestro". Revista de psicoanálisis. Asociación psicoanalítica argentina. T. LV, N° 2. Bs. As.
- Magán de Cid, I. D' Angelo, M. (2003) "El Estadio del espejo". Ed. Longseller.
- Melgar, M. (1982) "La sublimación en el proceso psicoanalítico". Rev. de Psicoanálisis. Tomo XXXIX, N°5

- Melgar, M. y López Gomara, E. (1991) [1991] "Las raíces *"brut"* de la creación". Revista Argentina de arte y psicoanálisis. Ed. Fundación banco crédito argentino.
- Pichon Riviere, E. (1984) [1971] "El proceso creador. Del psicoanálisis a la psicología social" (III). Ediciones Nueva Visión.
- Repetto, C. y Bruno, R. (Comp.) (1994) Historia – Historiales. Buenos Aires: Editorial Kargieman.
- Revista Lulú (1991) Revista de teorías y técnicas musicales. Bs. As. N° 2
- Rilke, R. (1999) Cartas a un joven poeta. Obra poética. Ed. Edicomunicación. España.
- Rodrigué, E. [1996] "Sigmund Freud. El siglo del psicoanálisis". Bs. As. Ed. Sudamericana.
- Roque Pitt, H. Coordinación. (2011) "Nuevas Miradas en torno a Frankenstein". Bs. As. Edit. Efiartes.
- Roudinesco, E. (2009) "Nuestro lado oscuro". Una historia de los perversos. Ed. Anagrama. Barcelona.
- Shelley, M. [2006] "Frankenstein o el moderno Prometeo". Buenos Aires. Ed. Losada.
- Trías, E. (1982) [2001] "Lo bello y lo siniestro". Barcelona. Ed. Ariel.
- Zak de Goldstein, R (1991) "Creación y alquimia en los orígenes del sujeto y del arte". Rev. Argentina de arte y psicoanálisis N° 1. Arte *Brut* Los orígenes de la creación. Buenos Aires. Fundación Banco Crédito Argentino.