

LIBROS, ARTÍCULOS Y CONFERENCIAS ASOCIACIÓN EUROPEA DE HISTORIA DEL PSICOANÁLISIS

[volver](#)

1

Lo Actual de la Escena.

Presenta: Mauricio Santín Iriarte. 2008* “El animal está en el mundo como el agua en el agua decía Bataille. Al hombre, sin embargo, les está vedada esta experiencia. La herida que le abre el mundo es irrenunciable: es ella la que le constituye en tanto hombre. Todo su ser no es sino esa crispada distancia de la que cuanto más se apropia, más le extraña...”* Resumen: Tanto el teatro como el psicoanálisis se valen de conceptos afines para sus prácticas, en muchas ocasiones éstos remiten a posibles analogías y muchas otras veces no. En el presente trabajo trataré de ir identificando los usos de estos conceptos que para el psicoanálisis son fundamentales, especialmente, si se trata de ciertas patologías llamadas graves. Me valgo pues de las injerencias del teatro en el psicoanálisis para dar cuenta de una particular psicopatología llamada psicósomática. Cómo ésta se puede entender desde la tragedia a diferencia del drama y cómo en ella existe una nueva modalidad de demanda, la cual apunta, a través de su representante a una representación. Palabras clave: Escena, acto, teatro, representante, representación, guión, tragedia y experiencia. Introducción:

Poca cosa le compete al azar cuando de vida humana se trata, a menudo preferimos creer que somos juguetes y productos de un destino, que estamos obligados a llevar a cabo ciertas labores esenciales y que debemos cumplir con designios que poco se acercan a nuestros deseos. Ignoramos las verdaderas motivaciones que dirigen nuestras acciones y rara vez somos conscientes de nuestras decisiones. Solamente tal vez cuando intentamos recrear escenas dentro de un ámbito analítico, podemos descubrir que nos encontramos en plena representación de aquellos guiones que nos fueron asignados al modo de historia, empero

* E-Mail: masantin@yahoo.com * R.M. Rilke en “Correspondencia R.M. Rilke – L.A. Salomé (1981) Ed. Pequeña biblioteca calamus scriptorius. España.

2

ignorantes de quienes son y como nos constituyen esos personajes, nos creemos propietarios de nuestro decir.

“Lo que ocupa la escena contemporánea es la minuciosa reconstrucción de los infinitos actos individuales”.¹ Actos que emergen, pareciera, sin el menor cuestionamiento, tan sólo como una necesidad imperante que impide la demora; automática al decir coloquial, sin olvidarnos de su acepción psicoanalítica. Con ello me refiero al tipo de angustia con la que lidia un yo que se empeña en formar parte de la escena.² La escena,

como sabemos, forma parte de un espacio virtual, involucra a un yo, y éste podrá participar según sus posibilidades (integrado, escindido, fragmentado, representado, etc.) y según sus injerencias respecto del sujeto, empero no me detendré en exponer las particularidades de un concepto respecto de la escena, sino que mi interés radica en exponer algunas de sus consecuencias dentro de la “escena” de hoy, la actual, particularmente desde al área clínica y específicamente desde el acontecer psicosomático. Es pues de aquí que parto para el desarrollo de este trabajo, dando especial atención al concepto de Experiencia de Walter Benjamín.

Escena (Scaena), escenario, teatro, proviene del griego que significa choza, tienda, escenario. Teatro por su parte es tomado del latín Theatrum derivado del griego D que significa mirar, contemplar; de la misma raíz es el verbo contemplar, examinar, estudiar, meditar, especular. C. de Casas en 1570 traduce scena por teatro.³ La escena entonces se arma desde cierta posición y no desde cierta expresión, involucra necesariamente la mirada y no precisamente la de cualquiera. La mirada esta conectada con el deseo al otro, no del otro, en el dar a ver se desea al otro, para luego ser deseado por el otro; me refiero aquí al otro como semejante. Es pues así que la posición, el desde dónde se mira, dará cuenta también del cómo fue mirado aquél que ahora mira, pues si bien sabemos que entre el sujeto y la representación se encuentra la pantalla, esa, que en un principio debe de mediar, de tramitar, de cualificar inclusive, damos cuenta entonces de la trascendencia de este mirar y de la escena que por consecuencia se puede o no armar.

1 Forster, R. (2003). “Crítica y sospecha” Ed. Paidós. Bs As, Argentina. Pág 71 y 72. 2 Freud (1893 y 1894. Manuscrito B y manuscrito E respectivamente) menciona dos tipos de angustia: Angustia señal, la cual accede a una representación, es decir con huella y registro mnémico y por el contrario de ésta, sin representación y como antecedente de las neurosis actuales (valga lo actual por el tipo de patologías y por la clínica de hoy en día) menciona a la angustia automática, de la cual hablaré a la largo de todo el trabajo. El mismo Freud al respecto de este tipo de angustia dice en la página 229 de la versión de Amorortu “Esto es muy asombroso, pero sólo puede tener el sentido de que la fuente de la angustia no ha de buscarse dentro de lo psíquico. Por tanto, se sitúa en lo físico, lo que produce la angustia es un factor físico de la vida sexual”. 3 Corominas, J. Pascual, J. (1984) “Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico” Ed. Gredos. Madrid. España.)

3

Ahora bien ¿cómo ese otro se inmiscuye en la escena, realmente lo está o es a éste que se le presenta?. Yendo más allá ¿cómo aquél que arma dicha escena se involucra en la misma, se puede, lo logra, o pertenece ajeno a ésta, expectante, quizás al modo del coro⁴? Lacan en el informe de Daniel Lagache (1960) ubica al acting out como una representación, cuestión que como sabemos contempla una elaboración de mayor complejidad que una que simplemente se limite al acto o al pasaje a éste, es decir por fuera de la escena. El acting out se entiende como una puesta en escena a diferencia del pasaje al acto en donde se está por fuera de esa escena. Si se reprime el recuerdo de los acontecimientos pasados, ellos vuelven expresándose en acciones; cuando el sujeto no recuerda el pasado está en mayor predisposición para actuarlo en el acting out. Empero, ¿qué sucede si el mecanismo defensivo no es la represión sino uno más primario, sin las

complejidades y elaboraciones que implica la represión y el aparato psíquico por consecuencia?

Si bien Lacan, adopta estas elaboraciones del psicoanálisis de su época, no se limita a ellas, pues menciona que el Agieren freudiano implica mayores acepciones. Lacan sostiene que el acting out resulta de la imposibilidad de recordar el pasado, sin embargo subraya la dimensión intersubjetiva del recuerdo, lo cual nos da entrada en otro campo, pues el recuerdo no sólo involucra recordar sino también comunicarlo a un Otro⁵ por medio de la palabra. Por lo tanto el acting out se produce cuando la negativa del Otro a escuchar hace imposible el recuerdo. Cuando el Otro se ha vuelto sordo, el sujeto no puede transmitirle un mensaje en palabras y se ve obligado a expresarlo en acciones. De modo que el acting out es un mensaje cifrado que el sujeto dirige a Otro. Es el mismo Lacan, ahora en el seminario del año 62-63 quien nos expone algunas de las diferencias entre un concepto y el otro. Pues si bien sabemos que ambos son recursos contra la angustia, el pasaje al acto supone una salida total de la escena. El acting out es un mensaje simbólico dirigido al Otro, mientras que un pasaje al acto es una huida respecto del Otro, hacia la dimensión de lo real dice el mismo Lacan. El pasaje al acto es una salida de la red simbólica, una disolución del lazo social, se evidencia una imposibilidad ante una angustia incontrolable, en demasía, desbordante, aquella quizás que parte de la “reconstrucción de los infinitos actos individuales” a los que aludía allá arriba. La cuestión entonces, será analizar ante qué tipo de angustia nos enfrentamos, ante qué debemos lidiar, cómo esto nos interpela, cuáles son las máscaras “útiles” del lenguaje de hoy, sabiendo que “el lenguaje es una ficción creadora –en el cual- las palabras son el medio en donde el mundo habita”⁶, hay algo allí que nos proteja, de ser así, cuáles son nuestros medios, cuáles nuestras máscaras...

4 El coro, en la tragedia griega, es quien padece, no así el personaje. El coro es el encargado –por fuera de la escena- de remitir las consecuencias de aquellos acontecimientos, el personaje así se libera de dicha tramitación. 5 El Otro con mayúscula remite al registro de lo simbólico en la obra de Lacan a diferencia del otro (petit “a”) que no es realmente otro, sino reflejo y proyección del yo. Es simultáneamente el semejante y la imagen especular por lo cual se inscribe en el registro de lo imaginario. 6 Ricardo Forster, clase de doctorado dictada en la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA) “El tema del sujeto en la filosofía contemporánea: El otro, lo otro, los otros en Benjamín, Lévinas y Blanchot.” 26 de abril de 2006.

4

Máscara proviene del latín *masca*, *mascus* que significa fantasma, que protege. ¿Ante qué o para qué? Ante el Otro podríamos decir anticipadamente, pues lo que importa finalmente cuando se lleva una máscara es el sonido, lo que se dice o hace, pues es a lo único que se tiene acceso; al actuar que surge de eso que se encuentra detrás de la máscara, de la *per* (por) *sona* (sonido), es decir la persona (el sonido) que se oculta bajo esa máscara. Por el sonido entonces llegamos a la persona, se trasciende así a la máscara. Sin embargo, si no hay allí posibilidad de palabras, de verbalización, de sonido ¿cómo entonces acceder a la *per*-*sona*? ¿Está ésta por fuera de la escena? ¿Es la escena equivalente a la representación, sabiendo ya, sus implicaciones dentro de la teoría psicoanalítica? Es pues de aquí, que pretendo dar cuerpo a las siguientes líneas. El

cuerpo del héroe.

“El héroe ha quedado del otro lado de la historia, o sería mejor decir que el héroe, al desaparecer de la escena y al volverse mera representación especular, viene a expresar el fin de la historia entendida como potencialidad y acción... Quien vive instalado en el puro presente, quien hace del instante la referencia última de lo verdadero, está incapacitado para representarse otra perspectiva de la vida que no sea la que instituye su propia y asfixiante cotidianidad. El triunfo póstumo de Narciso caracteriza el autismo de los habitantes de la posmodernidad.”⁷ ¿Dónde entonces ha quedado la figura del héroe? ¿Qué ha sucedido desde entonces? ¿Su salida trae consigo el origen trágico? ¿Es la falta de esta figura la que se intenta sustituir desde la sobre exigencia de un vacío por llenar, de una vacante por ocupar? ¿Es la mirada heroica la ausente? Es el mismo Forster quien nos anticipa lo siguiente: “Entre el héroe moderno y el resto de los sujetos sociales existía una esencial identificación cuyo punto neurálgico se relacionaba con la posibilidad misma de entrar en la historia desatada por la acción del héroe.”⁸ Entonces. ¿Es la identificación lo que está en riesgo? ¿Es heroico el hecho de entrar en la historia? En resumen: ¿Cómo esto ha de afectar al sujeto de la posmodernidad? ¿Hay relación alguna entre ello y las patologías de la actualidad?

Es mi intención en este apartado mencionar algunas cuestiones que atañen a la figura del héroe y sus posibles vínculos con el padecimiento psicosomático; mostrar a través del cuerpo de la posmodernidad, cómo éste se ve afectado, a tal punto en donde una frágil identificación atañe al ser a diferencia del tener. Al hablar hoy de patologías graves se contempla de antemano esta dicotomía entre el ser y el tener, siendo esta última la de mejor pronóstico, empero numerosos estudiosos recalcan la incidencia, cada vez mayor, de las patologías que trascienden al mecanismo por excelencia del psicoanálisis; la represión no es ya la figura esencial de la clínica que hoy nos cuestiona. Tal es el caso del padecimiento psicosomático, en el cual podemos observar además de una frágil identificación, cuestiones que aluden a la imposibilidad de representación, a una ruptura de aquella protección y a fallas tan tempranas como el origen del psiquismo. “Uno de los síntomas de la posmodernidad es precisamente el que nos confronta con la insustancialidad de nuestras acciones; sencillamente descubrimos que entre los oscuros acontecimientos planetarios y nuestras pequeñas existencias no parece existir ninguna posibilidad de intercambio en

7 Forster, R. (2003). “Crítica y sospecha” Ed. Paidós. Bs As, Argentina. Pág 73 y 74. 8 Ídem, p. 77

5

términos de actividad consciente. El marasmo de sucesos que hoy pueblan nuestra cotidianidad pasan entre nosotros dejando una estela de misterio y de indescifrable comprensión. Es alrededor de este viraje que podemos localizar la mayor distancia entre las peripecias del héroe moderno –arrojado a su propio destino, confiado en su capacidad transformadora- y la actualidad de una humanidad que se deja llevar por los vientos de la época hacia parajes desconocidos evitando, en la mayoría de los casos, interrogarse por el sentido de esa marcha.”⁸ Es justamente ese pasar, que en ocasiones ocurre en nuestro propio cuerpo al que le dedico este tiempo, pues un pasar sin ruptura, sin corte, no permite la experiencia al decir de Benjamín. Más precisamente, si nada se

puede decir de aquello que acontece en el propio cuerpo -como le es característico al enfermo psicosomático en su falta de capacidad asociativa- menos aún se podrá dar cuenta de eso que ocurrió. Empero no debemos olvidar que es a partir de la pulsión de muerte que surge el deseo, es pues de aquí que quiero partir para proponer una mirada, una de un tipo diferente, que a raíz de una nominación alude a Eros y no a Tánatos, haciendo quizás participe al héroe dentro de su propio accionar, ya que éste lo que demanda es especularidad de nuestras propias imposibilidades de representación, cumple así con una representación que le es imposible a cualquier representante. En él se ponen y adjudican todas las expectativas, apostándose inclusive el ser. Se trata, en la obra, de destacar los rasgos de esa travesía trágica por la historia como un modo de ejercer la crítica del presente, de un actual acto que acontece en el ser.

La figura del héroe en tanto obra rompe con la tradición del mito, cuyo objetivo es la permanencia continua y dispar de su existencia; si hay algo que no puede tolerar el mito dice Esposito⁹, es su interrupción, dado que él no es más que la ausencia de interrupción. O simplemente lo Ininterrumpido. Esto es precisamente lo que pretende la llamada posmodernidad y sus anclajes dentro de la clínica, una continuidad avasallante de toda subjetividad y de sentido. El sin sentido es lo actual, el padecerlo es lo de hoy, sin referente, ni punto de partida, el fenómeno psicosomático viene simplemente a corroborarlo desde la indiferenciación, desde esa continuidad que impide el sentido, la experiencia. Benjamin alude al concepto de instante, como aquél que interrumpe para dejar huella, marca. La imposibilidad de experiencia se debe a la falta de integración de aquellos instantes, de esos acontecimientos que no han sido evidenciados, vividos de manera subjetiva, sino que simplemente han sido transitados por un devenir dado. La discontinuidad –desde la interrupción, desde el instante- viene entonces a romper con ese goce y asignar vivencia, experiencia de aquello y de esto, es decir de la historia, del presente y del futuro, eso que está y se presenta para dar cuenta de la falta a partir del acontecimiento.

8 Ídem, p. 78 9 Citado por Forster, R. (2003) página 92.

6

Todo ello se podría graficar de un modo muy sencillo.

Por un lado tenemos a la continuidad: Y por otro tenemos a la discontinuidad:

Lugar de la experiencia

El análisis, tanto desde la filosofía analítica como desde psicoanálisis, viene a promover la experiencia a través de la discontinuidad de su escritura, fragmenta aquello que fue dado sin cuestionamiento. Su función es construir desde la singularidad, aquello que se ha impuesto como lo construido desde la pluralidad. Rescata en resumidas cuentas al Ser en tanto sujeto, sujetado sí, pero diferente de esa “sujetación”. Es a partir de ese guión, de ese corte que podemos entrar en la lógica del fantasma, de la escena incluso, empero de ello me ocuparé más adelante. El Ereignis de Heidegger apunta a ese acontecer, acontecer que no es sin el apropiamiento, y uno bastante singular, propio del ser, es por ello que se le traduce de diferentes maneras y formas: Evento, acontecimiento, trasposición, hacer propio, apropiación, etc. Sin embargo no deja de llamar la atención lo intraducible de este concepto, tan sólo por la subjetividad implícita allí. Ereignis como sabemos, es un concepto que contempla múltiples raíces, es pues, de

antemano imposible de traducción, más allá de lo que Derrida nos dice al respecto en “Torres de Babel”¹⁰, empero haciendo un ejercicio propositivo podemos decir que se trata más o menos de lo siguiente: Er = fuerza imperante, eig = cohesión, aprehensión, fuerzas en correspondencia y nis = propiedad, posesión que instituye índole. Es pues así que el evento es tan sólo la estela que deja el Ereignis, hay por tanto que hacer el Ereignis. Lo cual se encuentra en completa sintonía con la propuesta benjaminiana respecto del instante, ese que instituye y que inscribe posibilidad.

“Quizás uno de los mitos más formidables de esta época sea aquel que surge de la absoluta convicción de haber abandonado de una vez y para siempre los fantasmas persecutorios de un pasado que apenas si vuelve a ser representado –caracterizado- en las salas de los museos o en las imágenes producidas en el seno de la industria del espectáculo. Apenas si queda como restos de una pesadilla que sólo nos asalta por las noches y cuando nuestras defensas están bajas.”¹¹ Ese tal vez sea el asalto que arriba precisamente allí cuando no hay suficiente yo que proteja, que emerge de manera automática, pero que sin embargo expresa lo más auténtico, eso que le es propio al ser y que es lo que se ES.¹² Es (ello) lo que se es.

10 Derrida, J. (1987) “Torres de Babel” Revista de filosofía N° 5 Año 1987. 11 Forster, R. (2003). “Crítica y sospecha” Ed. Paidós. Bs As, Argentina. Página 96.

12 Nietzsche al tratar de explicar el Selbst expresado en “Así habló Zarathustra” hace uso del Es (ello) en “Más allá del bien y del mal”, reconociendo en ambos que se trata de una ficción necesaria, una construcción lógica que no deja de ser un error útil para dar cabida a eso que llamaré aquí subjetividad. Empero quien obra y actúa es el cuerpo –dice Cragolini (2005)- el yo es resultado de ese actuar. Y el cuerpo es otro término para el ello. Ello (Es), cuerpo (Leib), sí mismo (Selbst) son términos que como vemos en estos textos resultan en más de un aspecto equiparables. Es el mismo Nietzsche quien homologa el Es (ello) al Leib (cuerpo). De aquí, quizás la famosa frase freudiana de su texto “El yo y el ello” (1923): “Donde ello era, yo debe advenir”, considerando además, que es, en esta época susceptible de analogía tanto el yo como el sujeto, siempre y cuando se contemple desde la metapsicología. Así mismo, no está de más aclarar que es en este texto, en

7

Entonces. ¿Es lo que nos demanda el cuerpo, es decir aquella primera instancia que vivencia los acontecimientos, o lo que podríamos decir a estas alturas nuestra primera memoria, la única cosa que “nos pertenece” a decir bien, el cuerpo, y que es allí donde se aloja esa experiencia que se resiste a ser experimentada por la psique? “La muerte – dice Hölderlin- es la mensajera de la vida, y el hecho de que durmamos ahora en nuestros hospitales es señal de que pronto nos despertaremos sanos.”¹³ El héroe –ahora Forster- también habita la podredumbre, cada uno de sus pasos se convierte en un peligro, la amenaza del hundimiento está próxima, late en sus acciones, se mezcla con sus intentos por imprimirle al tiempo la llamada de lo nuevo... Su tragedia es la tragedia de nuestra época. ¿Se trata aquí de un llamado, de una demanda? ¿Es esto una señal actual? Mejor dicho ¿es esto un principio, que más allá de que se involucre a la muerte, corresponde, y se dirige a un principio erótico, en tanto que es a través de ésta que se salva?. Concretamente. ¿Es el psicósomático un héroe? La escena trágica.

Si la gnosis remite a un saber y la gnosis a la facultad de reconocer un estímulo, ¿será éste el del cuerpo? Pues si bien “los despojos de la vida han olvidado lo que significa recuperar el nombre propio y la voluntad de decidir”¹⁴, el cuerpo, particularmente el del psicosomático, lo hace en esa nominación de su ser respecto de su padecer, ya que es característico encontrarnos con pacientes que se presentan con un rotulo nominal: “Soy cardíaco”, “soy asmático”, “soy hipertenso”, etc. ¿Son éstas las escenas o es ésta la demanda actual? Sin duda alguna nuestras actuales incertidumbres nos acorralan, a tal punto, en donde impera la necesidad de nombrar como algo nuevo a algo que se presenta de otra manera, quizás ese sea el reto actual, quizás ésta sea una magnífica oportunidad para confrontar a lo trágico. Bien dice Forster definiendo a la tragedia que ésta no radica en la excepcionalidad sino en la naturalización del mal. “El idioma plegó su espesura significante, desdibujó su potencia metafórica, y fue triturado sistemáticamente por los nuevos medios de comunicación de masas que se hicieron cargo de la difusión generalizada de la lógica del mercado, de los dispositivos económico-tecnológicos que hoy atraviesan de lado a lado el planeta. El lenguaje fue “obligado” a entrar en una dimensión que le había sido ajena, sus perfiles fueron transformados a partir de necesidades emanadas de los nuevos creadores de realidad.”¹⁵ “Cada mañana se nos informa sobre las novedades de toda la tierra. Y sin embargo somos notablemente pobres en historias extraordinarias. Ello proviene de que ya no se distribuye ninguna novedad sin acompañarla de explicaciones. Con otras palabras, ya casi nada de lo que acontece conviene a la narración, sino que todo es propio de la información... Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en casa de donde se hace una comparación directa entre el yo y el cuerpo. Se entiende –dice Freud– que el yo es un yo-cuerpo. Empero si ha de interesar véase mi trabajo “De la Ontología del Selbst a la Clínica del Self. Algunas aplicaciones dentro del campo del padecimiento Psicosomático.” Trabajo final para el seminario La cuestión del sujeto: Foucault-Deleuze-Guattari, Nietzsche-Derrida. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras y Asociación Psicoanalítica Argentina. 2006. 13 Dicho por Hölderlin en Hiperión, traducción de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, decimonovena edición año 2000 página 118. 14 Forster, R. (2003). “Crítica y sospecha” Ed. Paidós. Bs As, Argentina. Página 120. 15 Ídem, p. 264

8

empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo actual.”¹⁶ Esa es nuestra escena, ese es nuestro síntoma, o dicho con mayor rigurosidad, ese es el fenómeno que nos acontece; se han plegado, mimetizado los discursos, holofraseado al decir de Lacan. Así el psicosomático, agotado, roído, sin plena actividad fantasmática se ubica frágil y vulnerable, empero ofreciéndose al modo heroico ante un devenir que le es incierto, pues cierto le es que de no hacer/se, la muerte le es inmanente. Congelado, inmóvil ante un destino funesto y trágico, tal y como lo representa la indiferenciación, la continuación sin interdicción de su historia.¹⁷ Lo actual así, no es simple y llana consecuencia del pasado, lo que se teme del pasado en realidad ya ocurrió, el punto es saber que tanto se hace cargo uno de ello hoy, pues no haber sido, es, desde la experiencia, el modo posible de vivenciar ese ser que se hace en

el hacer, ese que es hoy y actual.

“Entre la grandeza histórica y la grandeza trágica se establece una conexión necesaria, si bien no pueden identificarse completamente. Puede determinarse, sin embargo, que la grandeza histórica sólo puede encontrar una plasmación artística en la tragedia. El drama y la tragedia se distinguen por su diferente posición ante la noción de tiempo histórico. El héroe muere en la tragedia porque a nadie le es permitido vivir en tiempo pleno. El héroe muere en la inmortalidad.”¹⁸ Se inmortaliza en ese momento que lejos está de poder ser representado, asimilado, esa es la condición –quizás- de acceder al título de héroe, pues lejos está de la comprensión de todo mortal. “Este tiempo del héroe trágico –que como menos debe definirse es como tiempo histórico (representable)- dibuja como en un círculo mágico todos sus actos, toda su existencia. Cuando de manera inconcebible el nudo trágico irrumpe súbitamente¹⁹; cuando el más pequeño paso en falso conduce a la culpa; cuando la más insignificante equivocación, el más inesperado azar, acarrea la muerte; cuando no se dicen todas las palabras – aparentemente fáciles- de comprensión y de solución, entonces aparece aquel característico influjo que desempeña el tiempo del héroe sobre los acontecimientos, puesto que el tiempo pleno todo lo acaecido es una función del tiempo del héroe.”²⁰ Cumple así el destino, se toma la decisión trágica de su tiempo, de eso que ha acontecido y que pugna por experimentar y que a diferencia del drama, el cual se trata de una ley que dentro de un limitado espacio de existencia terrenal, donde todos juegan hasta que la muerte pone término a la representación (esa que en la tragedia no existe) para repetirla más adelante. La repetición es el punto fundamental en el cual se basa el drama. El tiempo dramático es un tiempo no colmado aunque si finito, tiempo no individual pero que a su vez carece de universalidad histórica; en ese sentido el drama es una forma intermedia.

16 Walter Benjamín. “Experiencia y pobreza” extraído de Discursos interrumpidos I. Madrid, Taurus 1973, página 168.

17 Numerosos textos coinciden en que en este tipo de psicopatología se puede ubicar una indiferenciación del objeto, trayendo consigo una falta original: un repudio ante ese entorno que le es constitutivo. Si se desea véase “Proyecto de tesis de Maestría UBA”. Por quien escribe, publicado en:

http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/practicas_profesionales/clin_cuadrosfront_psicosis/articulos.php Junio 2006. Es por ello también que Lacan en el seminario 11 clase 18 dice al respecto de la psicósomática: “cuando no hay intervalo entre S1 y S2, cuando la primer pareja de significante se solidifica, se holofrasea, tenemos el modelo de toda una serie de casos”. 18 Walter Benjamín. “La metafísica de la juventud” Ed. Altaya, Barcelona, 1994. Página 179 y 180. 19 El subrayado es mío con la intención de hacer notar lo actual, lo automático, sin señal previa, que se presenta en la tragedia a diferencia del drama a través de su representante el héroe. 20 Walter Benjamín. “La metafísica de la juventud” Ed. Altaya, Barcelona, 1994. Página 181.

9

Intermedia como eso que media entre dos cosas, al modo del fenómeno al decir de Lévinas²¹. Este drama se evidencia gracias a la instancia que separa, la imagen real de

la imagen especular, significativa y significado, de modo que el drama no es la imagen de una vida más alta, sino el resultado de esas dos imágenes especulares cuyo resultado se pone en acto a través de la fantasmática neurótica, el problema es completamente distinto del que se aborda en la tragedia, la cual no involucra esta fantasmagoría. La tragedia desde su manifestación artística, la cual la hace distintiva, se distancia del drama cuyo carácter temporal viene a ser agotado y fijado en su dramatización.

Dramatización no sin sentido, sino de uno que está por resolverse. En la tragedia nada hay que resolver, los hechos están dados, arrojados sin preámbulo alguno, se muestran así como lo hace el rostro ante el desamparo de lo imprevisible; cuestión singular que no atañe al drama, el cual es susceptible de representación en tanto y en cuanto accede a la repetición y a ese espacio intermedio entre uno y otro. “En su manifestación pura, el diálogo no es triste ni cómico, sino trágico. En ese sentido –y conociendo las alusiones de lo puro- la tragedia es la forma dramática por excelencia, la forma clásica... Lo inmediatamente trágico es la palabra.”²² Sin embargo también, la palabra, en su lugar intermedio (metaxí), es precisamente el principio como posibilidad de transformación, de dramatización. Lo impronunciable del lenguaje es aquello que no puede reducirse al nivel del concepto dice Benjamin, lo impronunciable es aquello espiritual. El paso de la vida es lo susceptible de volverse experiencia. La muerte, en cambio, es lo que hace pronunciable la experiencia, así como lo impronunciable es lo que hace susceptible al lenguaje. A través de la vivencia, de la destitución y del experimento se podrá en principio llegar a la experiencia. Hablar por boca del otro, así como Sócrates habla a través de Alcibiades o como es bastante común en los diálogos que solemos escuchar en un psicoanálisis. Encontrar la condición de posibilidad es lo que hace o no al genio de los autores, de los sujetos de sus discursos; se trata de encontrar y de dar cuenta de los antecedentes, de lo que uno se sujeta para dar origen a eso que ahora es sujeto, es decir, lo importante de nuestro decir. Empero como sabemos el sujeto no es sin predicado por decirlo en términos más sencillos. Se trata en ocasiones de homologar genealogía e historia, sabiendo que la primera es actual y no necesariamente lineal, a diferencia de la segunda en donde ésta surge a partir de un evento. El imperativo parece ser una singularidad plural de una vida sin sujetos, se vive con supuestos predicados que poco atañen al deseo y mucho sí al valor común, predicados indiferenciados, gozadores de masas, solubles en ambigüedades que nos competen, sí, pero que no son de nadie. ¿Es entonces la metáfora posible dadas las condiciones? El teatro como metáfora.

El teatro nos traslada a través de sus representantes a escenas tan diversas como representaciones posibles existan, es a través del acto que se hace inmanente una historia, se da a ver eso que se ha escrito, que es producto del guión. Cada uno de sus interpretes

²¹ Tal vez, aunque no es la ocasión, se podría plantear cierta reciprocidad entre el drama y el fenómeno y, el rostro y la tragedia; ambos conceptos (fenómeno y rostro) fundamentales en la obra de Emmanuel Lévinas. ²² Walter Benjamín. “La metafísica de la juventud” Ed. Altaya, Barcelona, 1994. Página 185-186. Sumando, es ahora Ferenczi quien dice que “La palabra es un relato de la historia del trauma”. Ferenczi, S. (1932) Confusion of de tongues between the adult and the child. The international journal of psycho-analysis, Vol. XXX, 1949 . Página 163.

caracteriza según sus posibilidades eso que le es dado y que se asume con completa identificación, el buen artista es aquel que sabe transmitir desde el afecto aquellos componentes que le constituyen en su historia, en su guión. Es pues del teatro que me valgo para mostrar ciertas convergencias entre eso que se muestra en el acto sobre la escena y eso que se muestra en el acto sobre el padecer, interpretando así papeles de un pasado y de un presente que se cruzan precisamente allí en el lugar del acto, un acto que no es sin su debido representante. Un acto también que se da a ver, pues no es sin su público, se requiere de éste para que el primero pueda representarse. Teatros prohibidos, teatros pasajeros, teatros imposibles son algunos de los que podemos evidenciar en esta época. ¿Cuál es el lugar del cuerpo aquí? ¿Qué estatuto tiene a diferencia de lo que constituye a la palabra? ¿Cuáles sus personajes, cuando se trata de una obra específica? ¿Es el teatro una posibilidad metafórica de aquello que ocurre en la realidad psíquica? Cada uno de nosotros alberga en su universo interno un determinado número de personajes que no son sino parte de nosotros mismos y que muy a menudo se alejan de la sintonía y armonía previstas para la obra, parece que en ocasiones actúan en completa independencia. Querámoslo o no, nuestros personajes se encuentran en una constante búsqueda de un escenario posible en donde se puedan manifestar, al modo del acto o al modo de la representación, si se tiene suerte ciertas tragedias, ciertos dramas y ciertas comedias serán puestas en escena. El director de estas escenas es siempre el que tiene la batuta y poco sabe y atiende a las demandas que le sean externas, es decir ajenas a lo propio de la obra, ajenas de lo que acontece en su interior, en el teatro. Se empeña y se empeñará siempre en que sus designios sean satisfechos a la brevedad. El psicoanálisis nos enseña que las historias –los guiones- fueron escritos años atrás por ciertos autores que quizás poco sabían de sus obras, al decir de Blanchot, el autor es lo que menos importa en la obra, éste es sólo un nombre, una firma. La obra se separa del autor y adquiere valor propio. La obra se caracteriza por la fragmentación, es el lector (el analista) quien le asigna, o no, unidad. La obra es fragmentada a partir de una escritura interrumpida por instantes, de aquello que tiene un valor bastante particular si retomamos a Benjamín. La posibilidad de experiencia se debe a esa falta de integración de aquellos instantes, de esos acontecimientos que no han sido evidenciados, vividos de manera subjetiva, sino que simplemente han sido transitados por el devenir dado. La discontinuidad –desde la interrupción- viene entonces a romper con ese goce y a asignar vivencia, experiencia de aquello y de esto, es decir de la historia, del presente y del futuro, viene a dar cuenta de la falta a partir del acontecimiento. Su función es construir desde la singularidad aquello que ha sido impuesto como lo construido desde la pluralidad; acontece, en resumidas cuentas en función del ser, en su rescate. Estas obras psíquicas sin lugar a dudas aluden a muchos (a más de los que se piensan) autores, pero como dijo Blanchot, poco nos importan ellos sino la obra como tal, es de ella que posibilitamos un encuentro genuino con lo que nos concierne: la alteridad. Ahora bien el cómo y el porqué de la obra no nos es indiferente, pero como acceder a ésta sin el prejuicio o la inmanente contaminación de sus actores (representantes) que a su vez están regidos, comandados por aquél director, es lo que aquí nos convoca. Todo ello no sin antes

habiendo aclarado que tal empresa es imposible sin la contemplación del interprete²³ y sus representaciones. Pues una cosa nos ha de quedar más que clara y es que para que exista la obra se tiene que acceder al pasaje del yo a “lo”, ese “lo” como instancia de lo neutro, referida al otro. Es pues a raíz de este particular Ereignis que podemos en principio evidenciar ciertas intenciones para luego, más tarde, acceder al deseo que en ellas se arraiga. De aquí entonces que prioricemos a la obra y no al autor.²⁴ Ayudados o estorbados por las demandas, necesidades y facultades de los otros, nos encontramos constantemente en un intento de satisfacción de nuestros deseos prohibidos y nuestros anhelos imposibles. Lo prohibido por definición, es potencialmente realizable. Es teóricamente y prácticamente posible²⁵. Lo imposible por otro lado tiene otras características, éste está ligado a eventos más tempranos, narcisistas y de fusión en términos psicoanalíticos, supone un ideal, por lo que se encuentra menos accesible a la palabra y por lo que requiere de contrainvestiduras y compensaciones de otro orden. “Si no logramos crear modos aceptables de transformar los deseos imposibles en satisfacciones sustitutivas, la estructura psíquica puede verse gravemente afectada, lo que da lugar a una profunda perturbación narcisista”²⁶ Lo imposible podría estar ligado –considerando algunas de sus características- a lo que antes mencionábamos como trágico, pues al no estar ligado, cualificado, con algún registro mnémico, corresponde al orden de lo trágico. ¿Pero existe un teatro de lo imposible? ¿El hecho de teatralizarlo no es ya su salida de aquella imposibilidad?

“Cuando se alza el telón en el escenario psicótico tenemos la impresión de que el director de escena ha destruido el decorado, permitiendo así que el público presencie el desorden que hay entre bastidores. Sin los diálogos coherentes de los interpretes, mediante los cuales se comunican los dramas neuróticos, a menudo la historia que se nos presenta acaba desconcertándonos.”²⁷ Empero y afortunadamente los imposibles no están solos, se conjugan con algunos posibles y con algunas otras prohibiciones, de las cuales surgen particulares obras teatrales, tan singulares como personas hay sobre los escenarios. Es pues de estos teatros de los cuales nos valemos para sobre llevar esa falta, esa confrontación que no logra acceder a lo simbólico. Sin embargo, la pregunta es inmanente ¿qué ha de suceder si esta función (simbólica) es la que no entra en función, es decir, dentro de la obra, dentro de la representación en términos teatrales? ¿Qué, si no el desencuentro ha de surgir sin la

23 Se propone aquí, cierta congruencia entre la figura del interprete, el representante, el héroe y el paciente o analizante. Permítaseme hasta aquí esa alegoría que más adelante quedará explicitada. 24 Cabe hacer la aclaración que obra no es sinónimo de síntoma y que menos aún lo es de patología; me refiero aquí a la obra como forma y al autor como integrante de esa obra (forma) es decir como contenido. Sabemos incluso que estas obras pueden representarse en el teatro de nuestra propia mente o en el de nuestro propio cuerpo, pueden tener también lugar en el mundo externo, utilizando a veces como escenario el cuerpo y la mente de otras personas o incluso las instituciones sociales. En resumen, sabemos que el yo es un personaje polifacético y un excelente político, en tanto que lidia con las exigencias del ello y las del superyó. Bien dice Raymond Devos: “Uno siempre espera convertirse en alguien sólo para acabar

descubriendo que uno es varios.” Raymond Devos es un actor polifacético el cual, actuando solo en un escenario, representa distintos personajes y distintos géneros teatrales de la comedia francesa. Sabemos, en síntesis, que la obra adquiere trascendencia e independencia, aunque no es sin el primero: el autor. 25 Ejemplo de ello sobran: incestos, acecinatos, chantajes, calumnias, extorsiones, etc. 26 Mc Dougall, Joyce. (1987) “Teatros de la mente” Tecnipublicaciones. Madrid España. Página 17. 27 Ídem, p. 17.

12

operatividad del fantasma? Pues es éste el que protege, aísla, contiene, unifica, incluso aquello que tiende a disgregarse del yo.

En la continuación temporo-espacial surge aquello que podrá ser representado desde la representación, sin embargo si es esto lo que falta, cómo ha de ser esa escena que a posteriori identifique –y no digo aquí represente- aquella primera escena trágica. ¿Será ésta una del tipo que aún no se ha experimentado? Es decir de esas que se viven si, pero que difieren del haber/se vivido, vivenciado al decir de Freud o experimentado al decir de Benjamín. Sabemos que el director de escena depende tanto de las necesidades y deseos de los otros, sus actores, como de los propios, está obligado por tanto –así como el yo- a someterse a las exigencias de lo posible. ¿Qué pasa entonces dentro de estas escenas, en donde la psique parece haber abandonado la lucha, dejando que el cuerpo represente su propio espectáculo, el cual carece de palabras, de representaciones? ¿Será que no existe tal abandono, debido tan sólo a que no había, no existía psique en esa historia que estaba por construirse, en ese entonces tan sólo había cuerpo? ¿Es pues éste –el cuerpo- el que representa lo que se Es²⁸? Es pues nuestra obligación como analistas considerar como posibilidad un teatro sin palabras, uno mudo que sin embargo dice mucho, debemos escuchar lo que se nos dice en una escena que carece de representación, pero no así de representante. Más aún si pretendemos entender que cuando el fantasma no opera, se da cabida a un momento lógico de mudez de la pulsión. Se pone en acto allí cuando la palabra no opera. Es el mismo Lacan quien dice en el seminario de la lógica del fantasma que cuando la demanda calla, la pulsión comienza. Debemos pensar entonces en nuevas formas o posibilidades de demanda, en lugar de nuevas patologías. Uno debe y está obligado a escuchar la demanda que no se puede formular. Más aún cuando sabemos que es la pulsión lo que permite que el sujeto se ubique respecto de su propia causa. Los guiones (en su doble sentido, como libreto o historia y como corte, separación o intervalo) de estos personajes se debe reconstruir dentro de un análisis para entonces poder armar la escena, ésta entonces ya, susceptible de representación. La escena es posible de armado con una historia –dada sí- pero no vivenciada. El punto aquí es que este representante (paciente psicossomático) se haga cargo de su representación (historia que se actualiza a partir de ese guión), empero un guión (parlamento) diferente del pensado y representado por ese medio previo. Los protagonistas y directores deben encontrar el significado de su lugar dentro de esa historia particular, si esto sale bien, los pacientes entonces lograrán –a partir de ese guión- empezar a escribir su propia historia, esa que poco o nada tiene que ver con la alienante, indiferenciada que se les escribió y que les constituyó. No es la historia lo que nos determina, sino el lazo que cada uno pueda establecer con el otro respecto de esos

eventos.

Es pues de un guión dado, heredado, que se puede acceder a uno propio, aunque en vías de ser experimentado. Este último dará –en el mejor de los casos- como resultado un nuevo guión, un libreto que resulta ajeno, diferente, diferenciado del que una vez se fue producto. Evidenciamos así tres tipos diferentes de guiones. El guión original, como comienzo de

28 Si interesa véase mi trabajo “De la Ontología del Selbst a la Clínica del Self. Algunas aplicaciones dentro del campo del padecimiento Psicósomático.” UBA Julio de 2006. Aquí realizo una extensa explicación al respecto del Es (ello) en sintonía con el Selbst (sí mismo) como aquello que se es, del Ser.

13

constitución, ese que es heredado sin el menor cuestionamiento tan sólo por razones de sobrevivencia. Otro tipo de guión como intervalo y que alude al ser; y finalmente un tercero como esa re-escritura que no es sin el segundo pero que alude a la inconformidad del primero. Se crea así, un nuevo escenario en el cual se puede representar desde el drama aquella trágica historia vivida. El escenario psicoanalítico es aquel que permite cierta reconciliación entre esas partes escindidas que sin embargo han sido necesarias para cada uno de nosotros. Así pues, el amor y el odio pueden reconciliarse, permitiendo que el sujeto acceda a la palabra de aquella guerra silenciosa que ha acontecido bajo su ser y que de otro modo podría llevarle hasta la muerte. Es pues este escenario analítico el cual permite que el paciente –con sus potencialidades yoicas- encuentre un espacio de representación de aquello que hasta este momento sólo podía formar parte del representante; el guión aún no estaba escrito, como aún no está escrita la historia y la obra de cada uno de nosotros. Los papeles o los personajes dentro de la escena, no son sólo representaciones, sino devenimientos propios del ser, ese devenir que se caracteriza por su actualidad, que se singulariza por su presente y que se particulariza por su búsqueda de significado. Bien dijo Sartre (1965): “Si quieres que tus personajes vivan, entonces libéralos”. El teatro como metáfora dentro del escenario psicoanalítico apunta a que la realidad psíquica, es decir el teatro privado, pueda desprenderse de la defensa, pasando del terreno de lo íntimo al de la representación. El yo, por tanto y en principio, debe recitar su papel, no por ello identificándose a éste, sino que será una primera acción que supone una elaboración posterior. La representación como sabemos conlleva una verdad; la tarea del analista es saber qué hacer para hacer vacilar esa verdad y con ello, poder ampliar su campo de incidencia, no el del analista sino el de esa verdad como inaugural (S1) producto a su vez de la identificación. El analista no hace ni fomenta la apariencia –el semblante- éste hace y crea el lugar para que el paciente pueda desde su escena representar aquello que no accede a la representación. La obra no está escrita como leíamos antes, está por escribirse, la representación está dándose, en el aquí y el ahora; la escena es puesta en acto hoy en una historia (guión) que denota presente y futuro. Es esa la propuesta y es ese el acto, tan singular que debemos aprovecharlo como supuestos analistas, pues en él se alude al ser. Es a través del cuerpo que el sujeto puede, en principio, conocer a su medio; posteriormente y a raíz de una sobreadaptación, producto de la exigencia de ese medio, el sujeto psicósomático escinde, se sobre adapta; lo cual le impide llegar a

cualificar esos estímulos (el quantum freudiano) tempranos de los que es parte. Así contamos con un sujeto sujetado de su cuerpo, un cuerpo como aquél representante de esos eventos y finalmente con la imposibilidad de representación de aquella serie de acontecimientos que aún hoy pugnan, desde la búsqueda, por su tramitación. El sujeto entonces se encuentra en principio sujetado de su cuerpo, luego –con suerte- lo hará desde sus representaciones. Aunque éstas tengan lugar en el cuerpo, pues finalmente éste es lo que ES. La cuestión es básicamente la integración de esta serie de conceptos, sabiendo claro y de antemano, que un concepto responde a una serie de tramitación, de elaboración para ser más precisos. Se trata aquí de dar cabida al dinamismo que se ha perdido en aquellos avatares pulsionales desde la primera infancia. Lo cual se podría resumir en el siguiente esquema, siendo cada concepto un momento lógico de la constitución subjetiva de cada individuo, empero considerando uno particular: el fenómeno psicósomático (FPS).

14

El yo en este tipo de problemáticas ha sido invadido por el medio, se sufre justamente por ello, y por ello también, se Es lo que se decide ser. Podemos desde aquí designar como sufrimiento a aquello que envuelve al Yo en esa dimensión de padecimiento. Es decir que el sujeto no se encuentra dentro de una simulación o dentro tampoco del disimulo. Simular es representar lo que no se es; disimular en cambio, es ocultar lo que se es. En el sufrimiento de este tipo de patologías no hay fantasma que proteja, las imágenes se presentan invasivas, al modo de la imposibilidad, de la percepción sin tramitación.²⁹ “Donde se erige un monumento –tal y como lo puede llegar a ser una enfermedad psicósomática- se está escribiendo un vacío”³⁰ uno que protege ante la angustia, protege ante lo real, ante el vacío y ante el abismo de la nada, donde inclusive no existe cabida para la muerte; la nada es eso: nada, la muerte en cambio tiene posibles representaciones, aunque éstas no partan desde la propia. Se instituye así el carácter traumático de ese vacío, la cosa es aquello que no se historiza, aquello que queda referido a lo imposible como lo es la tragedia, es decir a la auténtica falla en la aprehensión de la realidad, la cual se evidencia y obtiene un lugar a partir de lo extranjero, de lo extraño que surge más allá del principio del placer; y que, siendo lo más familiar, lo cotidiano, lo que ya está en el primer Otro, es a su vez lo más extraño. Es eso lo que también sucede en el psicósomático a partir de su padecer, pues éste nada tiene para decir cuando eso que le acontece parece ser parte ajena, escindida de su decir.³¹ El trabajo analítico tiene como tarea –a través de la escucha-

²⁹ Freud (1896) en la carta 52 es muy claro al mencionar que “P son las neuronas donde se generan las percepciones a que se anuda conciencia, pero que en sí no conservan huella alguna de lo acontecido”. Podemos agregar inclusive que se trata aquí de signos de percepción (Ps), es decir aquellas primeras transcripciones de las percepciones que por completo son insusceptibles de conciencia, estamos aquí dentro del terreno de la cantidad de Q, en términos del proyecto (1895). ³⁰ Alemán, J. (2000). “Jacques Lacan y el debate posmoderno” Ed. Filigrana, Bs As Argentina. Página 132.

³¹ Es característico en este tipo de problemáticas ver un pensamiento operatorio (PO), el cual al decir de Pierre Marty (1995) página 36 y 37, no involucra las actividades fantasmáticas y oníricas, las cuales permiten integrar las tensiones pulsionales y de este

modo protegen la salud física individual; “el pensamiento operatorio, que pone en evidencia la carencia funcional de estas actividades, va naturalmente a la par de las perturbaciones somáticas. El PO es un pensamiento consciente, sin ligazón con los movimientos fantasmáticos (representativos) apreciables. Duplica e ilustra la acción, la precede o la sigue dentro de un

CUERPO

ESCISIÓN

REPRESENTACIÓN

ADAPTACIÓN

FPS

15

integrar esos acontecimientos que los pacientes y los individuos tendemos a no experimentar. Empero como sabemos, el objetivo de la mente –del yo- es mantener cierto equilibrio, el cual opera en dirección opuesta al hecho de dar cabida a aquellas vivencias que no han sido, ni posiblemente serán, fáciles de tramitación. Sin embargo es también ese yo el que es en esencia cuerpo -dice Freud en el capítulo dos de “El yo y el ello”- ello nos indica también que es aquí el lugar de la escena. El cuerpo se conoce a través de su imagen, de eso que se deja ver. La mirada da entrada al mundo de la pantalla; la caída entonces del fantasma se produce cuando esa visión no es sostenida desde aquella mirada.

Fue Charcot (1888)³² quien primero utilizó el término de elaboración psíquica, a partir del cual Freud y Breuer extrajeron sus primeras inspiraciones teóricas en sus investigaciones sobre el funcionamiento de la mente. Pero en contraste con Charcot, quien sostenía que el trabajo mental era la causa de los síntomas psicológicos, Freud y Breuer propusieron que la persistencia de los síntomas se debía a una falta de elaboración psíquica. De estas innovadoras concepciones podemos conjeturar que dicha falta de elaboración mental da lugar a un sin fin de representaciones, empero aquí, como sabemos es otro el tema, se trata pues de cuando ésta no opera, es decir cuando nos encontramos en un supuesto “terreno lizo”, sin huella. Cuando no hay registro (trabajo psíquico) el soma es abandonado en el campo de batalla, éste debe enfrentarse sólo a ese devenir desde el acontecimiento. Dicho de otro modo, se cuentan con dos momentos claves. Uno, el primero, en donde no hay lugar para la experiencia de ese acontecimiento, empero no debemos ser ilusos e inocentes y pensar que no hay alojamiento, por precario y primitivo que sea ante esos hechos. Hasta aquí sólo hay posibilidad de sobre adaptación, esa que veíamos en el esquema y que tiene como finalidad tan sólo la sobrevivencia. Dicha sobre-adaptación -que promueve un falso ser y que se manifiesta con cierta rigidez imperante en la vida cotidiana- habrá de confrontarse en un futuro con un yo instalado, definitivo (yo real definitivo al decir de Freud), el cual, por imposibilidad, no contaba en aquél momento con los elementos y las condiciones para poder lidiar con esos estímulos (acontecimientos producidos por el medio). Esto da origen a cierta tendencia automática, actual³³, lo que nos ubica en ese segundo momento, el cual se caracteriza por un yo invadido pero en posibilidad de significación, es decir de origen de cadena, en tanto que si se acredita un singular

(rasgo, identificación, síntoma, FPS, etc.) se da un nombre.

El padecimiento psicosomático puede así, ocupar un lugar de comodín, en tanto que se ubica en el lugar de lo que falta, de la hiancia como nos la presenta Lacan³⁴. Es este lugar el

campo temporal que empero es limitado... El PO se presenta desprovisto de valor libidinal, casi no permite que se exteriorice una agresividad, demuestra ser inepto para sostener la dramatización. No obstante, este pensamiento, que se aferra a cosas y no a conceptos abstractos, ni a productos de la imaginación o a expresiones simbólicas, sugiere la precariedad de la conexión con las palabras, así como la existencia de un proceso de investidura a nivel arcaico.”³² Citado por Mc Dougall, J. (1987) “Teatros de la mente” Tecnipublicaciones. Madrid España. Página 32. ³³ Me refiero a lo vivido antes sin experiencia y ahora, desde el presente, se evidencia en su padecer psicosomático. ³⁴ Lacan en el seminario 3, las psicosis contempla algunas nociones heideggerianas al respecto de lo abierto; Heidegger lo postula como eso que ha olvidado la metafísica, Lacan por su parte le da un giro y dice que más allá de un abierto se trata de una hiancia. “Si para Heidegger lo abierto está determinado por el olvido del ser, para Lacan la hiancia es determinante de ese olvido, que más que olvido es carencia” cita abstraída de: López, H. (2004). “Lo fundamental de Heidegger en Lacan”. Ed. Letra Viva. Bs As. Argentina. Página 81.

16

que permite dos sendas diferentes, dos vías posibles. Una en tanto lugar de corte y otra, por el lado contrario, la de suplencia, lo que permite cierta continuidad que denota indiferencia, no corte, aunque si con fines adaptativos. Se reniega a-sí, aquello que esta siendo desde el acontecimiento, pues éste necesariamente contempla en el acontecer al tiempo y en el siendo al ser. Se resiste una vez más ese yo –producto de lo mental- a elaborar eso que debe ser experimentado. Es pues esta escisión psique-soma la que entraña el riesgo y la vulnerabilidad psicosomática, ya que es el cuerpo (el soma) el que intenta encontrar soluciones para aquellas tensiones acontecidas en el tiempo y que les son (del ser) desconocidas aunque relacionadas con los problemas que atañen al ser. Es pues así, tiempo y ser más que ser y tiempo³⁵ lo que se puede conjugar en esta particular psicopatología. Lo cual, por obvias razones, cambia la perspectiva de su abordaje. El cuerpo ¿un coro posible? El coro, como he dicho en la introducción, específicamente en la nota 4 remite a la tragedia griega, es éste quien padece, no así el personaje. El coro es el encargado –por fuera de la escena- de remitir las consecuencias de aquellos acontecimientos, el personaje así se libera de dicha tramitación. Empero la escena nos preexiste dice Lacan, la cuestión será el hacer respecto de ella, ¿se reprime, se repudia, se reniega? ¿Cuáles son sus formas de expresión y elaboración? ¿Qué ocasiona su caída o su salida de ser posible?

En “el drama edípico la muerte siempre está rondando. El actor tiene que estar continuamente en guardia para mantener la distancia adecuada ante cualquier objeto de deseo, por miedo a destruirlo o a ser destruido por él. Este continuo vaivén puede durar toda la vida.”³⁶ Sin embargo una angustia aún mayor se origina a partir del miedo que puede percibir un yo, el cual se anoticia no sólo de su posibilidad de muerte sino también de cierta posibilidad -producto de esa impronta que deja el vacío- de dejar de

existir como entidad separada, lo cual generaría el tener que asumirse como parte de ese conjunto. Es quizás ese el tipo de angustia que genera el fenómeno psicossomático. Entonces la pregunta inmediata es ¿se trata de un devenir erótico o de uno tanático? ¿Se da, al modo del ofrecimiento –sin que esto involucre conciencia y menos experiencia- un pasaje del teatro de lo imposible a uno de lo posible? ¿Es el cuerpo, aquél coro que antes nada tenía que ver con el personaje y que ahora se representa -aunque ajeno todavía se encuentra de la representación- en la obra?

El individuo puede escribir su propia historia, su propio guión, llevar a cabo esa decisión le permite acceder al corte que no se había vivenciado, experimentado. El yo sin saberlo, tan sólo por el hecho de que nunca se experimentó, no pudo haberlo hecho, empero tampoco se trata de asignar culpables, sino de evidenciar condiciones. Antes no existía suficiente yo para poder asimilar tales excitaciones provenientes del medio ambiente. Así ese supuesto yo (precario y en proceso de configuración) deja -por imposibilidad- de tramitar eso de lo que está siendo producto. Empero sabemos que eso que acontece allí, en algún lugar es alojado, aunque esto -como he dicho- no sea tramitado. ¿Con qué recursos

35 Valgan ambos por su obvia referencia a Heidegger y el pensar de éste como fundamental en lo que atañe al ser y su devenir. 36 Mc Dougall, Joyce. (1987) “Teatros de la mente” Tecnipublicaciones. Madrid España. Página 54.

17

cuenta entonces? La respuesta es radical y concreta, con el único y al cual puede acceder desde un acto heroico: con el cuerpo. Ese medio fiel e incondicional con el que contamos cada uno de nosotros desde los primeros indicios de vida. Es pues este medio el que se nos anticipa y nos antecede. Es de él y de su integración de lo cual podremos – con el viento a favor- representar aquello que ha quedado por fuera de la representación, aunque sin lugar a dudas a tomado a su representante. Es pues de aquél quien padece y de sus condiciones psíquicas, que dependemos para dar luz a ese erotismo que pugna por ser representado. El velo (el telón) cae, no a partir de la verdad de la obra, sino del des-ocultamiento de ésta. La verdad, según la filosofía, es en primera instancia la relación de las palabras con las cosas, la verdad enuncia regularidad, se basa en un pragmatismo, en cierto orden establecido y acordado; la alétheia, en cambio, nada tiene que ver con esto sino con encontrar la condición de posibilidad de la caída de esos velos, lo cual no es sinónimo de dar cuenta de lo falso. En este teatro la economía psíquica es lo suficientemente económica ya que se encuentra limitada por una libido narcisista, en donde las pulsiones que predominan son tal vez las yoicas a diferencia de las sexuales; la obra está dominada por otros compromisos, en los cuales se inmiscuye la huida de ciertas representaciones. Lo cual origina diferentes tipos de actos.

Entiéndase aquí este significativo acto, desde su doble posibilidad: en tanto referido al teatro (acto primero, segundo, etc.) y en tanto al que alude al aspecto psicoanalítico (agieren) previamente mencionado. El acto psicossomático así, supone inconscientemente una indiferenciación, con lo cual los demás son parte del sí mismo, es a partir de allí, que nos encontramos entonces en un teatro imposible, pero dado que la obra no puede, a fin de cuentas, representarse sin la complicación y la credulidad de los demás, de los otros, que no son una simple invención, sino que forman parte de una

realidad exterior, damos pues a-sí, cabida a un teatro posible, más aún cuando sabemos que la obra existe. La obra, más allá de su posibilidad de representación, existe en el teatro psicósomático, la cuestión –como hemos visto a lo largo de estas líneas- se trata más bien del cómo se accede a la escena.

Winnicott³⁷ dirá que se trata de promover una regresión, la cual no se deberá entender ni al modo freudiano, es decir a partir de las zonas erógenas, ni en el sentido hipnótico; sí no que ésta debe de dar cuenta de ese estado inicial de dependencia absoluta; la regresión es hacia allá, hacia donde el individuo era totalmente incapaz de mediar con ese entorno no suficientemente bueno, es entonces a partir de allí, que el individuo podrá acceder a esas representaciones que han sido completamente escindidas y que no forman parte de su yo. Se debe crear entonces ese espacio, el cual deberá contemplar la confianza básica para que el individuo a través de su gesto espontáneo logre transitar un espacio que le permita desenvolverse. Este espacio logra el estatuto de transicional, es así además como lo llama el citado autor. Lo transicional involucra “una zona intermedia de experiencia a la cual constituyen la realidad interior y la vida exterior. Se trata de una zona que no es objeto de desafío alguno, porque no se le presentan exigencias”.³⁸ Es a partir de aquí que uno se diferencia y accede a la cualificación y a la posibilidad de simbolización. Es entonces, que

³⁷ En 1954 en el artículo “Replegamiento y regresión” el cual forma parte del libro “Escritos de pediatría y psicoanálisis”. Winnicott, D. (1979) Ed. Laia. Barcelona, España. Y en artículo “Miedo al derrumbe” (1963) ubicado en “Exploraciones psicoanalíticas I” Ed. Paidós. Bs As, Argentina. ³⁸ Winnicott, D. (1971) “Realidad y Juego” específicamente en el artículo “Objetos transicionales y fenómenos transicionales” Página 19. Ed. Gedisa. Barcelona España.

18

uno puede empezar a contemplar la posibilidad de sintomatizar, de acceder a la representación que se había dejado de lado por aquella cantidad tóxica, no susceptible de tramitación, de experimentación, de vivencia, a diferencia de lo hechos que ya sucedieron antes y que fueron disociados del yo por que éste no tenía, ni los medios, ni las condiciones para hacerles frente. El ser así adviene en principio contemplando la posibilidad de personificar algo o alguien. El personaje, como un decir, será medular para la apropiación de lo que luego serán los dichos del paciente. Se permite así que el sujeto se sujete de su oración, es decir de sus dichos y no a la inversa, como un predicado que le antecede a un sujeto. Se encarna a-sí la primera expresión externa de autoengendramiento, de nominación. El cuerpo tal vez corresponde al lugar de la certeza, es decir de eso (de Es) que nos posiciona en el mundo y no ante el mundo, empero eso quizás, sea trabajado en otra ocasión. Conclusiones. En este tipo de patología se trata de hacer en principio un relato (un guión) que a través del tiempo de cuenta de una historia. Historia que sin embargo precisa de un cuerpo, pues es éste el que nos permite un ingreso real en este mundo, es de hecho el cuerpo lo que nos inserta en él. Sin esto, existe el riesgo constante de que el paciente, el actor, se sumerja en un derrumbe precedente y procedente que compete a lo irrepresentable, a lo imposible, a lo trágico. Se trata, en cambio, de propiciar la escena mediante la construcción, de un re-escribir los diálogos, los guiones que en un principio separaban (psique-soma) y que

ahora pretenden unir creando puentes que significan huellas, marcas. Es así como se vuelven a repartir los papeles; los personajes, los actores y las escenas serán re-escritas, según la subjetividad de ese protagonista que nos ha de interpelar a través de su acto. Es finalmente gracias al determinismo, cuando nos olvidamos de su funcionamiento, que éste nos reivindica funcionando automáticamente. El olvido del cuerpo y su funcionamiento es reivindicado a través del fenómeno psicossomático; es esa reivindicación la que se postula a través de lo actual de la escena. Gracias al determinismo no podemos olvidarnos, gracias también al cuerpo no podemos olvidarnos de lo que aconteció y que está en proceso de ser experimentado.

19

Bibliografía: Alemán, J. (2000). "Jacques Lacan y el debate posmoderno" Ed. Filigrana, Bs As Argentina. Benjamín, W. "Experiencia y pobreza" extraído de Discursos interrumpidos I. Madrid, Taurus 1973. Benjamín, W. "La metafísica de la juventud" Ed. Altaya, Barcelona, 1994. Blanchot, M. "El diálogo inconcluso", trad. P. La Place, Caracas, Monte Avila. 1993. Corominas, J. Pascual, J. (1984) "Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico" Ed. Gredos. Madrid. España. Cragolini, M. (2005) "Ello piensa: la "otra" razón, la del cuerpo". En: El problema económico. Ediciones Imago Mundi. Derrida, J. (1987) "Torres de Babel" Revista de filosofía N° 5 Año 1987. Evans, D. (1997) "Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano" Ed. Paidós. Argentina. Ferenczi, S. (1932) Confusion of tongues between the adult and the child. The international journal of psycho-analysis, Vol. XXX, 1949. Forster, R. (2003). "Crítica y sospecha" Ed. Paidós. Bs As, Argentina. Freud, S. (1893) Manuscrito B. Ed Amorrortu. Bs As, Argentina. Freud, S. (1894) Manuscrito E. Ed Amorrortu. Bs As, Argentina. Freud, S. (1896) Manuscrito K. Ed Amorrortu. Bs As, Argentina. Freud, S. (1896) Carta 52. Ed Amorrortu. Bs As, Argentina. Freud, S. (1914) "Introducción del narcisismo". Ed. Amorrortu. Bs As, Argentina. Freud, S. (1916-1917) Conferencia 26. Ed Amorrortu. Bs As, Argentina. Freud, S. (1923) "El yo y el ello". Ed. Amorrortu. Bs As, Argentina. Lacan, J. Seminarios: 3, 5, 8, 10, 11 y 20. Ed. Paidós. Bs As, Argentina. Lacan, J. Seminarios: 16 y 22. Versión crítica. Edición completa. Lacan, J. (1975) "Conferencia en Ginebra sobre el síntoma". En Intervenciones y Textos 2. Ed Manantial, impresión del 2001. Bs As, Argentina.

20

Lacan, J. (1960). "Observación sobre el informe de Daniel Lagache: Psicoanálisis y estructura de la personalidad" en Escritos año 2002, siglo XXI Editores. Argentina. Laplanche, J y Pontalis, J. (1996) "Diccionario de Psicoanálisis" Ed. Paidós Barcelona. España. López, H. (2004). "Lo fundamental de Heidegger en Lacan". Ed. Letra Viva. Bs As. Argentina. Mc Dougall, J. (1987) "Teatros de la mente" Tecnipublicaciones. Madrid España. Mc Dougall, Joyce. (1995) "Teatros del cuerpo" Ed. Julian Yebenes. España. Marty, P. (1995) "Psicosomática del adulto" Ed. Amorrortu. Bs As, Argentina. Nietzsche, F. (1885) "Así habló Zarathustra". Ed. Valdemar 2005. Nietzsche, F. (1886) "Más allá del bien y del mal". Ed. Porrúa 1999 México D.F. R.M. Rilke en "Correspondencia R.M. Rilke – L.A. Salomé" (1981) Ed. Pequeña biblioteca calamus scriptorius. España. Tenorio de Calatroni, M. (1998) "Pierre Marty y la psicossomática" Ed. Amorrortu. Bs As, Argentina. Winnicott, D. (1971) "Realidad y Juego" Ed. Gedisa.

Barcelona, España. Winnicott, D. (1979) “Escritos de pediatría y psicoanálisis” Ed. Laia. Barcelona, España. Winnicott, D. (1991) “Exploraciones psicoanalíticas I” Ed. Paidós. Bs As, Argentina.

[volver](#)