



UNAM IZTACALA

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Estudios Superiores Iztacala

“Psicosis y arte: bordeando un yo exiliado de sí mismo”

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN PSICOLOGÍA
P R E S E N T A

Fabiola Inés Arellano Jiménez

Director: Mtro. **Fernando Herrera Salas**

Dictaminadores: Dra. **Monique Landessman Segall**

Dra. **Laura Palomino Garibay**



Los Reyes Iztacala, Edo de México, 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A los miles de minutos
Que mueren en nombre
De las palabras...*

Agradecimientos

Al Maestro Fernando Herrera Salas, por haberme acompañado con su enseñanza en éstos mis primeros pasos en el psicoanálisis.

A la Doctora Monique Landessman Segall por sus consejos para que el proyecto tuviese mayor claridad.

A la Doctora Laura Palomino Garibay por alentarme a no vencerme ante los libros, ni ante la vida.

A mis padres:

Guadalupe Jiménez y Carlos Arellano por haberme regalado el derecho a soñar aunque el mundo no sea lo que esperábamos.

A mis hermanos:

Selene Arellano, por creer en mis palabras e Iván Arellano por mostrarme con tenacidad sus conocimientos en torno al arte y por estar desde siempre a mi lado.

A Hernán por sus puntuales comentarios que me han ayudado a mirar justo cuando pretendía introducir mis ojos en la niebla. Gracias por abrazar la ilusión de que esto sea solamente el inicio.

A María López y a Rafael, por enviar desde España los libros de David Nebreda, sin ellos no habría logrado llevar a término este proyecto.

A Elena Pashinskaia, por sus valiosas reflexiones acerca de lo artístico en su relación con la psicosis.

A Ricardo Clark y a Sergio Gelista, por su contribución en la redacción del proyecto.

A mis amigos, Iliana Reyes, Deni Memetla, Fernando Hernández, Christian López y Libertad de Gante, por darme los hilos para no caerme.

ÍNDICE

<i>Resumen</i>	7
<i>Introducción</i>	8

Capítulo primero: La psicosis en su relación con las artes. Dos perspectivas

1.1.- Perspectiva artística	16
1.1.1.-Sublimando la psicosis.....	22
1.1.2.-Voces de los artistas diagnosticados con psicosis.....	26
1.1.3.- El arte por el arte mismo.....	32
1.2.- Perspectiva psicoanalítica	34
1.2.1.-Primeros escritos.....	35
1.2.1.1.- Narcisismo en el arte.....	38
1.2.1.2.-Freud y el caso Schreber.....	39
1.2.2.- Estructuras clínicas.....	41
1.2.2.1.- La psicosis.....	43
1.2.2.2.- Nudo borromeo.....	47
1.2.2.3.- La ley.....	48
1.2.2.4.- El padre.....	49
1.2.2.5.- El significante del Nombre-del-Padre.....	51
1.2.2.6.- La metáfora paterna.....	51
1.2.2.7.- La forclusión del significante del Nombre-del-Padre.....	52
1.2.2.8.- El falo.....	53
1.2.2.9.- El yo.....	54
1.2.3.- Utilidad clínica de la creación artística.....	55
1.2.4.- Aportaciones en torno a la psicosis y el arte.....	56

Capítulo segundo: Alejandra Pizarnik. Una voz navegando en los límites de lo indecible

<i>2.1.- Breve recorrido biográfico.</i>	62
<i>2.2.- Diarios.</i>	77
<i>2.3.- Abordaje psicoanalítico.</i>	77
<i>2.3.1.- El lenguaje.</i>	78
<i>2.3.2.- La muerte.</i>	79
<i>2.3.3.- El yo.</i>	81
<i>2.3.4.- La locura.</i>	82

Capítulo tercero: David Nebreda. Construyendo una historia en fantasmas de papel

<i>3.1.- Breve recorrido biográfico.</i>	85
<i>3.2.- Autorretratos.</i>	92
<i>3.3.- Abordaje psicoanalítico.</i>	94
<i>3.2.1.-Parabole de la mère et du fils. La mère simule la réalisation d'un portrait du fils et le fils fait son autoportrait aux trois mères.</i>	96
<i>3.2.2.- Conversation Sacrée.</i>	100
<i>3.2.3.- La trinité des miroirs. Hic-quadrum spei.</i>	101
<i>3.2.4.- Ma fille.</i>	103

Conclusiones

<i>A).- Posibles fines y/o motivos de la producción artística de Pizarnik y Nebreda.</i>	105
<i>B).- La expresión del yo en Pizarnik y Nebreda.</i>	106
<i>C).- Alcances de la creación artística en la psicosis.</i>	106
<i>D).- Acerca de la interpretación.</i>	107
<i>E).- Implicaciones personales.</i>	107

Referencias.	110
---------------------	-----

Anexos	116
<i>Tabla 1. Estructuras clínicas</i>	117
<i>Tabla 2. Dos conceptos</i>	119
<i>Anexo 3. Nudo borromeo</i>	120
<i>Anexo 4. Rompiendo un huevo</i>	121
<i>Anexo 5. Fragmentos de la entrevista de Catherine Millet a David Nebreda</i>	122
<i>Anexo 6.- Parabole de la mère et du fils. La mère simule la réalisation d'un portrait du fils et le fils fait son autoportrait aux trois mères</i>	131
<i>Anexo 7.- Conversation Sacrée</i>	132
<i>Anexo 8.- La trinité des miroirs. Hic-quadrum spei</i>	133
<i>Anexo 9.- Ma fille</i>	134

RESUMEN

El **objetivo** que motivó la realización de la presente tesis, fue el dar cuenta de la expresión del yo en algunas de las producciones artísticas de dos creadores diagnosticados con psicosis (David Nebreda y Alejandra Pizarnik), así como también hablar de los posibles fines y/o motivos de su producción artística sustentándonos teóricamente en el psicoanálisis lacaniano.

Se tuvieron como **herramientas metodológicas** algunas cuestiones de índole psicoanalítica, a partir de las cuales visualizamos lo que nos dicen aquellas fotografías y letras, manteniéndonos como los interpretes de lo dicho y lo silenciado, así como de las imágenes mostradas y de los espacios que podrían parecer vacíos.

Entre los **resultados** hallamos algunas coordenadas que contribuyen a delimitar la cuestión del yo en los casos aquí abordados.

Las principales **conclusiones** fueron que dentro de los posibles fines y/o motivos de la producción artística de estos dos artistas encontramos los intentos por lograr un deslizamiento significativo, la búsqueda por establecer un lazo social, la tentativa por lograr una desfragmentación del yo y los esfuerzos por lograr una contención del delirio. Por otro lado también hallamos como es la expresión de un yo que se encuentra en las afueras del propio sujeto.

INTRODUCCIÓN

¡Sólo por hoy seamos artistas!
¡Inundemos el mundo de palabras
ensordecedoras!
¡De poderosas creaciones!

El arte, intenta tener una dirección hacia la introspección, hacia la reflexión de lo que somos, desde lo cotidiano-interno a lo profundo-social; es a partir de éste que se logra “quitar el polvo a lo cotidiano del alma¹”, a partir de él podemos mirar hacia nosotros mismos e invitar a que otros observen la reconstrucción de un mundo convertido en objeto estético.

En esas creaciones, está contenido “lo que nace de nuestro interior²”, porque lo que hace el artista es “un desnudarse no gratuito³”, convirtiéndose en el “portavoz de todo lo subyacente aún no emergido⁴”.

Recordemos que Heidegger alguna vez afirmó que lo artístico es la instauración del ser por medio de la palabra, y precisamente en esa palabra es en donde – Lacan nos dice – nace el inconsciente.

Entonces es en la palabra, en donde podemos situar tanto al artista como al psicoanalista; este último se interesa por explorar lo dicho en el arte, intentando descifrar e interpretar ese enigma que se encuentra presente en los objetos estéticos independientemente de la disciplina artística que se trate; situación que al artista le provoca - muchas de las veces - una sensación de irrupción.

Algunos dedicados al arte, juzgan al psicoanálisis como ajeno a lo artístico, sustentando esa afirmación en la idea, de que esta perspectiva aborda temas no correspondientes a lo que debiera ser mirado en esas creaciones.

Revisando en la historia, podemos notar que tanto los debates entre el psicoanálisis y lo artístico, como los momentos de coincidencias entre ambos, han existido en diversas

1 Klingsöhr-Leroy. (2004), p. 82

2 Entrevista con Elena Pashinskaia.

3 Pichon-Rivière E. (1997), p. 27

4 Ibid., p. 25

ocasiones; un claro ejemplo de los lapsos en los cuales han convenido ambas perspectivas – cuando menos en la mirada del artista, hacia el psicoanálisis – es el acercamiento que ocurrió por parte de André Bretón⁵ a las ideas de Sigmund Freud.

Para Bretón, la doctrina freudiana era un redescubrimiento casual de la imaginación y del sueño, relegados hacía mucho a segundo término como consecuencia de la visión puramente racional predominante de aquella época y, según Bretón, los devolvía al lugar que les correspondía⁶.

De este modo se interesó, junto con los demás exponentes del surrealismo, a los sueños, al automatismo psíquico y al acceso por lo desconocido, intentando llevar a cabo un cambio en lo que hasta entonces era considerado y denominado como artístico.

Bretón tradujo al psicoanálisis, en un método artístico-literario basado en el subconsciente y en la imaginación, reprimidos en su opinión por el racionalismo, la civilización y el progreso. Las tesis fundamentales de Freud, desarrollaron en Bretón la disposición a luchar contra una cultura que creía amenazada⁷.

Pero en general, “los surrealistas encontraron en el pensamiento de Freud un terreno fértil para sus propias indagaciones, sus búsquedas y necesidades⁸”, a pesar de que el fundador del psicoanálisis no se haya mostrado impresionado por las obras de dicho movimiento - a excepción de los trabajos realizados por Salvador Dalí -, lo cual favoreció posteriores “críticas a sus teorías psicoanalíticas en el interior mismo de esta corriente⁹”.

Precisamente hablando de Freud, encontramos que aunque no haya mostrado una clara afición por el surrealismo, inaugura el interés del psicoanálisis por las artes; esto lo

5 Poeta y crítico francés, líder del movimiento surrealista.

6 Klingsóhr-Leroy, 2004, p. 7

7 Ibid.

8 López E., Melgar M., O'Donnell P., Ortega, R. y Rascovsky, R. (2003) p. 75

9 Ibid.

hace con su ensayo titulado *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen* (1907 [1906])¹⁰.

Considerando la época en la que se desarrolló el psicoanálisis, se estudió en particular el arte abstracto en sus variantes: la gran abstracción, el arte concreto (Kandinsky, Marc, Klee, Mondrian, Malevich, Hlito, entre otros) y el surrealismo - después de Freud - (especialmente Bretón, Dalí y Ernst)¹¹.

Es así que tanto en las interpretaciones psicoanalíticas, como en las obras de arte, los tiempos se amalgaman y lo expresado se funde entre lo estético, la historia personal y el momento social, pudiendo ubicar tanto a la voz del terapeuta como lo realizado por el artista en un trazo similar en cuanto a los objetivos finales, pero en uno muy distinto en cuando a las metodologías.

En el estudio psicoanalítico del arte hay momentos de impacto estético y momentos de reflexión. No se trata de etapas a seguir en un determinado orden sino de un intercambio, casi una interpenetración consciente e inconsciente, racional e irracional, temporal y atemporal de afectos y pensamientos, de teorizaciones e impactos sensoriales¹².

Es precisamente desde esta perspectiva teórica, en donde se hace notar que el trabajo de “dar representabilidad a lo enigmático, y desciframiento al impacto estético, es un específico trabajo analítico ejercido sobre lo inacabable constitutivo del sujeto y del objeto que hace de lo nuevo aportado por los sentidos, un camino de representabilidad¹³”.

10 Gradiva fue el primer texto que se publicó, aunque también encontramos comentarios sobre Edipo Rey y Hamlet en la interpretación de los sueños, publicado en 1900. Le había antecedido, no obstante, su breve análisis, enviado a Fliess con la carta del 20 de 1898 de un cuento. Ver Freud, S., (2005).

11 López E., Melgar M., O'Donnell P., Ortega, R. y Rascovsky, R. (2003), p. 64

12 Ibid., p. ¹¹

13 Ibid., p. 13, 14.

Pero el psicoanálisis, además de interesarse en lo artístico, se ha interesado en las creaciones realizadas por los pacientes diagnosticados con psicosis. Ya desde mediados del siglo XIX, el estudio de los dibujos, pinturas y esculturas producidos por pacientes psicóticos ha atraído la atención, siendo éste el inicio de innumerables cuestionamientos que aun hoy día no concluyen.

El interés ante lo escrito anteriormente, es lo que a grandes rasgos ha motivado nuestras pretensiones en la presente tesis: dar cuenta de la expresión del yo, en ocho obras contenidas en dos trabajos autobiográficos, de un par de artistas diagnosticados con psicosis (David Nebreda Nicolás¹⁴ y Flora Alejandra Pizarnik¹⁵), así como hablar acerca de los posibles fines y/o motivos de la producción artística en el paciente psicótico, para lo cual ha sido necesario hacer hincapié en lo anteriormente mencionado, para posterior a esto realizar el abordaje psicoanalítico.

La relevancia del presente trabajo radica, en que a partir de la labor interpretativa, se ha podido hablar acerca de la expresión del yo, desde el lenguaje contenido en las creaciones, pudiendo dar cuenta de lo que estos artistas expresan en sus obras.

Para lograr alcanzar el objetivo expuesto, se tuvieron como herramientas metodológicas algunas cuestiones de índole psicoanalítica, a partir de las que se lograron obtener algunos indicios de las obras, pero de ningún modo podremos afirmar que en su totalidad se develaron las creaciones, porque la interpretación, así como el arte siempre tendrán algo de inapresable.

Esta locura de la letra no nos conduce a estabilizar un espacio en derredor de una obra, cualquiera que sea, así fuese de desgarradura o de puesta en jirones de un sentido, sino por el contrario a situar las obras – incluidas aquellas que podemos llamar “obras de análisis” – bajo la luz de un parto que consiste, no tanto en extraer la cosa de los objetos, como en hacer “ver la desgarradura misma¹⁶”.

14 Fotógrafo autodidacta y dibujante español. Biografía en el capítulo tercero.

15 Poetiza argentina. Biografía en el capítulo segundo.

16 Rabant, C. (1992), p. 224

La tesis está escrita en cuatro capítulos. El primero expone lo que es **la psicosis en su relación con las artes**, desde dos perspectivas: lo artístico y lo psicoanalítico, con la finalidad de ubicar de un modo claro opiniones un tanto distintas de lo que ocurre en el proceso de la psicosis. Desde lo artístico, se abordan tanto las voces de los artistas diagnosticados con psicosis, como las voces de los artistas que tienden a sublimar al artista psicótico. Desde el psicoanálisis se habla acerca de la mirada a partir de la cual, esta perspectiva teórica sitúa a la creación artística, además se realiza un esbozo teórico acerca de lo que consiste la psicosis como estructura psicopatológica, cerrando el capítulo con comentarios acerca de la función de lo artístico.

El segundo aborda el primer caso: **Alejandra Pizarnik. Una voz navegando en los límites de lo indecible**. Se realiza un breve recorrido de su vida, así como de su obra, poniendo énfasis en la obra autobiográfica *Diarios*¹⁷, para finalizar con el abordaje psicoanalítico de cuatro fragmentos que consideramos representativos de la obra.

En el tercer capítulo se expone el segundo caso: **David Nebreda. Construyendo una historia en fantasmas de papel**, en el cual se habla de su vida y su obra autobiográfica¹⁸, realizando al igual que en el tercer capítulo un abordaje psicoanalítico de las cuatro fotografías más representativas de la obra.

En la presente tesis, no se pretende de ningún modo redundar sobre lo que el artista ya escribió, sino más bien buscar como diría Freud: evidenciar el enigma, cual arqueólogo buscando en los restos de una construcción que ha intentado ser ocultada, no logrando más que mostrar los restos de un modo distinto, de una forma - en ocasiones - difícil de ser descifrada, teniendo como eje principal la biografía del autor, que precisamente es la que nos “permite comprender mejor la obra y en particular los detalles de ella que parecen menos significativos¹⁹”, alejándonos lo mayor posible del imaginar las fantasías del autor, ya que en tal caso “sólo puede lograrse una novela psicoanalítica; siendo necesario recurrir, para la verificación al método estructural de comparación de las diferentes obras del autor²⁰”.

El trabajo realizado estuvo encaminado a explorar - tal como alguna vez lo dijo Sartre - en el interior de las hernias que se encuentran bajo la pluma, tratándose de una

17 Pizarnik, A. (2003).

18 Nebreda, D. (2000).

19 Kofman, S. (1973), p. 110

20 Ibid.

aportación del como leer entre líneas aquellas creaciones que se destacan por la búsqueda constante de curar heridas y olvidar ausencias.

1: LA PSICOSIS EN SU RELACIÓN CON LAS ARTES.

DOS PERSPECTIVAS.

¿Qué se quiere decir en el arte?

Freud: lo que se quiere decir debe ser descifrado, ya que es un enigma.

Shostakóvich: no hay nada que descifrar, “lo que se quiere decir en el arte se dice con el arte mismo”¹.

Desde hace mucho tiempo, tanto psicoanalistas como artistas se han ocupado en plantear una serie de reflexiones acerca de la posible relación existente entre la psicopatología y la creación artística.

Tal como notamos en el epígrafe, que más que ser una conversación que nos hemos inventado, es el panorama que refleja un gran debate que ha ocurrido en el transcurso de la historia, en donde ambas opiniones terminan siendo contrapuestas en diversos puntos, por lo que nos parece fundamental puntualizar cómo es que se visualiza al arte en la psicosis desde estas dos perspectivas, que pueden llegar a ser tan distintas, pero que en ciertos puntos llegan a una concordancia.

Podemos encontrar afirmaciones que van desde la “superioridad” que se le otorga al artista diagnosticado con psicosis, (por ejemplo Salvador Dalí con su método de análisis paranoico-crítico [método espontáneo de conocimiento irracional, “basado en la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes”², Dubuffet J. con el Art Brut [arte en bruto]. Término acuñado por él para referirse al arte realizado por individuos autodidactas en las artes, recalando la espontaneidad de tales acciones; destacan en este ámbito los diagnosticados con alguna psicopatología y los niños. En palabras de López, E. Melgar, M., O'Donell, P., Ortega, R., Rascovsky, R. (2003), enlazando el art brut con actos creativos, originarios e inéditos, Dubuffet y sus seguidores destacaron el viejo espíritu de un arte realizado como en una fiesta placentera más cercana

¹ En entrevista con Elena Pashinskaia, actual catedrática en el conservatorio nacional de música de la ciudad de México.

² López, E. Melgar, M., O'Donell, P., Ortega, R. y Rascovsky, R. (2003), p. 76.

al frenesí de la concepción griega de la locura y más distante de la psicosis clínica. [pág. 95], Louis Aragon quien hablaba junto con André Bretón de la patología “como un medio supremo de expresión³” o este último que hablaba del artista diagnosticado con psicosis prácticamente como si hablase de un maestro del surrealismo, hasta las afirmaciones que hablan acerca de la “desventaja” en la que la psicosis posiciona al artista (por ejemplo tenemos a Pichon Rivière quien alguna vez afirmó que Artaud no era poeta por su demencia, más bien al contrario, era poeta pese a su demencia) pasando por lo que los creadores que han sido diagnosticados con psicosis, relatan de lo que experimentan, - la mayoría de las veces – no siendo elogiadores ni críticos, posicionándose más bien como testificadores de sus vivencias (como ejemplo podemos mencionar a Virginia Woolf y a Silvia Plath quienes relataron - lo mismo en diario que en poesía o en prosa -, las implicaciones de una vida que transcurre en una cotidianeidad tortuosa).

Revisando en la literatura, encontramos que mientras pareciera que unos son “beneficiados” con la psicosis, siendo que sus producciones son mayores (tanto en su valor artístico como en la cantidad de las mismas), otros dejan de realizar cualquier tipo de creación. También existen casos en los que sin haber mostrado interés alguno por el arte antes de encontrarse en alguna institución psiquiátrica, en el momento en que ingresan se muestran fecundos en este ámbito, pero en algunos casos esta fecundidad concluye cuando egresan de esos lugares de internamiento⁴.

Por ahora, consideramos suficiente afirmar que no es posible pensar que los “seudo-artistas” lo son por no tener una estructura psicótica, ya que podemos mencionar a innumerables creadores que han destacado por su dedicación, invención, innovación y propuestas en las artes, que no han tenido ninguna relación con alguna psicopatología; así como también conocemos numerosas historias, de personas diagnosticadas con psicosis que no han elaborado ningún tipo de creación artística a lo largo de su vida; por lo tanto podemos afirmar que la psicosis y el arte no tienen una relación directa, sin embargo,

³ Ibid., p. 76.

⁴ Entre los que han trabajado este tema se encuentra Ernst, K. (cit. Escudero, J. (1975), p. 47), quien hablaba de las siguientes posibilidades: 1.- la enfermedad no afecta ni tiene repercusión alguna sobre la obra del artista. 2.- el paciente interrumpe sus actividades creadoras y las reanuda cuando desaparece, o al menos cede, el proceso patológico que sufre. 3.- se aprecia una cierta modificación de estilo o temática, pero globalmente el sujeto continúa pintando de acuerdo con sus características anteriores.

cuando existe esa coincidencia, se pueden hacer una serie de abordajes para la obtención de un mayor conocimiento en el campo psicoanalítico aplicado a las artes.

Consideramos que la psicosis, no es productora de manifestaciones artísticas, así como tampoco la creación artística causante de la psicosis, ni siquiera como un factor que aumente exponencialmente la propensión a la misma.

Cuando alguien diagnosticado con psicosis, resulta ser artista, creemos que produce – porque es lo que experimentamos – una provocación para interpretarlo, una invitación para leer entre líneas lo contenido en aquel objeto estético, que dice más de lo que podemos llegar a evidenciar en una primera mirada.

Muchos son los que con sus producciones artísticas no sólo han aportado a la historia del arte por las técnicas, originalidad e innovación que muestran en cada una de sus creaciones, sino que también estos artistas han aportado en gran medida a la teoría psicoanalítica con sus relatos.

Tiempo es de comenzar a ahondar en esa historia donde la psicosis y el arte han sido protagonistas; permitamos que los principales exponentes de ambas perspectivas sean los que nos muestren lo que cada uno ha pensado acerca de la psicosis⁵ que tanta importancia ha tenido en la historia de la humanidad, así como de la función del arte en torno a la estructura psicopatológica.

1.1.- Perspectiva artística

Sin temor a equivocarnos en todas las disciplinas artísticas, la psicosis ha tenido un importante papel. Un claro ejemplo de la trascendencia que se le da a la psicopatología en el arte, es la propensión a divulgar en demasía, las biografías de los artistas que han tenido un diagnóstico ya sea de psicosis o de alguna otra psicopatología, otorgándole una mayor importancia a la vida de estos artistas, en comparación a las de aquellos, que no han tenido vinculación alguna con cuestiones de este tipo.

⁵ Las psicosis corresponden a lo que siempre se ha denominado y sigue legítimamente denominándose *locura* (S3, 4). Lacan lejos de ver el término *locura* como algo despectivo, “valora sus resonancias poéticas, y aprueba su uso, con la condición de que se le asigne el sentido de psicosis. (Dylan, E., 1997, p. 121)”. Nosotros utilizaremos el término psicosis en mayor medida, ya que en sentido estricto hablaremos de una estructura psicopatológica, pero en algunos casos será imposible prescindir del término *locura*, el cual se empleará para referirnos a la psicosis, en el sentido en que Lacan lo situaba.

Si bien es cierto, que en varios de los casos no existe diagnóstico alguno⁶, podemos ubicar en su lugar una serie de hipótesis formuladas a partir de varios documentos que avalan, lo que ocurrió en la vida de cada uno de estos artistas. Como ejemplo tenemos biografías, diarios, fotografías, videos, publicaciones, cartas, audios, testimonios, entre otros, que sirven para sustentar las suposiciones del diagnóstico.

En esta ocasión, nombraremos a aquellos artistas que han sido relacionados con la psicosis – no importando si esto es a partir de un diagnóstico formal o de una serie de hipótesis –, intentando que los nombres que a continuación aparecen, sean solamente los de los artistas que realmente tienen una relación con esta estructura psicopatológica, alejándonos lo mayor posible de la tendencia pretenciosa, encaminada a la idealización de la vida de un artista, convirtiendo a la misma en un relato que muchas de las veces tiene un sustento en las ideas fantásticas de quienes subliman con constancia a los artistas; dicho de otro modo, procuraremos apartarnos de “esos que han alimentado hasta lo inefable el mito romántico del poeta orate”⁷, para así aproximarnos a la vida de los que sin intención directa, han traspasado en mucho la idea que se podría tener de esos nuestros artistas locos.

Entre los creadores en los que encontramos una mayor argumentación en torno al diagnóstico de psicosis, hallamos:

Al compositor:

- Robert Alexander Schumann (1810-1856) Alemán. Diagnóstico: al respecto se han hecho diversas hipótesis; se habla de los siguientes diagnósticos: trastorno bipolar, depresivo (depresión monopolar), esquizofrenia y parálisis general sifilítica de forma melancólica⁸. Albert Dietrich (discípulo predilecto de Schumann) describe con detalle las alucinaciones de su maestro:

En una carta reciente a Brahms le insinué que los nervios de Schumann estaban en bastante mal estado. Esto ha ido empeorando día tras día: escuchaba música continuamente, a veces de la más bella factura, pero a menudo espantosa.

⁶ Cuando hablamos de que no existe diagnóstico alguno, nos referimos a la no existencia de un diagnóstico formal, emitido por algún profesional.

⁷ Ferrer, A. cit. Waiblinger, W. (1988), p. 86

⁸ Daniel, ¿?. (2007)

Posteriormente se añadieron voces de fantasmas que, según él pensaba, le gritaban cosas terribles y maravillosas al oído. El sábado pasado fue presa por primera vez de un violento arrebató de desesperación. Desde ese momento la mente de Schumann se vio obviamente afectada; los fantasmas no le dejaron ni un momento en paz⁹.

Al pianista:

- David Helfgott. (1947- actualidad) Australiano. Diagnóstico: trastorno equizoafectivo¹⁰.

Al dramaturgo:

- Johann August Strindberg (1849-1912). Sueco. Diagnóstico: algunos psiquiatras suecos y anglosajones son más proclives a pronunciarse en el sentido de que Strindberg padeció un trastorno psicótico leve. Jaspers (1968) afirma que se trata de locura (pág. 27). El mismo Strindberg nos dice: "...empiezo por visitar a los médicos. El primero me aplica la etiqueta de neurastenia; el segundo, angina de pecho, el tercero, paranoia, enfermedad mental; el cuarto, enfisema..."¹¹.

A los escultores:

- Camille Claudel (1864-1943) Francesa. Diagnóstico: paranoia. Desde el año 1921 hasta el año 1941 los médicos se dedicaron a describir su delirio de persecución¹².

- Fraise Clément (1901-1980). Francés. Diagnóstico: locura. En 1925 fue internado tras intentar incendiar la casa familiar, siendo dado de alta en 1945. Esculpió únicamente durante su estancia en el hospital psiquiátrico, no habiéndolo hecho antes ni después de ser dado de alta¹³.

⁹ Esteve, R., (2001), p. 74

¹⁰ C., C. (2006)

¹¹ Infierno Oeuvre Autobiographique, II (1898), pp. 375-376, cit. Ruiz, M. (2000).

¹² Claudel, C. (1997), p. 143.

¹³ Dubuffet J., (1992), pp. 87-89.

A los poetas:

- Antoine Marie Joseph Artaud (Antonin Artaud). (1896-1948). Francés. Además dramaturgo y actor. Diagnóstico: sus psiquiatras de Rodez en Francia fueron el Dr. Ferdière y el Dr. Latrémolière. Este último (devoto subalterno de Ferdière), estableció entonces el siguiente cuadro clínico de Artaud: psicosis alucinatoria crónica, con ideas delirantes polimorfos de carácter lujurioso, desdoblamiento de personalidad, sistema metafísico extraño¹⁴.

- Jean Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891), francés. Diagnóstico: en este caso se habla de una psicopatología sin mayores detalles¹⁵.

- Gérard Labrunie (Gérard de Nerval) (1808-1855) Francés. Además ensayista y traductor francés. Diagnóstico: Trastorno bipolar, sonambulismo y esquizofrenia¹⁶.

- Carlos Días Anabalón (Carlos de Rokha) (1920-1962). Chileno. Diagnóstico: esquizofrenia. Fue internado en un hospital psiquiátrico, en donde continuó escribiendo¹⁷.

- Leopoldo María Francisco Teodoro Quirino Panero Blanc (Leopoldo María Panero) (1948- actualidad). Español. Diagnóstico: él mismo se refiere constantemente a su diagnóstico de esquizofrenia en su libro *Prueba de vida. Autobiografía de muerte*.

- Friedrich Hölderlin (1770-1843). Alemán. Diagnóstico: Jaspers en 1968 afirma que a partir de 1800, (cuando Hölderlin contaba con 21 años de edad), se pueden notar los primeros indicios de la esquizofrenia, los que en 1801 se vuelven ya síntomas clarísimos (pág. 179).

A los escritores:

- Virginia Woolf (1882-1941). Londinense. Diagnóstico: Leonard Woolf (marido de Virginia) a lo largo de su autobiografía habla constantemente de la demencia de su mujer, y Quentin Bell en su conocida biografía de Virginia Woolf, emplea repetidas veces la palabra loca para referirse a Virginia¹⁸. Leonard habla de este modo de Virginia en su autobiografía:

¹⁴ Ulloa, M. (2009)

¹⁵ Guimón, J. (2005)

¹⁶ Gérard de Nerval (s.f.)

¹⁷ Rojas, D. (2008)

¹⁸ Poole, R. (1982), p. 9.

Su demencia estaba en sus premisas, en sus ideas. Por ejemplo, creía que no estaba enferma, que sus síntomas se debían a sus propios fallos, creía que oía voces cuando esas voces solo estaban en su imaginación, oía a hablar en griego a los pájaros junto a su ventana; creía que los médicos estaban confabulados contra ella. Esas ideas eran demenciales porque de hecho la realidad las contradecía¹⁹.

- Sylvia Plath Hughes (1932-1963). Norteamericana. Diagnóstico: se habla de una psicosis, sin mayores detalles.

- Edgar Allan Poe (1813-1849) Además poeta y crítico estadounidense. Diagnóstico: “fue un neurótico que acabó casi en la locura” es lo que dice el maestro en letras modernas Dávila, J.²⁰, mientras que Baudelaire afirma que de lo que se trataba era de un “delirium tremens e hipocondría²¹”.

- Henry René Albert Guy de Maupassant (1850-1893) Francés. Diagnóstico: parálisis general; una afección por aquel entonces conocida como demencia²².

A los pintores:

- Vincent Van Gogh (1853-1890). Holandés. Diagnóstico: no hay una opinión unánime sobre su diagnóstico. El doctor Félix Rey, pensó que se trataba de una forma de epilepsia, opinión que en general comparten los psiquiatras franceses que han escrito sobre el caso. Otros se inclinan por una demencia maniaco-depresiva, Jaspers, K. (1968) sostiene que se trata de una esquizofrenia.

- Aldolf Wölfli (1864-1930) Estadounidense. Además dibujante. Considerado uno de los máximos exponentes del art brut. Diagnóstico: psicosis²³.

- Jean-Louis André Théodore Géricault (1791-1824) Francés. Diagnóstico: esquizofrenia.

¹⁹ Ibid., p. 206.

²⁰ Cit. Poe, (2001), p. 12.

²¹ Ibid., p. 21.

²² Lemes, D. (2007)

²³ La psicosis como desencadenante del arte: Aldolf Wölfli. (s.f.)

- Gabriel Charles Dante Rossetti (1828-1882). Inglés. Además poeta, ilustrador y traductor. Diagnóstico: sufrió una crisis esquizofrénica acentuada por su adicción a las drogas²⁴.

- Ralph Albert Blakelock (1847-1919) Autodidacta estadounidense. Diagnóstico: demencia precoz²⁵.

Es evidente que la lista podría sumirse en lo interminable, ya que desde las biografías más conocidas de algunos, hasta los relatos de los que por siempre se encontraran en el anonimato, podemos hallar un sinnúmero de casos en los que está presente la psicopatología y la creación artística.

También es en el teatro en donde podemos encontrar varios personajes que han destacado por su peculiar relación con la locura. Entre los más significativos hallamos a:

- Hamlet que “en realidad no está loco, siendo que se hace pasar por loco porque concluye que es la única manera en que puede llevar a cabo la venganza solicitada por el fantasma de su padre²⁶”.

- Ajax “a quien por venganza divina se le priva de la razón, efecto que provoca en él el delirio de matar a un rebaño confundiéndolo con un ejército²⁷”.

- Edipo quien según Kofman, S., (1973, pág. 43) se comporta como un psicótico.

En este mismo sentido hallamos en los cuentos personajes como:

- William Wilson de Edgar Allan Poe, que “está construido alrededor de otro tema que agradó a los románticos, el del doble, tema que por lo demás tiene hondas raíces en la tradición popular²⁸”.

- El Hombre de arena de Hoffman, es la narración más representativa del máximo autor del género del romanticismo negro (conocido también como literatura de terror gótico) durante el siglo XIX.

²⁴ Dante Gabriel Rossetti. La enfermedad mental. (s.f.)

²⁵ Ralph Albert Blakelock. Lembranzas. (2008)

²⁶ Escalante, X., (1998), p. 15.

²⁷ Ibid. p. 17.

²⁸ Dávila, J. cit. Poe, (2001), p. 13.

- El Horla de Guy de Maupassant. Cuento que al igual que el de William Wilson aborda el tema del doble, ambos teniendo el mismo desenlace: matar al otro que es uno mismo.

- y El Licenciado Vidriera de Miguel de Cervantes, quien a partir de ser hechizado por una mujer, creía que todo su cuerpo era de vidrio, pero mostraba mucha agudeza intelectualmente, ya que siempre tenía respuestas brillantes, a todo lo que se le preguntaba.

Además en la cinematografía, en donde encontramos diversos trabajos, en los cuales se ha llevado a la pantalla, la vida y obra de muchos de los artistas con diagnóstico de psicosis, debido a que sus historias así como el arte que realizan conmuevan, interesa y para muchos resulta sumamente inquietante.

Es así, que desde lo artístico encontramos un discurso que va conduciendo sus pasos hacia el papel fundamental que la psicosis ha tenido en la creación, resaltando lo vivenciado en ésta estructura psicopatológica como aquello que va dejando una marca importante en la historia de los artistas, con lo cual – en el mejor de los casos – se puede llegar a crear arte.

Es como si en esos objetos estéticos existiera una hoguera, o un incendio inextinguible – tal como lo decía Huidobro al respecto del poeta -.

1.1.1.- Sublimando la psicosis

Dubuffet, J. (1992), opinaba que no hay arte sin una borrachera que haga tambalear a la razón; algo que nos haga delirar y nos sume en la demencia. Él concebía a la locura no como una enfermedad, sino como una función creativa que libera la imaginación y la invención. En 1959 escribía que la obligación del arte era ir contracorriente, y que la locura era la herramienta para lograrlo, ya que – en su opinión – corta todos los vínculos y cancela los recuerdos.

Aldo Pellegrini en su ensayo titulado Antonin Artaud el enemigo de la sociedad - contenido a modo de prólogo en el libro *Van Gogh el suicidado de la sociedad*, escrito por Antonin Artaud-, refiriéndose a la locura nos comenta:

...todo delirante es un acusador moral de los falsificadores razonantes que dominan y manejan el mundo en que vivimos. La locura representa una ruptura total del molde que se denomina mentalidad del hombre normal, y por ello no sólo prescinde de todas las normas convencionales, sino que vive directamente en el mundo de la imaginación. De ahí el estrecho contacto de la locura con la poesía. Pero lo que el poeta se limita a volcar en el verbo, el loco lo vive integralmente... el término más adecuado para designar a la paranoia es el término global de "alienación"; en efecto, ninguna designación mejor para ese mundo de apartados, más aún, de excluidos, que no aceptan la estructura mental deformadora que caracteriza al hombre actual. El alienado vuelve visible la alienación que lleva todo ser humano oculta como una vergüenza, la vuelve visible en toda su real dimensión. El loco es el ser de la gran autenticidad²⁹.

Aproximándose a lo dicho por Aldo Pellegrini, Salvador Dalí propone el método de análisis paranoico-crítico. Se trata de un método espontáneo de conocimiento irracional, basado en la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones y las interpretaciones delirantes. Cuando se refiere a la paranoia, ésta es, según él mismo una paranoia crítica³⁰.

Bretón llama la atención sobre la vivencia ininterrumpida de todo objeto sobre el cual se ejerce la actividad paranoica, la que muestra, como si fuese una fotografía en colores que está al alcance de todos, la irracionalidad concreta y el mundo imaginativo en general. Es desde este método de análisis, que se piensa al paranoico como una persona que:

...reordena el mundo de acuerdo con sus obsesiones interiores remitiendo a una concepción de neogénesis permanente que tantas veces se le ha atribuido a la

²⁹ Barná, T. (s.f.)

³⁰ Álvarez, V., (1974), p. 50.

paranoia así como también a la creación artística...y que muestra una mayor capacidad de lo imaginativo en general³¹.

Para Dalí la paranoia es “una actividad cuya finalidad es la intrusión escandalosa dentro del mundo de los deseos del hombre³²”, siendo para él lo que ocurre en la paranoia un “modelo a seguir para lograr una creación artística libre, enormemente enriquecedora e innovadora³³”.

Dubuffet, J. (1992) es muy claro al hablar de su posición con referencia a los artistas diagnosticados con psicosis: “la locura es un valor positivo, muy fecundo, muy útil, muy valioso...la locura es el polo de las más elevadas creaciones artísticas” pág. 81.

A estas alturas del texto es fácil percatarnos de la postura que varios artistas adoptan ante un diagnóstico de psicosis; mientras algunos descartan definitivamente que deba ser importante mirar hacia la psicopatología del artista, afirmando que lo importante es la obra en sí misma por su sinceridad, estética y técnica, otros tienden a elogiar a la locura – tal como el mismo Erasmo de Rotterdam, lo hacia en su *Elogio a la estulticia*, publicado por primera vez en 1508, en donde afirmaba que:

...estulticia es semejante a los dioses por los dones que distribuye y su poder se extiende a los orígenes de la vida humana, ya que implica el placer como bien supremo, y la más elevada sabiduría se logra por el camino de la locura y no por el afán de conseguir la gloria, porque todas las pasiones humanas se hallan dentro de su reino³⁴.

Desde esta postura se habla del artista psicótico como un maestro de arte, como perteneciente al surrealismo, ya que desde lo que alcanzan a visualizar, afirman que ese loco es más libre, más sincero, más metafórico y por ende más artístico.

³¹ López, E., Melgar, M., O'Donnell, P., Ortega, R. y Rascovsky, R. (2003), p. 76.

³² Ibid., p. 77.

³³ Melgar C y López E. (1999), cit. López, E., Melgar, M., O'Donnell, P., Ortega, R. y Rascovsky, R., 2003, p. 78) comentan que el artista – dadaísta, surrealista – se planteaba llegar a construir representaciones más allá de los límites de lo representable, más allá de la realidad y de la abstracción. Es por ello que encontramos tanto interés por el artista diagnosticado con psicosis.

³⁴ Chávez, L. (2000), pág. 1-9

En entrevista con Elena Pashinskaia, notamos nuevamente la tendencia por enaltecer a los artistas psicóticos y a sus producciones.

Hablando acerca de los trabajos que realizan los pintores con algún diagnóstico encaminado a algún padecimiento mental ella comenta que “estas personas poseen una visión mucho más profunda y mucho más multicanal de la vida...ven asociaciones que una persona promedio no va a hacer, lo que les permite crear cuadros con un mayor grado de simbolismo”.

Para ella, estas personas reflejan en sus creaciones un grito del alma, siendo importante conocer de qué alma proviene ese grito – esto último refiriéndose a la psicopatología del artista -.

Indispensable es puntualizar, que las opiniones anteriormente mencionadas son los argumentos que existen con frecuencia en lo dicho por las personas que tienen algún vínculo con artistas diagnosticados con psicosis, siendo espectadores de un arte que consideran digno de ser elogiado.

Podemos afirmar que los que elogian a la locura es porque la miran desde fuera, hablan del loco sin que el loco esté presente o en la mayoría de las ocasiones ni siquiera próximo a sus vidas.

1.1.2.- Voces de los artistas diagnosticados con psicosis

Aquella afirmación de Hölderlin, de que «la poesía es un juego peligroso», tiene su equivalente real en algunos sacrificios célebres: el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la misteriosa y fugaz presencia de Lautrèamont, la vida y obra de Artaud...

Alejandra Pizarnik

Si bien es cierto que Van Gogh dijo en un momento de su vida:

...cuanto más agotado, enfermo o derrumbado estoy, más artista soy, más artista creador, tengo momentos en que me crispo de entusiasmo, de demencia o de espíritu profético, como un oráculo griego sobre su trípode. En tales ocasiones conservo una gran presencia de espíritu³⁵.

También es verdad que en otro momento, ese mismo estado lo gobernó a tal grado de decidir no vivir más, interrumpiendo de un modo repentino esas creaciones.

Es así que consideramos importante destacar como es que la locura vivenciada por los artistas, no puede ser vista como mero ingrediente que enaltece a la creación artística, ya que estaríamos ignorando los procesos que ocurren en ésta estructura psicopatológica.

Recordemos cómo es que la vida de muchos de ellos, ha sido interrumpida trágicamente en un grito dirigido al no soportar más esa locura, que si bien es cierto, en un momento se muestra como una porción de lo fecundo de sus creaciones, en otro instante es el móvil para buscar llenar los vacíos, con la ausencia de la vida.

Pensemos en la Virginia Woolf³⁶ que caminaba hacia el río Ouse, aquella mañana del 28 de marzo del año 1941, para terminar con su vida arrojándose al agua con piedras en los

³⁵ Jaspers, K. p. 211.

³⁶ Escritora – mencionada con anterioridad – que muere a los 59 años.

bolsillos. Tal vez mientras escuchaba sus pasos, aproximándose al río, recordaba lo que escribió ese mismo día a Leonard Woolf (su marido) en la que sería una de sus últimas cartas:

Amadísimo, quiero decirte que me has dado la más completa felicidad. Nadie podría haber hecho más de lo que tú has hecho. Por favor créeme. Pero sé que nunca superaré esto y estoy malgastando tu vida. Es esta locura. Nada que diga nadie podría disuadirme. Trabajarás y estarás mucho mejor sin mi. Ya ves, ni siquiera esto puedo ya escribir, lo que demuestra que estoy en lo cierto. Lo único que quiero decir es que hasta llegar esta enfermedad, fuimos perfectamente felices y todo debido a ti...³⁷

O recordemos a la Silvia Plath³⁸, de la mañana del 11 de febrero del año 1963, preparándose para comenzar a aspirar el gas del horno de la cocina de su casa, para de ese modo morir, no sin antes preparar el desayuno a sus hijos que se encontraban en la misma casa. Ya nos lo cuenta Jillian Becker³⁹, quien fuese una de las amigas de Silvia, misma que le permitió dormir en su casa varias noches antes de que ocurriera el suicidio.

Ella comenta, que durante esos últimos días que vivió la poeta en su casa, hablaba a menudo de un malestar general, decía que se encontraba terriblemente mal, casi no podía dormir y lloraba mucho.

¿Será que aún a pesar de las vivencias de Silvia, de Virginia y de tantos otros artistas podamos pensar a la locura como elemento digno de ser solamente elogiado?

Consideramos que no es posible hablar de la locura únicamente como una fuente de la fecundidad artística, ya que esto implicaría omitir los momentos en los cuales, la psicosis es vinculada a momentos de quebranto insostenible.

No olvidemos que varios de los artistas diagnosticados con psicosis, también hablan en algunos momentos, de un engrandecer a la locura, que aunque meros instantes, es importante también hablar de estos, ya que consideramos dan cuenta de una aparente y

³⁷ Fragmento de la carta a Leonard Woolf, en Woolf, V. (1991) p. 147

³⁸ Escritora – mencionada con anterioridad – que muere a los 31 años.

³⁹ Becker, J. (2004), p. 30.

momentánea estabilidad, situación que encontramos con frecuencia en la estructura de la psicosis.

Empecemos hablando de Antonin Artaud quien, en su escrito *Van Gogh. El suicidado de la sociedad*, nos dice que un auténtico alienado es un hombre que prefiere volverse loco antes que traicionar una idea superior del honor humano, es un hombre al que la sociedad no quiere escuchar y quiere evitar que manifieste determinadas verdades intolerables.

Afirma que en el alienado “...hay un genio incomprendido que cobija en la mente una idea que produce pavor, y que sólo puede encontrar en el delirio un escape a las opresiones que le prepara la vida”⁴⁰, ubicando al delirio y a la locura como espacios adecuados e incluso ideales para el artista virtuoso, siendo este sitio el único en el que puede encontrar el loco la liberación de lo no grato. Pero algo importante a destacar de lo dicho por Artaud es que nos habla de una incomprensión, de un no-encontrar un sitio sin opresiones en la vida; tal vez esa descripción del alienado que nos parecería por momentos tan ajeno a él mismo, era justamente el modo en que se refería a lo que en cierto modo le sucedía.

En otro momento llegó a afirmar: “padezco una terrible enfermedad de espíritu...nadie como yo ha sentido la sorprendente confusión de la lengua en sus relaciones con el pensamiento”⁴¹.

Alejandra Pizarnik, nos comenta que la herida central de este poeta es “...la inmovilidad interna y las atroces privaciones que se derivan: imposibilidad de sentir el ritmo del propio pensamiento (en su lugar yace algo trizado desde siempre) e imposibilidad de sentir vivo el lenguaje humano”⁴².

Vemos que Artaud, por momentos hablaba de la locura como un medio que permitía una libertad no encontrada bajo ningún otro medio, mientras que en otros instantes hablaba al igual que Virginia y que Silvia de eso que imposibilitaba el escribir, el hablar y el pensar.

Otro artista que por momentos engrandece a la locura, lo mismo que en instantes habla de un no soportar más, es Leopoldo María Panero quien en la actualidad se encuentra viviendo en una institución psiquiátrica de España. Para él, el loco es aquel hombre que

⁴⁰ Isnardi, H. (s.f.)

⁴¹ Escalante, X. (1998), p. 18.

⁴² Artaud, A. (2001), p. 9.

perseverando en su locura, termina siendo sabio. Afirma que “en medio del estado del no derecho, lo justo es adorar a la locura como una palabra dadá⁴³ más”⁴⁴.

Panero ha destacado por las constantes alusiones que hace de la locura a lo largo de todas sus publicaciones. Hace una crítica a la sociedad, que en ocasiones se torna incomprensible; algunas veces sus escritos terminan siendo un texto confuso, debido al manejo que el autor hace de las ideas.

Una de las críticas que prevalecen en sus publicaciones, es bien sostenida con la siguiente afirmación: “se nos trata como si no existiéramos que es la etimología de la esquizofrenia, la extranjería del sujeto”⁴⁵.

Para Panero los locos (incluido él) son los que debieran ser vistos como los que intentan llevar a cabo la única revolución posible, considerando a la locura como “el principio de la metáfora, el delicado arte del esquizoanálisis: hacer de la locura una obra de arte”⁴⁶.

Tal vez en ese intento por hacer de la locura una obra de arte, es que ha llegado a escribir:

Los años han roto mi cara
y dicen que no es sangre, sino pus la que corre
lentamente por el tembladeral de mis venas
donde agoniza un dios del pasado
que desde el poema nos llama con la llama de un muerto⁴⁷.

Hölderlin, por su parte, alguna vez escribió:

⁴³ El dadaísmo es un movimiento vanguardista artístico – precursor del surrealismo – que surgió en el año 1916 en Zurich, caracterizado por la negación de los cánones estéticos establecidos, proponiendo llevar los objetos artísticos al límite; despreciaba el arte burgués, la cultura del capitalismo y reivindicaba el azar como base de la creación artística. El término *dada* (palabra francesa que significa caballito de juguete) fue elegido por el editor, ensayista y poeta rumano Tristan Tzara, al abrir al azar un diccionario en una de las reuniones que el grupo celebraba en el cabaret Voltaire de Zurich (Suiza).

⁴⁴ Panero, L. (2002) p. 26

⁴⁵ Ibid. p. 47

⁴⁶ Ibid. p. 69

⁴⁷ Guillen, P. (s.f.)

No nos está dado
en sitio alguno reposar.
Desmayan, caen,
los hombres sufrientes
ciegamente
de hora en hora
como agua
de roca en roca
durante años a lo incierto⁴⁸.

Este poeta que hablaba de lo que les corresponde a los poetas: “enfrentarse a las tormentas de Dios con la cabeza descubierta”⁴⁹, es el poeta al que Waiblinger en *Vida, Poesía y Locura de Friedrich Hölderlin* tacha del infeliz y loco que redujo todo el ancho del mundo a un pequeño cuarto en el cual vivía⁵⁰.

En el caso del dramaturgo sueco Johann August Strindberg, podríamos encontrar cierta similitud con los cuentos *El Horla* y *El Hombre de Arena*, solo que a diferencia de estos cuentos, lo relatado por Strindberg, no fue con la finalidad de crear historias con imágenes trágicas, repletas de tintes macabros y siniestros, en cambio su intención era relatar lo que le ocurría en su vida, a modo de texto autobiográfico.

Una angustia cada vez mayor se apodera de mi alma; me sobrecoge tal pánico a todas las cosas en general y a nada en particular, que huyo de habitación en habitación por toda la casa, hasta que finalmente, me escondo, agazapado, en el hueco de un balcón...⁵¹

⁴⁸ Marrades, J., Vázquez, M. (2001), p. 198.

⁴⁹ Waiblinger, W. (1988), pág. 83.

⁵⁰ Waiblinger, W. (1988), pág. 40.

⁵¹ Jaspers, K. (1968, pág. 96). Para conocer con detalle lo ocurrido en la vida de Strindberg, consultar sus estudios autobiográficos.

Strindberg hablaba de ser víctima de ataques eléctricos que le oprimían el pecho y le traspasaban la espalda, tenía miedo de que el aire pudiera estar emponzoñado, veía como las nubes adoptaban formas extrañas y monstruosas, que aumentaban su desesperación, viviendo una amenaza constante.

No podemos cerrar este apartado sin mencionar al poeta chileno, Carlos de Rokha.

Cansado de mi viaje y de la larga
locura que hace tiempo absorbe mis dos sienes
me vuelvo a la ceniza y al vaso de mi sangre
Con las venas ardiendo y el rostro amortajado...
solitario por dentro, fatigado,
sin esperanzas como
un Cristo de abismal perspectiva
sobre el madero de mi columna vertebral crucificado
por los días que vivo buscando una respuesta
a la angustia que asalta mis ojos cuando duermo...
Desterrado por siempre, solemne, vertical, desterrado
como un águila ebria sobre una isla en llamas,
ya sin ansias de todo lo vivido
me vuelvo a la vigilia de mi cáliz
y nada, nada espero de los días que vienen
sino una azul espada que me destroce el alma⁵².

⁵² Fragmento del poema de profudis de Carlos de Rokha. Cit. Rojas, D. (2008)

Su padre Pablo de Rokha, quien nunca pudo recuperarse de la muerte de su hijo, en *Carta perdida a Carlos de Rokha* escribió, dirigiéndose a su hijo: "...el sello del genio de Winétt te persiguió, como una gran águila de fuego, desde la cuna a la tumba, pero no te influyó, porque no te influyó nadie, encima del mundo. Perdóname el haberte dado la vida⁵³".

Sin duda, estos nuestros artistas han vivido siendo el soporte de ese hueco que pareciera insostenible, lugar en el cual se posicionan como esos hombres – en palabras de Alejandra Pizarnik – trozados desde siempre.

1.1.3.- El arte por el arte mismo

...el viaje por ese otro callejón sin salida que es el arte por el arte o la poesía consagrada a si misma.

Leopoldo María Panero

La finalidad del arte es cumplida con la realización de las obras. Esta es la tesis fundamental de los dedicados al arte, ante los que van más allá del contemplar el arte, realizando interpretaciones – como lo que se pretende hacer en la presente tesis-.

Shostakovich para quien lo que quiere decir en el arte se dice con el arte mismo, no creía necesaria explicación o aclaración de lo que ejecutaba, porque para él era suficiente con lo que sus composiciones decían por sí mismas.

“Creo que la poesía...no es para estudiarla, desde el pupitre de enfrente, sino para respirar con él a su lado, como hombre, no como objeto de estudio...” es lo que dice Carlos Aurtenetxe⁵⁴ refiriéndose a Leopoldo María Panero, defendiendo su postura ante las interpretaciones que se realizan en torno al arte de Panero.

En este mismo sentido, Francis Bacon, dice que no es posible comprender nada en un retrato o una crucifixión, sino solo sentir. Este artista insistía en que simplemente quiso construir imágenes y que con ellas no quería decir realmente nada, no pretendió crear un arte trágico, ni quería que su obra fuese interpretada.

⁵³ Ibid

⁵⁴ Panero, L. (1994), p. 10.

En este sentido, la mayoría de los artistas creen que la finalidad del arte es que cada uno artista/espectador, se vea reflejado en la obra, más no que este artista sea interpretado por aquel espectador.

Antonin Artaud declaraba lo siguiente:

...nunca he podido soportar que manoseen los versos de un gran poeta desde el punto de vista semántico, histórico, mitológico, arqueológico...los versos no se explican, pero en el caso de Gerard de Nerval, y sobre todo de las Quimeras me parece un pecado capital...estoy asqueado del psicoanálisis, de ese “freudismo” que se las sabe todas. Ahora solo puedo concebir la pureza...⁵⁵

Muchos nos han dicho que el arte es para reflexionar, para voltear la mirada hacia el interior de uno mismo, para liberar, re-crear, inventar, pero consideramos que el arte, también es para ser abordado desde muchos otros planos – como veremos más adelante en el acercamiento al arte desde el plano psicoanalítico -.

En el rechazo de algunos artistas hacia el psicoanálisis, o ante cualquier disciplina que implique voltear la mirada hacia el artista para intentar mirar más allá⁵⁶ de la obra que está creando, lo que ocurre es que éste experimenta cierto temor de pasar de ese ser que tiende a ser mitificado, a simplemente un hombre dedicado al arte, que partiendo de una determinada situación, es como logra crear justamente eso: su vida y su historia en objetos estéticos.

En palabras de Freud “aplicar el psicoanálisis al arte es en cierta medida realizar un asesinato: el del artista como genio, como gran hombre”⁵⁷

⁵⁵ Marabini, J. (s.f.).

⁵⁶ Con el más allá entiéndase el estudio del contexto, la vida, el momento en cual el artista crea la obra, los posibles objetivos al crearla, las implicaciones familiares, entre otros.

⁵⁷ Kofman, S. (1973), p. 26.

1.2.-Perspectiva psicoanalítica

Los poetas se hallan muy por encima de nosotros los hombres vulgares, pues beben en fuentes que no hemos logrado aún hacer accesibles a la ciencia.

Sigmund Freud⁵⁸

Freud es quien inaugura los estudios del psicoanálisis aplicado a la creación artística, mostrándose siempre prudente ante los artistas hacia los que sintió una admiración especial⁵⁹; quizás por eso encontramos en el discurso freudiano la “subsistencia de una autocensura más o menos deliberada”⁶⁰.

Con gran cautela, es que realizó sus cinco ensayos:

- El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen. (1907 [1906])
- Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci (1910)
- El moisés de Miguel Ángel (1914)
- Un recuerdo de infancia en Poesía y Verdad (1917)
- y Dostoievski y el parricidio (1928 [1927]).

Varios discípulos de Freud han realizado interesantes trabajos acerca del arte que, aunque concienzudos e interesantes, no siempre contienen nuevas aportaciones ya que algunos se limitan a ilustrar y confirmar las opiniones freudianas⁶¹.

Luego de los trabajos de Freud, no tardaron en desarrollarse los primeros estudios psicoanalíticos enfocados al abordaje de las creaciones artísticas realizadas por pacientes diagnosticados con psicosis, en los cuales se buscaban los rasgos de la psicosis en las

⁵⁸ Freud, S. (2002), p. 112.

⁵⁹ Muestra de ello son las constantes alusiones de artistas que hace a lo largo de sus obras. Para leer la lista completa de los artistas a los que hace alusión ver el Índice de obras de arte y literarias contenido en índices y bibliografías tomo XXIV, en obras completas de Freud, ed. Amorrortu.

⁶⁰ Kofman, S., (1973), p. 9.

⁶¹ Después de los trabajos de Freud encontramos los escritos acerca de la importancia del Edipo en la mitología (por ejemplo lo realizado por Otto Rank y Ernst Jones), estudios acerca de obras específicas (por ejemplo el estudio psicoanalítico acerca de Alicia en el país de las maravillas de William Empson) así como el estudio de casos (por ejemplo los trabajos de Selma Fraiberg).

creaciones, así como los símbolos empleados, intentando llegar a conclusiones acertadas acerca de la relación de la creación con la psicopatología, siendo éste el inicio de un tema que aun hoy no se ha agotado.

1.2.1.- Primeros escritos

...el amigo de la infancia desenterrado
de entre las cenizas que lo sepultaban...

Wilhelm Jensen

Precisamente es en la *Gradiva* de Jensen, en donde Freud encuentra “una confirmación de los descubrimientos realizados en sujetos reales, enfermos de neurosis”⁶². Basta con leer nuevamente el epígrafe para encontrar en él, la representación realizada por un artista acerca de la represión y la proyección en un pasado histórico de recuerdos y sentimientos de la infancia.

Freud en esta novela halla un sustento para sus “teorías acerca de la represión, la génesis de los delirios y de otras análogas perturbaciones, la formación e interpretación de los sueños, el papel desempeñado por la vida erótica y la naturaleza de la curación de tales dolencias”⁶³; además de encontrar la pauta para hacer “una síntesis de su explicación de los sueños y el primero, quizá, de sus trabajos de divulgación sobre la teoría de la neurosis y la acción terapéutica del psicoanálisis”⁶⁴

En un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci⁶⁵ desarrolla, a partir de un recuerdo del artista, cuestiones acerca del narcisismo y un análisis profundo de su historia psicosexual, desarrollando teorizaciones al respecto de la homosexualidad, además “declara que el texto debe ser leído como un enigma que debe ser descifrado”⁶⁶.

Por otro lado aborda el tema de la idealización que se le otorga al artista. Situación que él ve muy lamentable porque se sacrifica la verdad por una ilusión y se renuncia a favor de

⁶² Freud, S. (2002), p. 205.

⁶³ Ibid., p. 202.

⁶⁴ Freud, S. (2004), Tomo 9, pág. 5.

⁶⁵ En esta época otros autores habían iniciado investigaciones aplicando el psicoanálisis a la vida de personajes célebres; por ejemplo Isidor Sadger, dio a luz estudios sobre el escritor suizo Conrad Ferdinand Meyer (1908), el poeta Nicolas Lenau (1909) y el poeta, novelista y dramaturgo alemán Heinrich von Kleist. Freud (2003), vol. 11, p. 56

⁶⁶ Kofman, S. (1973), pág. 19

unas fantasías infantiles a la ocasión de penetrar en los más atractivos secretos de la naturaleza humana⁶⁷.

En el Moisés de Miguel Ángel en donde a partir de una serie de conjeturas intenta descifrar lo que el bajorrelieve decía por sí mismo, luego de pasar muchas horas observándolo, sentado frente a él, realiza una serie de hipótesis acerca de lo que Miguel Ángel quiso decir con esa obra, bajo la premisa de que todos los detalles del bajorrelieve entrañaban algún sentido para el artista, sentido que tendría que ser descifrado por el espectador⁶⁸.

En un recuerdo de infancia en poesía y verdad a partir del primer recuerdo infantil que Goethe menciona en su biografía, Freud desarrolla la importancia fundamental que los primeros recuerdos tienen para la vida de las personas, llegando a la conclusión que son ellos los que “ocultan en si la llave de los armarios secretos de la vida anímica”⁶⁹

En Dostoievski y el parricidio encontramos “las primeras consideraciones sobre los ataques histéricos, así como la reformulación de las últimas concepciones (de Freud) sobre el complejo de Edipo y el sentimiento de culpa, y un esclarecimiento colateral del problema de la masturbación...”⁷⁰

Freud en sus últimos ensayos no intenta ya – como lo hace al inicio – sustentar únicamente una teoría, si no que además busca averiguar que materiales de impresiones y recuerdos infantiles del poeta contribuyen a la formación de la creación artística, el efecto que el arte produce en el espectador y en el analista, así como el desciframiento del simbolismo utilizado en las creaciones.

Además de estos ensayos Freud realiza otros escritos, a partir de los cuales descubre que aunque el psicoanálisis y el arte trabajan con metodologías distintas, ambos tienen sus fuentes en lo inconsciente.

Los métodos que empleó Freud en sus trabajos en torno al arte son el método genético que confirma el sentido de una obra con la biografía del artista, o que constituye la historia del artista y su personalidad a partir de sus personajes o de sus producciones plásticas; y el método estructural que permite comparar las diferentes obras de un artista para descubrir en ellas la fantasía común que es su clave, viendo en el arte la progresión secular de la

⁶⁷ Freud, S. (2002), pág. 69

⁶⁸ Ibid. p. 95

⁶⁹ Freud, S. (2004), tomo 17, p. 143.

⁷⁰ Ibid., tomo 21, p. 174.

represión, dicho de otro modo, encuentra que se pueden leer las obras como una variación diferencial de una fantasía universal. Más allá de las diferencias “se postula una semejanza estructural que es su principio de inteligibilidad, el eterno retorno de lo mismo en la diferencia”⁷¹

Además Freud empleó como importante recurso, el método de la interpretación de los sueños⁷², encontrando que tanto el sueño como el arte, buscan la satisfacción imaginaria de deseos, hallando que las imágenes (tanto de la vida onírica como de la vida diurna) provocan las reacciones afectivas que provocaría la realidad⁷³.

“El arte...participa de los mismos procesos que la forma onírica...ambas realizan una condensación de las imágenes, una sustitución, un desplazamiento - *una combinación, y una transformación* -, en favor de la economía y de la unidad psíquica”⁷⁴ (los destacados son nuestros).

La obra onírica del inconsciente es el arte consumado al que aspira el trabajo artístico consciente, en todo lo que concierne a su íntima integridad de expresión, pertinente a, y acumulada en torno de su idea o tema central y culto⁷⁵.

Es así que podemos afirmar que todas las representaciones artísticas, son obras oníricas, que en vez de permanecer al interior son “vueltas hacia afuera”⁷⁶.

⁷¹ Kofman, S. (1973) p. 111.

⁷² Ibid., p. 69.

⁷³ En trabajos posteriores Ernst, K. afirmaba que el análisis de las fantasías oníricas, podía además conducirnos a la clave de la interpretación de las producciones artísticas de los psicóticos. Cit. Álvarez, V. 1974, p. 251.

⁷⁴ Schneider, D. (1974), p. 367

⁷⁵ Ibid., p. 367

⁷⁶ Ibid., p. 372

1.2.1.1.- Narcisismo en el arte

Narciso es el prototipo del hombre que se exhibe en las aguas de una fontana cristalina y al mismo tiempo se regocija en su contemplación.

Álvarez, V.

El narcisismo se nos aparece como la clave de la actividad artística, caracteriza el psiquismo del artista y del aficionado al arte.

Freud retoma el término de narcisismo de una descripción clínica, escogida por P. Näcke en 1899 para designar aquella conducta por la cual un individuo da a su cuerpo propio un trato parecido al que daría al cuerpo de un objeto sexual.

Ya en un recuerdo infantil de Leonardo, encontramos que Freud describe a propósito de la homosexualidad del artista:

Leonardo encuentra los objetos de su amor por el camino narcisista, como se dice, pues Narciso, según la leyenda griega, era un joven que prefería su propia imagen reflejada a cualquier otra cosa, y que fue transformado en la encantadora flor que lleva su nombre⁷⁷.

El narcisismo del arte se caracteriza por una identificación que opera mediante la proyección de los procesos psíquicos al exterior, identificando al otro con su propia persona, pudiendo ser definido como el complemento libidinal del egoísmo.

El hombre narcisista, que se inclina hacia la autosuficiencia, buscará la mayoría de sus satisfacciones en sus procesos mentales internos, tal como el artista que bien puede encontrar en sus creaciones lo que podemos llamar un “yo sublimado” en vistas hacia lograr el ideal del yo.

Tenemos entonces que el narcisismo en el arte no es sólo un narcisismo secundario – *que se edifica sobre la base de otro primario* –, sino también un narcisismo primario –

⁷⁷ Kofman, S. (1973), p. 143

cuando se remite a los objetos sexuales originarios. Dicho de otro modo, es el narcisismo originario que vemos en el niño – ligado con la creencia en la omnipotencia de las ideas y con la búsqueda de la autosuficiencia, el artista al identificarse con sus propios personajes, de los cuales se siente el padre, se convierte en su propio padre, independiente de sus genitores; las cosas ocurren como sí, el artista quisiera tachar la presencia real del padre, - asesinándolo para lograr ser él - su propio padre. (Los destacados son nuestros) ⁷⁸”.

En este sentido Kofman, S. (1974), afirma que bien podemos encontrar en esta situación la realización simbólica del incesto, ya que el artista le da un hijo a su madre, un hijo de nombre arte, entonces “...todas las pulsiones, las de ternura, de agradecimiento, de sensualidad, de desafío y de independencia hallan así su satisfacción en el simple propósito de ser el propio padre para si mismo”⁷⁹; el narcisismo es “la oposición al mundo exterior, doblada por un enternecido interés hacia si mismo”⁸⁰

1.2.2.1.- Freud y el caso Schreber

El cumplimiento de la emasculación, con el resultado de que, mediante una fecundación divina, saldrá de mi seno una descendencia; o quizá la otra consecuencia de que con mi nombre irá unida una fama que a miles de hombres de dotes espirituales incomparablemente superiores no les ha tocado en suerte.

Daniel Paul Schreber⁸¹

Daniel Paul Schreber quien fue alguna vez presidente del Superior Tribunal de Sajonia y doctor en jurisprudencia publicó sus memorias en el año 1903. Éstas son las que le ofrecieron a Freud “la oportunidad de dar a publicidad por primera vez su teoría

⁷⁸ Ibid., p. 145

⁷⁹ Ibid., p. 149

⁸⁰ Álvarez, V. (1974), p. 181

⁸¹ Schreber, D. (2003), p. 209

apuntalándola con una detallada reseña de su análisis de los procesos inconscientes que operan en la paranoia⁸²”.

El problema de la paranoia ya se la había planteado Freud en los primeros años del psicoanálisis, como demuestran las numerosas alusiones al tema en las cartas a Fliess de los años 1895-1896 y sobre todo la previsoramente Minuta H, adjunta a una carta del 24 de enero de 1895 y dedicada a una primera formulación teórica sobre la paranoia, que aparece aquí reconducida a los diferentes modos patológicos de defensa ya descubiertos por Freud – o sea histeria, neurosis obsesiva y estados de confusión alucinatoria – y al mismo tiempo diferenciada de ellos, recurriendo entre otras cosas por primera vez al término proyección⁸³.

El ensayo de Freud titulado Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente (1911[1910]) está escrito en tres partes:

I. Historial clínico: un esbozo general acerca de la vida y el delirio de Schreber.

II. Intentos de interpretación: en palabras de Freud aquí trata el asunto del “complejo paterno que gobierna el caso Schreber y la fantasía central del deseo de la enfermedad contraída⁸⁴”. Realiza un esbozo de los numerosos detalles del delirio y discierne su significado, por ejemplo el conflicto en torno de la fantasía femenina del deseo y la división de la esencia divina.

III. Acerca del mecanismo paranoico: Freud describe lo que ocurre en el paranoico. Postula cuestiones acerca de la homosexualidad, del delirio de persecución y del delirio como mecanismo para la reconstrucción: “lo que nosotros consideramos la producción patológica, la formación delirante, es, en realidad, el intento de restablecimiento, la reconstrucción”⁸⁵.

⁸² Freud. S. (2005) Vol. XII, p. 5

⁸³ Schreber D. (2003) p. 10,11

⁸⁴ Freud. S. (2005) Vol. XII, p. 55

⁸⁵ Ibid, p. 65

Muchos de los detalles de la formación delirante de Schreber vinieron a fundamentar la elucidación que Freud había hecho de la paranoia, siendo este texto fundante en torno a las elucubraciones de lo que posteriormente con Lacan vendrían a ser las estructuras psicopatológicas tal como las conocemos en la actualidad, pero Lacan abre un nuevo panorama al abordar la dimensión del lenguaje en la comprensión de la estructuración (lingüística) y el funcionamiento de la escena develada por Freud: la búsqueda del entendimiento de los procesos anímicos inconscientes.

Para Elizabeth Roudinesco hay que contemplar la aportación de Lacan como un cuadro moderno.

Lacan ya no representa el universo clásico de las imágenes, sino el universo de la pintura moderna. Es la pintura de Picasso frente a la pintura clásica, la nariz se ha desplazado, los ojos se han movido, las imágenes están fracturadas, toda la modernidad está representada mientras que Freud representa una imagen mucho más clásica del sujeto⁸⁶.

1.2.2.- Estructuras clínicas⁸⁷

Lo mismo que muchos otros psicoanalistas, Lacan diferencia tres categorías nosográficas principales: la neurosis, la perversión y la psicosis. Su originalidad reside en que él considera que estas categorías son estructuras (retomando el término de la lingüística estructural saussureana y de las matemáticas, sobre todo la teoría de los conjuntos y la topología) y no sencillamente colecciones de síntomas⁸⁸.

Cada una de las estructuras presentan “la particularidad esencial de estar determinadas de una vez y para siempre⁸⁹” a partir de las experiencias que se tienen en los primeros años de vida, dicho de otro modo, las estructuras se conforman en las relaciones edípicas, las cuales son: la castración, el falo y el nombre del padre.

⁸⁶ Kapnist, E. (2009)

⁸⁷ Ver tabla 1.

⁸⁸ Dylan, E. (1997), p. 83, 84.

⁸⁹ Dör, J. (2000), p. 31.

Las tres estructuras son excluyentes entre sí y constituyen todas las posiciones posibles del sujeto en relación con el Otro; cada una distinguiéndose por una operación diferente: la neurosis por la operación de la represión (*Verdrängung*), la perversión por la operación de la renegación (*Verleugnung*), y la psicosis por la operación de la forclusión (*Verwerfung*⁹⁰).

En la neurosis el saber es reprimido quedando suspendido, por lo tanto es un saber que no se sabe y el acceso a él vuelve a abrirse en la cura, en la perversión el saber es rechazado por un gesto que lo reconoce al mismo tiempo que lo rehúsa, y en la psicosis el saber no será jamás reconocido por el sujeto como suyo.

Según Lacan, “la estructura de una neurosis es esencialmente una pregunta⁹¹”, mientras que “la estructura de la psicosis es una relación entre el sujeto y el significante en su dimensión más formal, en su dimensión como puro significante⁹²”. “A diferencia del neurótico, el perverso no se siente dividido (al menos no es su vivencia dominante), por eso su acto consistirá en dividir al otro⁹³”

Estas tres estructuras, son tres modos de relación con el goce. El neurótico combate el goce El perverso elige ser el instrumento de ese goce que para él no sólo es aceptable sino que constituye un mandato, una voluntad. La posición del psicótico es mucho más radical pues lo que él “elige” - si es que se aquí puede hablarse de elección – estar bajo el yugo inevitable del goce del Otro⁹⁴.

⁹⁰ Ver tabla 2.

⁹¹ Seminario 3, p. 174.

⁹² Ibid., p. 250

⁹³ Braunstein, N., Gerber, D., (1997), p. 117

⁹⁴ Ibid., p. 122

1.2.2.1.- La psicosis

La psicosis...corresponde a lo que siempre se ha denominado y sigue legítimamente denominándose locura.

Lacan⁹⁵

Lacan entendió que la psicosis no representa un mero desapego de lo real, una evasión o una fuga sin sentido, como aseguraban sus maestros, sino que los delirios constituían una manera de interpretar el mundo tan creativa y lógica como el arte. La paranoia, las fantasías y los sueños reinventaban el universo, lo recreaban y engrandecían, como Lacan insinuó en uno de sus primeros artículos⁹⁶.

En palabras de Rabinovitch, S., la locura, es el sitio de los excluidos encerrados afuera. Fuera de si mismos, abandonados, atrincherados en aquello que puede hacer agujero en el mundo.

En este país sólo sobrevive la familiaridad de una ausencia desconocida, la del exilio de su inconsciente, del que se ha ausentado el dolor mismo producido por el desgarramiento de la partida, y se ha extinguido ya la nostalgia de aquel que hubiera podido nombrarlo, el Padre.

Este es el lugar en donde no hay huellas, no hay historia, ni nombre, ni voz.

¿Dónde ubicar ese país? ¿Dónde situar éste lugar?

Lacan responde éstos cuestionamientos al afirmar que no se puede entender a la locura⁹⁷ sin antes abordar el problema del lenguaje ya que es precisamente en “el decir de aquel al que se escucha⁹⁸”, en donde es localizable algo de la estructura del sujeto.

Lacan pensaba a la estructura de la psicosis como una perturbación en el orden del lenguaje, porque es aquí en donde el sujeto solamente se puede afirmar de un modo

⁹⁵ Seminario 3, p. 4.

⁹⁶ Volpi, J., (2003), p. 39.

⁹⁷ La psicosis en términos de estructura.

⁹⁸ Dör, J. (2000), p. 22

negativo, haciéndose presente en donde la palabra falla, “algo del orden del lenguaje, para siempre excluido para el sujeto⁹⁹”.

El psicótico no se encuentra con un Otro en falta frente al cual, como el neurótico, se interrogará por su deseo o al que, como el perverso, responderá porque sepa que eso que él quiere es el goce. El psicótico no tiene una pregunta pero tampoco tiene el saber, lo único que tiene es la certeza del goce del Otro¹⁰⁰.

En este panorama no se tiene ningún acceso a lo representado ni a lo simbólico, “accediendo en cambio a un retorno de real, que podrá a veces, convertirse en saber¹⁰¹”, siendo la alucinación la única vía de retorno de aquellos significantes que forcluidos reaparecen en lo real de su irrepresentabilidad¹⁰², ya que son arrojados para siempre a las tinieblas exteriores¹⁰³, y precisamente el decir es abolido en el interior, pero vuelve en el afuera y ese afuera se convierte entonces en un adentro excluido. La alucinación hace del cuerpo no aquel que emite una voz, sino aquel que oye¹⁰⁴ voces pluralizadas desde afuera, con un nombre multiplicado en significaciones. Ya Freud en el año de 1895 había hincapié en ello, afirmando que lo que ha sido abolido en el interior reaparece en el exterior¹⁰⁵, frase que Lacan especificará posteriormente: “lo que es rechazado en lo simbólico reaparece en lo real del significante del Nombre-del-Padre forcluido¹⁰⁶”.

Es importante aclarar que por forclusión del Nombre-del-Padre no nos referimos a una ausencia de padre, sino a la ausencia de algún significante capaz de dar cuenta de él.

Cuando las huellas mismas del rechazo han sido rechazadas, el agujero en el saber permanece ignorado. Solo es localizado por el retorno del saber forcluido bajo una forma alucinada¹⁰⁷, es decir, a partir del retorno del significante en lo real.

⁹⁹ Rabinovich, S. (2000), p. 20

¹⁰⁰ Braunstein, N., Gerber, D. (1997), p. 120

¹⁰¹ Rabinovich, S. (2000), p. 37.

¹⁰² Ibid., p. 50

¹⁰³ Ibid., p. 21.

¹⁰⁴ Ibid., p. 68

¹⁰⁵ Ibid., p. 21

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid., p. 72

La forclusión dice que eso jamás ha sucedido, jamás ha sido admitido en el interior y es condenado de forma permanente a ser desconocido. La forclusión es el lugar donde la pérdida misma no tiene ningún tipo de existencia, en donde es irrepresentable la ausencia de la huella¹⁰⁸.

La nada en la psicosis de la que venimos hablando se refiere al psiquismo vaciado de las representaciones de cosa inconscientes y el vacío del Otro. La nada metapsicológica de lo inconsciente freudiano se escribe en Lacan como el desanudamiento de RSI (Real-Simbólico-Imaginario), donde ningún padre ni ningún nombre puede venir a anudar las tres dimensiones, puesto que lo que se anuda es la nominación y el encerrado afuera sufre de un exilio de un adentro excluido para siempre¹⁰⁹.

Jamás perdido, el objeto no puede reencontrarse porque esta allí, es el cuerpo. Es en el cuerpo en donde se producen los efectos del corte significativo del que el sujeto está exiliado¹¹⁰.

En la psicosis no hay ningún vínculo entre lo simbólico y lo real, no hay ningún lazo entre las cosas y las palabras; las palabras no tienen el poder de representar a las cosas¹¹¹, entonces las palabras son cosas, son los verdaderos objetos porque no pueden representarlos.

La fractura presente en la estructura de la psicosis, no deja más que un vacío en lo que falta.

Entonces tenemos que el sentimiento de extrañeza, los fenómenos de disociación, el no reconocimiento de la imagen en el espejo, son factores que marcan a menudo la entrada en la experiencia psicótica, son las consecuencias de la pérdida o del rechazo de esa confirmación entre los enunciados identificantes y el yo que nombran¹¹².

¹⁰⁸ Ibid., p. 65

¹⁰⁹ Ibid., p. 66

¹¹⁰ Ibid., p. 69

¹¹¹ Ibid., p. 75

¹¹² Castoriadis, Aulagnier, P., (1994), p. 31

El psicótico, conoce el abuso de poder que se ha ejercido y que se ejerce contra su yo, conoce la impotencia que se le impone.

Este yo al que declaran loco, al que encierran, al que tranquilizan, al que sumergen en el sueño, continúa existiendo dolorosamente; no ignora ni su sufrimiento, ni su exclusión por los otros...en cierto sentido, el psicótico delega en los demás un poder para hacerse sufrir con el que sacia un odio mucho más peligroso que si lo ejerciera directamente¹¹³.

El psicótico queda circunscrito al cuerpo de la madre, queda sometido a aquella omnipotencia materna, no siendo difícil el suponer que en este escenario no cabe la existencia de ningún padre.

Como el deseo de la madre no se refiere jamás al padre, el del niño queda circunscrito a la madre según el modo imaginario y arcaico que bien conocemos: ser el solo y único objeto del deseo del otro, es decir, ser su falo imaginario¹¹⁴.

Entonces el sujeto no piensa sino que es pensado, el sujeto no desea, el otro desea por él, siendo en su más pura exposición el deseo del otro.

¹¹³ Ibid., p. 40

¹¹⁴ Dör, J. (1989), p. 102.

1.2.2.2.- Nudo borromeo.

Apoyándose en los trabajos de Levi Strauss y de Jacobson, Lacan hace del inconsciente el lugar de una cadena de significantes¹¹⁵.

Real, simbólico e imaginario son tres registros heterogéneos, sin embargo, el ser hablante es sostenido por el anudamiento de los tres, a la vez que el goce se encuentra cercado, acuñado, por ese anudamiento¹¹⁶.

Según Lacan lo real, simbólico e imaginario son registros cuya existencia era ya sospechada por el fundador del psicoanálisis; pero fueron dejados por él independientes, a la deriva.

Para dar cuenta los tres registros, Lacan se sirve del nudo borromeo, que es el que presentamos a continuación. En él se encuentran los registros del inconsciente, de los que se compone la psique. (Ver anexo 3)

Ninguno de los redondeles que sostienen el registro Real, Simbólico e Imaginario está enlazado con alguno de los otros; están libres tomados de dos en dos, pero en el nudo se sostienen de manera conjunta. Lo que permite una medida común de los tres es justamente el hecho de ser anudables entre sí.

En el año de 1973 Lacan define lo **real** como un abierto (ouvert) que se inscribe entre semblante y realidad, entre simbólico e imaginario. Así lo afirma: “lo real: un abierto entre el semblante, resultante de lo simbólico, y la realidad tal como se sostiene en lo concreto de la vida humana¹¹⁷”. No es un sentido sino la pluralidad de vectorizaciones, “lo real es lo que permite a lo imaginario y a lo simbólico cruzarse, copular – según la denominación lacaniana – para producir sentido y objeto¹¹⁸”. Es lo imposible de expresar, lo imposible

¹¹⁵ La cadena significativa es la estructura básica del inconsciente, es decir, del lenguaje, del discurso tal como lo crea el sujeto humano puesto que los hombres se definen por el habla. Los significantes se encadenan según una lógica y la cura analítica esta encaminada a poner de manifiesto esa lógica que es común a todo sujeto. Esta cadena no se cierra jamás. (Kapnist, E. 2009)

¹¹⁶ Gerber, D., Braunstein, N. (1998), p. 12, 13.

¹¹⁷ Ibid., p. 24.

¹¹⁸ Rabant, C. (1982), p. 208

sencillamente. Lo real lacaniano es lo que solo puede manifestarse en la nada, pero la nada es lo que esta ahí lo que vuelve ahí, no lo existente que esta ahí.

Lo **simbólico** es el semblante, lo que hace que haya orden, finalidad, sentido. De algún modo es la prioridad que nos determina.

Lo **imaginario** es la realidad, lo vivido. Es el lugar de las ilusiones del yo.

De modo que lo real, suscita a lo imaginario y a lo simbólico y se articula con ellos.

1.2.2.3.- La ley

La ley fundamental de la cultura es la de la prohibición del incesto.

Ley que ordena mezclarse y que, con sabiduría ancestral e involuntaria, establece que el hijo no ha de pertenecer ni a uno ni a otro, que es el producto de una alianza y de un pacto, de una sumisión a la ley de los intercambios, de una aceptación a la castración que han debido atravesar ambos progenitores¹¹⁹.

La ley en el fondo representa el paso de la naturaleza a la cultura, en otras palabras el hombre no se prohíbe el incesto porque le horrorice sino porque lo desea.

¹¹⁹ Braunstein, N., Gerber, D., (1997), p. 77.

1.2.2.4.- El padre

El padre no es un objeto real...es una metáfora. Y ¿qué es una metáfora?...es un significante que viene a ponerse en el lugar de otro significante...el padre es un significante sustituido a otro significante.

Lacan¹²⁰

El padre no es nada más esa pieza fundamental para pensar la constitución psíquica del sujeto, ya sea como función edípica o como voz que irrumpe cuando adopta el tono del mandato y la severidad del castigo superyoico:

Es el punto nodal de la mitología freudiana del origen: el Padre de la horda primitiva y después Moisés y su asesinato muestran para Freud, la verdad histórica del padre como fundador de lo social y sus constelaciones. Padre como personaje, función, voz, origen; como fundante¹²¹.

En Lacan, no es menos rica y variada la elaboración sobre el padre.

En el año de 1953, la función del padre se escribe todavía con minúsculas pero su intervención, en tanto que nombre, sostiene operativamente, desde entonces, el campo de lo simbólico. A finales de los cincuenta, el Nombre-del-Padre adopta, en el discurso de Lacan, la función de gestar la metáfora¹²².

A partir del año 1973, el nudo borromeo permitió pensar la función del padre desde la escritura topológica de los modos siguientes:

- Como padre ideal que promueve el lugar de dignidad especial con su máscara de perfección.
- Como función simbólica que acciona los mecanismos de la metáfora e intenta instaurar la prohibición del incesto.

¹²⁰ Dör, J. (1989) p. 102.

¹²¹ Gerber, D., Braunstein, N. (1998), p. 11.

¹²² Ibid., p. 11,12.

- Como Padre Real que encarna el enigma del goce del hombre cuando convoca al goce de la mujer y señala la cicatriz de la imposibilidad de saber la verdad de la misma.

Como podemos notar a partir de este momento el padre y sus registros constituyen una dimensión fundamental en el devenir del pensamiento psicoanalítico¹²³. En la actualidad, la función paterna es considerada como un epicentro crucial en la estructuración psíquica del sujeto¹²⁴.

Es importante mencionar que la distinción introducida por Lacan entre padre real, imaginario y simbólico no es más que una simple duplicación de la trilogía Simbólico, Imaginario y Real¹²⁵.

El padre **real** es el padre en la realidad de su ser; es completamente secundario para las apuestas edípicas.

El padre **imaginario** es el que interviene en el curso del complejo de edipo. Este padre es captado o aprehendido por el niño bajo la forma de la imago paterna: una figura del padre tal como el niño tiene interés en percibirla en la economía de su deseo, pero, igualmente, tal como puede darse una representación de ella a través del discurso que la madre profiere para él¹²⁶.

El padre **simbólico** es puramente significante, estructurante. “es depositario legal de una ley que le viene de otra parte¹²⁷”. La función del padre simbólico, resulta fundamentalmente inductora de aquella promoción estructurante¹²⁸.

Agente	operación	falta
padre real	castración	simbólica
padre simbólico	frustración	imaginaria
padre imaginario	privación	real

¹²³ Ibid., p. 12.

¹²⁴ Dör, J. (1989), p. 9

¹²⁵ Dör, J. (2000), p. 36

¹²⁶ Ibid., p. 36

¹²⁷ Dör, J., (1989), p. 14.

¹²⁸ Ibid., p. 16.

1.2.2.5.- El significante del Nombre-del-Padre.

Es en el año de 1957 en el escrito titulado *De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis*, en donde Lacan expone su definición canónica del Nombre-del-Padre: “significante que en el Otro, en tanto que lugar del significante, es el significante del Otro en tanto que lugar de la ley¹²⁹”

Aquí Lacan plantea que el significante del padre debe agregarse al de la madre, considerada ésta como el lugar de la simbolización primordial, de este modo, el Nombre-del-Padre se inscribe como el significante tercero con relación a la simbolización primordial que permite establecer en esa pura oposición significante la ley que la rige.

La introducción del Nombre-del-Padre produce el desdoblamiento, la división del Otro; división que posteriormente Lacan describirá S (A/), matema que indica que el Otro es el lugar de la carencia, de la incompletud¹³⁰, pero si esta división no ocurre estamos hablando de la estructura de la psicosis.

1.2.2.6.- La metáfora paterna

Cuando se instala el Nombre-del-Padre, se lleva a cabo la constitución de sujeto. A partir de este momento comienza la metaforización.

La metáfora, es un proceso de separación entre padre inconsciente y padre real: padre de la vida. Entre estas dos caras, entre estos dos bordes de la función del padre, la metáfora se instituye¹³¹. Ésta metáfora paterna es la primera, fundando con ella la posibilidad de la metáfora en general¹³².

Con ella se logra mermar, disminuir la omnipotencia en general. Es el mediador – por decirlo de algún modo – de lo que puede ser según Lacan, la institución de una

¹²⁹ Gerber, D., Braunstein, N. (1998), p. 25

¹³⁰ Ibid., p. 26

¹³¹ Rabant, C. (1992), pág. 137

¹³² Ibid., p. 138

“relación soportable, temperada, de un sexo con el otro¹³³”, es decir, el punto de frunce que permite la naturaleza de la lengua, el afecto y el significante.

Uno de los primeros desafíos de la metáfora paterna es temperar al superyó que nos sume, a todos y cada uno, en el fuego de la relación sexual y en el abismo de su inexistencia: en la ausencia de cada sexo el uno en relación al otro¹³⁴.

Entonces la metáfora paterna se crea en el momento en que un hombre se desprende de la omnipotencia de su saber sobre la vida, permitiendo así unificar el mundo interior y el mundo exterior¹³⁵.

Para que el proceso de la metáfora del Nombre-del-Padre asegure su función estructurante con respecto al desarrollo psíquico del niño, es preciso que pueda desplegarse sobre la base de la represión originaria del significante del deseo de la madre. Si esta represión originaria no tiene lugar, todo el proceso de la metáfora del Nombre-del-Padre queda comprometido y hasta condenado al fracaso¹³⁶, como veremos en el siguiente apartado.

1.2.2.7.- La forclusión del significante del Nombre-del-Padre¹³⁷.

En la estructura de la psicosis, Lacan hace de la forclusión del significante del Nombre-del-Padre el concepto específico, de ahí su importancia.

Sabemos que para que el sujeto se constituya como tal es necesario que exista por el significante, lo que implica el reconocimiento del Otro y el reconocimiento de la ley (la que cual es introducida por la metáfora paterna).

Cuando la ley no entra, estamos hablando que existe en su lugar la forclusión de la misma, operación en donde no es integrado en el universo simbólico con el resultado de que en el orden simbólico queda un agujero.

¹³³ Ibid., p. 142

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid., p. 146

¹³⁶ Dör, J. (1989), pág. 93.

¹³⁷ Ver Tabla 2, en donde se halla el abordaje de la forclusión Freud-Lacan.

Lo que falla en la psicosis es la cadena significativa, precisamente esa posibilidad de que un significativo pueda articular todos los demás, de ahí que Lacan afirme que el psicótico está fuera de las leyes del lenguaje.

Tenemos que la estructura psicótica, resulta de una falta en la función paterna, siendo prácticamente tragado aquel falo de la madre, aquel objeto que está a merced del deseo de abolición de la madre.

Pongamos un ejemplo: “la forclusión es la superficie de una pizarra que se limpia de todo cuanto pudo depositarse en ella antes”¹³⁸; en este sentido podríamos decir que los artistas que abordaremos en los dos siguientes capítulos son como un par de pizarras borradas de todo lo que pudo haberse depositado en ellas.

Lacan, al elaborar el concepto de forclusión como forclusión del Nombre-del-Padre en la psicosis, se remitió al uso de *Verwerfung* en Freud, como podemos ver en la tabla que se encuentra en el anexo dos.

Cuando la ley no ingresa quedan trastornadas las relaciones entre lo real y lo simbólico, constituyendo al sujeto en la psicosis.

1.2.2.8.- El falo

El falo no es un fantasma, ni un objeto, no es tampoco el pene ni el clítoris.

El falo es el significativo destinado (con una función particular) a designar (nombrar, nominar, indicar o señalar) en su conjunto (el conjunto de la batería significativa, el conjunto del significado) los efectos de significado.

Si relacionamos estas dos definiciones, podemos concluir lo siguiente: el falo, como significativo (con una función particular) que designa (nombra, nomina, indica, señala) al conjunto de los efectos de significado.

El significativo falo es privilegiado por dos cosas:

1. Porque designa el conjunto de los significados.

¹³⁸ Jacques-Alain Miller Cit. Horne (1990), p. 119

2. Porque marca cómo el significado, al estar atravesado por el deseo, deja de ser unívoco en su relación con el referente¹³⁹.

El falo es el significante privilegiado de la marca por la cual se unen sexualidad y lenguaje, o para decirlo más claramente, el sexo y el lenguaje, que permite la aparición de la sexualidad freudiana¹⁴⁰.

El falo es la razón del deseo, más no su causa. Es quien deviene el denominador común para ambos sexos, es el denominador que lógicamente permite la relación entre los sexos, su división armónica

El falo es el elemento que se inscribe fuera de la serie de los deseos, puesto que sólo con relación a él puede constituirse una serie de deseos; pero al mismo tiempo es el elemento que ordena la posibilidad de tal serie, ya que, fuera de su presencia, el deseo no se desembaraza de su anclaje inaugural¹⁴¹

1.2.2.9.- El yo

El yo es una construcción imaginaria. Tal como Lacan lo afirma el yo está en el verbo, así como la estructura en el lenguaje.

En el momento del celebre escrito sobre el estadio del espejo, el yo es el resultado del otro. Es decir que mi yo es esa imagen de mi mismo, es un yo especular que se refleja en el espejo del otro, y que me es devuelto... ¿Y a quién es devuelto? Pues a algo

¹³⁹ Rabinovich, D. (1995), p. 49.

¹⁴⁰ Ibid., p. 50

¹⁴¹ Dör, J., (2000), p. 34,35.

bastante enigmático que pronto se llamara sujeto. De modo que el yo es esencialmente ilusorio o lugar de ilusión¹⁴².

Piera Aulagnier cita en alguno de sus libros el caso de un paciente que algunas ocasiones decía ser Cristo, otras ser Napoleón, pero si intentamos profundizar en este decir del psicótico notaremos que el sujeto al decirse, al nombrarse como un otro niega su yo.

Al decir soy Cristo, está pronunciando la condena que está cargando: no soy yo.

1.2.3.- Utilidad clínica de la creación artística

El arte por el arte es una fórmula ideológica destinada a disimular la relación narcisista que une al hombre con el arte.

Kofman, S¹⁴³

Hemos encontrado muchos textos que hablan acerca de la utilidad clínica que se puede hallar en la realización de obras de arte, idea que se originó desde tiempos muy antiguos pero que ahora ha comenzado a desarrollarse.

El psicoanálisis reconoce en el ejercicio del arte una actividad encaminada a la mitigación de faltas, deseos, objetos perdidos, extravíos, tanto en el artista creador, como en el espectador; en este sentido claramente podríamos afirmar que el arte trae consigo ciertos efectos – con distintos alcances – que con el análisis se intenta lograr.

Ya Kofman, S. nos decía que “el arte libera al artista de sus fantasías, la creación artística evita la neurosis y sirve de sucedáneo a una cura psicoanalítica, sin embargo, aquella cura es aparente y momentánea porque en cuanto ceden los efectos de aquel placer brindado por la contemplación y/o creación estética, el velo que cubría los ojos de lo inconsciente vuelve a aparecer, sin habernos develado lo suficiente¹⁴⁴”.

¹⁴² Kapnist, E. (2009)

¹⁴³ Kofman, S., p. 145

¹⁴⁴ Ibid., p. 103

Forma el arte un dominio intermedio entre la realidad que nos niega el cumplimiento de nuestros deseos – dice Freud en múltiple interés del psicoanálisis - , y el mundo de fantasía, que nos procura su satisfacción, un dominio en el que conservan toda su energía las aspiraciones a la omnipotencia de la humanidad primitiva¹⁴⁵

La técnica artística, en sus momentos más elevados y perdurables, es la obra de transformación interpretativa del inconsciente individual en una expresión universalizada, accesible a la masa del pueblo; en ella se manifiestan todas las fuerzas, personales y sociales, que inciden en la conciencia humana¹⁴⁶.

1.2.4.- Aportaciones en torno a la psicosis y el arte

Nada mejor para conocer los fondos abismales del alma humana que observar esos extraños productos del enfermo mental, que, como restos de un antiguo naufragio, arriban a nuestras playas, trayéndonos reminiscencias de un pasado remoto en la historia del espíritu humano.

Álvarez V.¹⁴⁷

La aproximación psicoanalítica abre un panorama distinto acerca del arte, dirigiendo su mirada hacia un conocimiento más profundo de las creaciones. Es desde ésta perspectiva que los objetos artísticos son considerados espacios del inconsciente, en los que se expresa, pero también se enmascara inevitablemente.

Entre los temas en los que se ha interesado el psicoanálisis con respecto a la psicosis en su relación con la creación artística, hallamos los siguientes:

- interpretación de símbolos.

¹⁴⁵ Villamarzo (1998), p. 98

¹⁴⁶ Schneider, D, (1974) p. 364

¹⁴⁷ Alvarez, V. (1974), p. 247

- estudio del estilo.
- profundización en la expresión gráfica y verbal.
- componentes en el proceso de la creación.
- rasgos de la estructura psicopatológica en las obras.
- diferencias entre las creaciones de los pacientes diagnosticados con psicosis y las creaciones de los demás artistas.
- estudio de casos¹⁴⁸ desde un abordaje clínico.

Álvarez Villar en el año de 1974, afirmó que la creación artística así como los delirios, tienen sus raíces en el inconsciente. En esas creaciones interviene el yo “modificando, cristalizando y plasmando el material bruto del inconsciente”¹⁴⁹. En la obra de arte el proceso creativo es “dominado por el yo y aplicado a la sublimación de la actividad creadora”¹⁵⁰, a partir de éste es que se logra acceder a “lo más inaccesible y enigmático de la interioridad”¹⁵¹, en ocasiones es el único “ventanal abierto hacia el mundo exterior”¹⁵² y representa una serie de “intentos desesperados para volver a captar la realidad”¹⁵³.

“El cuadro representa el drama de mi enfermedad: un paisaje con un volcán en el centro; en él no hay nadie”¹⁵⁴, “mi obra que se llama suspiros representa como yo he visto que de los suspiros, unos se quedan en la tierra con espinas y otros se elevan al cielo. Estos son mis suspiros, trozo de mi alma”¹⁵⁵, son frases pronunciadas por pacientes internados en hospitales psiquiátricos, que han encontrado en el arte una forma de articular aquello que de otra forma sería indecible.

Los trabajos de los artistas aquí tratados, no son considerados una “proyección directa de la locura”¹⁵⁶, sino que son estimados como puntos de anclaje, como coordenadas de una historia vivida, “puede notarse como en las obras van tomando vida sentimientos y emociones actuales, y como en ellos se restituyen huellas dispersas arcaicas o fragmentadas que la destructividad psicótica condenó a ser devoradas”¹⁵⁷.

¹⁴⁸ Ver los estudios de Villamil (1933) en Ernst, K. (1964), p. 11

¹⁴⁹ Álvarez, V. (1974), p. 169

¹⁵⁰ Ernst, K. Cit. Álvarez, V. (1974), p. 175

¹⁵¹ López, E., Melgar, M., O'Donnell, P., Ortega, R. y Rascovsky, R. (2003), p. 95

¹⁵² Álvarez, V. (1974), pág. 246

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Escudero, J. (1975), p. 102

¹⁵⁵ Ibid., p. 85

¹⁵⁶ López, E., Melgar, M., O'Donnell, P., Ortega, R. y Rascovsky, R. (2003), p. 91

¹⁵⁷ Ibid., p. 93

Para Charles Baudouin¹⁵⁸ “el arte representa un alivio de la tensión anímica”, mientras que para Ernst Kris¹⁵⁹, “la creación artística de los psicóticos es un medio de adaptación a la realidad”, siendo además un intento de recuperación dentro del proceso de la psicosis.

En nuestra revisión bibliográfica hemos encontrado diversos casos de pacientes psicóticos que comienzan a dedicarse a actividades creadoras¹⁶⁰, convirtiéndose éstas en “un medio de expresión igual o levemente preferido al habla y a la escritura¹⁶¹”.

El papel fundamental que estos artistas le dan a sus creaciones, es debido, precisamente a que a partir de esas obras es como actúa “la defensa contra la amenaza de la escisión”¹⁶².

Un claro ejemplo lo hallamos en el dibujo titulado *Rompiendo un huevo*, publicado en Montoya, A. 2006, p. 220, (ver anexo 4).

En palabras de Alexander – autor del dibujo – en éste se encuentra:

“Atrás nuevamente el sol, estoy saliendo del huevo, pero estoy llorando sangre, me han amputado una mano, y nazco sin corazón, está afuera, está tirado ahí, y por ende estoy llorando mi falta de límites, todo se desborda todo se sangra, pero estoy naciendo¹⁶³”

Para Montoya, A., en los dibujos que realiza Alexander su paciente, el sol “representa tanto al padre como al analista, quien en ocasiones puede iluminar las más oscuras tinieblas, pero en otras es un sol que no alcanza a dar luz sobre aquello que se resiste al lenguaje¹⁶⁴”.

Montoya, A., reporta que en Alexander – quien comenzó a pintar en las clínicas – luego de “15 años de tratamiento y 12 de no recaer y regresar a alguna clínica se ve una mejoría y un pasaje de la alucinación a la representación¹⁶⁵”.

¹⁵⁸ Psicoanalista ruso. Seguidor de las teorías freudianas y de las de Carl Gustav Jung.

¹⁵⁹ Discípulo de Freud.

¹⁶⁰ Ernst, K. (1955), p. 35

¹⁶¹ Ibid., (1964), p. 10

¹⁶² Ibid., p. 18

¹⁶³ Montoya, A. 2006, p. 220

¹⁶⁴ Ibid., p. 201

¹⁶⁵ Ibid., p. 202

A éste respecto se afirma que de acuerdo al grado de perturbación del artista en el momento en que realiza alguna creación, es el modo en que desarrolla la creación misma.

En las fases iniciales de algunos estados psicóticos aumenta el poder productivo y las obras de arte producidas en esa etapa son con frecuencia más significativas para el público, mientras que lo que se produce en estadios más avanzados de la psicosis, tiende a perder su significado para el público¹⁶⁶

Todos los autores concuerdan que el acceso creador no se desarrolla durante la fase aguda del ataque psicótico y que los periodos de actividad creadora son interrumpidos por exacerbaciones agudas. Mientras que algunos comienzan a crear por primera vez en el transcurso de la enfermedad, otros dejan de hacerlo después de algún internamiento¹⁶⁷.

El artista psicótico crea a fin de transformar el mundo real; no busca un público y sus modos de expresión permanecen inmutables en cuanto el proceso psicótico ha alcanzado cierta intensidad...la experiencia clínica demuestra que el arte como fenómeno estético – y por ende social – está relacionado con la integridad del yo¹⁶⁸.

“El psicoanálisis implica no solo una interpretación de las creaciones sacadas del pozo cuando nacen, sino la construcción que se despliega para tornarlas accesibles al discurso¹⁶⁹”

Lacan, en cuanto a la literatura – pudiéndose aplicar ésta afirmación a todas las disciplinas artísticas – nos dice que es conveniente interrogar a los poetas para saber algo acerca del deseo. En efecto, el poeta da testimonio de una relación profunda del deseo con el lenguaje, al mismo tiempo que demuestra – lo que el analista no debe olvidar – hasta qué

¹⁶⁶ Ernst, K. (1955), p. 72

¹⁶⁷ Ibid., p. 169

¹⁶⁸ Ibid., p. 186

¹⁶⁹ Rabant, C., (1992), p. 8

punto esa relación poética con el deseo se ve siempre dificultada cuando se trata de la pintura de su objeto.

En el año de 1959 Lacan dedicó un seminario a Hamlet, así como muchos años después lo hizo con Joyce. Allí explicita que la literatura no debe estudiarse como determinada por el inconsciente – postulado demasiado genérico –, sino que debe leerse como un síntoma, pero ¿qué es un síntoma?, es el efecto de un poder del lenguaje en el ser que habla. El síntoma es una metáfora, el mensaje cifrado de un goce que el sujeto no puede reprimir más y en el que tampoco puede reconocerse.

Es desde esta perspectiva teórica, que se realiza un “trabajo de construcción o, si se prefiere de reconstrucción, cual arqueólogo que exhuma una casa o una construcción del pasado que ha quedado destruida y enterrada”¹⁷⁰.

En palabras de Julia Kristeva¹⁷¹, es desde el psicoanálisis que las obras de arte pueden ser vistas como “bazares de objetos internos, hechos de senos, de leche, de heces y orina, sobre las cuales flotan las palabras y las imágenes de fantasías”. Es desde donde podemos buscar en un resto de ruido, de la música, así como en la parte no sublimada de un cuadro, en lo no logrado de toda obra, en el trazo, en los silencios del color lo no representado, quizás lo ominoso¹⁷².

La aportación del psicoanálisis ha sido decisiva. Por una parte, se ha establecido una relación entre los procesos mentales que se dan en cualquier persona en estado de vigilia y en su fase de sueño, por un lado, y, por otra, los procesos mentales específicos que intervienen en la creación, en segundo término, se ha establecido un parangón entre los productos delirantes esquizofrénicos y los síntomas neuróticos y el arte. Este parangón no sólo se refiere al contenido de la obra artística, sino también a su génesis¹⁷³

En contra de lo que suele asumirse, el arte contemporáneo refleja el triunfo de la palabra sobre la imagen. Una obra no importa por lo que *es*, sino por lo que uno dice a

¹⁷⁰ Kofman, S. (1973), p. 86

¹⁷¹ López, E. Melgar, M., O'Donnell, P., Ortega, R. y Rascovsky, R. (2003), p. 88

¹⁷² Ibid., p. 134, 160

¹⁷³ Álvarez, V. (1974), p 169

partir de ella, por las historias que surgen desde las imágenes, por los relatos cruzados que el artista, el crítico y el simple observador mantienen más allá de las obras¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Volpi, J. (2003), p. 270

2: ALEJANDRA PIZARNIK. UNA VOZ NAVEGANDO EN LOS LÍMITES DE LO INDECIBLE.

2.1.- Breve recorrido biográfico

Voz pausada, disfrazando el miedo incontenible en murmullos desoladores, y en el momento en que el poema está por terminar es tiempo de decir: estos muertos son míos señalando a las palabras, estos muertos son míos¹.

La vida literaria argentina nace esencialmente criolla. A partir del año 1860, sin embargo, y con creciente intensidad de 1880 a 1890, este edén criollo, en verdad poco pacífico se vio confrontado con un fenómeno chocante: llegaban enormes contingentes de inmigrantes, en la mayoría de los casos gente de extracción humilde, con la intención de labrarse una nueva existencia en la Argentina. La actitud existencial y el estilo de vida de estos inmigrantes diferían tan radicalmente de los de los criollos, y en particular de los criollos urbanos, que llevaron a estos a hacerse preguntas acerca de sus principios vitales, su relación con el país y su posición frente a aquellos por los que se sentían desafiados de forma tan indigna – de este modo – nace el estilo como una manera de endurecerse y separarse para mantener su dignidad. Pero también nacerán, del lado de los inmigrantes, esfuerzos por mostrarse dignos e integrarse en el seno de la alta literatura argentina².

Mientras que con el estilo el autor se integra en un grupo social que no elige, sino al que pertenece por su ascendencia, la escritura es un impulso estético-social por el que el autor toma partido y con el que crea un texto, cuya forma misma es ya expresión de un deseo y de una intención³.

Precisamente es en este grupo donde se ubica Alejandra quien con sus producciones literarias, comenzó un camino arduo en busca de lo esencial del lenguaje, que por cierto se

¹ Escrito inspirado en la audio grabación de Pizarnik en la cual recita el poema de Arturo Carrera titulado escrito con un nictógrafo.

² Pollman, L. (1998), p. 17

³ Ibid., p. 44

volvió interminable, ella escribió “un lenguaje desnudo de palabras cinceladas. Desarrolló el estilo de una hija de inmigrantes en unos tiempos en los que no era posible moverse entre formas de confianza⁴”; con la realización de una poesía postperonista, interiorista y moderna Alejandra se volvió hacia su propio interior⁵”.

Flora⁶ Alejandra Pizarnik nace en Avellaneda, localidad de la provincia de Buenos Aires Argentina el día 29 de abril de 1936. Hija de inmigrantes rusos de ascendencia judía, nunca aprendió a hablar Yídish⁷, “el desarraigo de Pizarnik, provocado por una falta especial de raíces nacionales y locales, se relaciona con el sentimiento de exilio que recorre sus poemas y que no la abandonó jamás⁸”. Tal vez ella creía en lo que alguna vez dijo Carlos Fuentes: los mexicanos descienden de los aztecas y los argentinos de los barcos⁹.

Cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron. Condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen¹⁰.

Alejandra fue la segunda hija del matrimonio Pizarnik¹¹. Sus padres Elías y Rejzla tenían 29 y 28 años respectivamente cuando ella nació. La primera hija del matrimonio fue Myriam, mayor que Alejandra por veinte meses.

En el año 1934 (dos años antes del nacimiento de Alejandra) Elías y Rejzla llegaron a Argentina; venían de la ciudad rusa Rovne. Arribaron a la Argentina porque ahí vivía una hermana de Rejzla, pero antes de llegar a ese país estuvieron unos meses en París, en donde

4 Ibid., p. 116

5 Ibid., p. 110

6 Flora en la mitología era la diosa de los jardines y de las flores, esposa de Céfito. Es la Cioris de los griegos. (Erasmus, 1974) Quizás de ahí que a Pizarnik no le gustase ese nombre.

7 Es un dialecto germano con influencia hebrea y eslava, hablada por los Ashkenazim – judíos provenientes de Europa -. Habitaron principalmente en Alemania, Polonia, Ucrania y Rusia.

8 Haydu, S. (s.f.)

9 Un tanto peyorativo si consideramos que la mayoría descendía de los romanos, los cartagineses, etc. toda Europa y Asia en una palabra.

10 Pizarnik, A. (2003), p. 30.

11 El apellido era Pozharnik, pero cambia a Pizarnik según Aira, C. (2001) debido a uno de los corrientes errores de registro de los funcionarios de inmigración.

vivía un hermano del padre de Alejandra. Venían huyendo de Europa y todos los demás miembros de la familia de ambos fueron exterminados en el holocausto.

En sus primeros años de vida académica asistió a una escuela pública paralela a la escuela pestalozziana, sin hincapié en la religión.

La infancia de Alejandra Pizarnik podemos imaginarla como triste, recreada en sus poemas y en sus cuentos, surge como una época solitaria con la imagen de una niña introvertida y llena ya de fantasías y terrores. Uno de sus relatos en prosa, El viento feroz, esclarece su biografía poética: Andrea (¿Alejandra?) gustaba de narrarlo con la intención de exorcizar su misterio, creyendo ingenuamente que su horror oculto se gastaría con el uso frecuente. Pero no. Estaba intacto y virgen como cuando sucedió por primera vez. Ella tenía cuatro años. Estaba con sus padres en el teatro esperando el momento de la función. Cuando se apagaron las luces su cuerpecito vibró convulso como cuando se introduce por un segundo el dedo en el enchufe. Un bicho monstruoso, un alacrán bebedor de sangre se había remontado a su ser e inauguraba un proceso de devastación que jamás finalizaría¹².

Se vuelve a referir a su infancia en el poema titulado el despertar¹³:

Recuerdo mi niñez

Cuando yo era una anciana

Las flores morían en mis manos

Recuerdo las negras mañanas de sol

Cuando era una niña¹⁴.

12 Haydu, S. (s.f.)

13 Pizarnik, A. (1956), p. 27

14 Haydu, S. (s.f.)

Alejandra usará frecuentemente la paradoja y el oximorón en todos sus escritos; afirmará que “un miedo luminoso es una manera de decir que la oscuridad es otro sol¹⁵”.

A los 12 o 13 años la sensibilidad de Alejandra va acompañada con una perceptible tartamudez, rasgo característico de su pronunciación que se mantendrá durante toda su vida.

Por estos años es que surge un movimiento artístico, en el cual la intención general era la poesía pura, por lo que se entendía una poesía que trataba de la poesía misma. Este movimiento aderezado con una postura vanguardista, fue el núcleo de la revista *Poesía de Buenos Aires* fundada por Raúl Gustavo Aguirre. Ahí es donde Alejandra encuentra su primer espacio para publicar.

En el año 1954 ingresa en la facultad de filosofía y letras en la Universidad de Buenos Aires, en ese mismo año abandona la licenciatura de filosofía y letras y comienza a estudiar pintura con Juan Battle Planas, quien contribuyó a la evolución de sus conceptos sobre poesía¹⁶ y a su modo de tratar la distribución del texto sobre una página en blanco vista como una forma, como un dibujo¹⁷.

En palabras de Antonio Requeni, (amigo de Alejandra) ella era por aquel entonces:

Menuda de cuerpo, linda de cara, el pelo rubio y corto, y unos ojos claros llenos de deslumbramiento, en los que brillaba a menudo una chispa traviesa...su cuarto atiborrado de libros (Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautremont), papeles manuscritos con letra pequeña e infantil, reproducciones de motivos abstractos, afiches y collages, que ella misma componía haciendo gala de un humor tierno y corrosivo a la vez¹⁸.

15 Pollman, L. (1998), p. 39

16 Haydu, S. (s.f.)

17 Beneyto, A. (s.f.)

18 Ibid.

En septiembre de éste mismo año comienza a escribir su diario, texto que será publicado de manera póstuma. Es ahí donde cuenta que frecuentaba las librerías, asistía a los cafés en donde escribía, acompañada solamente por una taza de té a su lado. En ocasiones llegaban muchachos – a quienes ella llama gusanos – para intentar un acercamiento, pero esta situación le significaba la perturbación de la existencia, ya que lo que más deseaba era escribir y desarrollarse en el plano artístico; antes que relacionarse con otras personas prefería ordenar sus horas de estudio.

Rejzla, madre de Alejandra no admitía la posibilidad de la realización literaria de su hija. Para ella los sueños intelectuales de Alejandra eran solamente caprichos, vuelcos juveniles que ya pasarían cuando la experiencia trajera la expresión serena, lo cual era completamente contrario a lo que lograría su hija.

También su madre pretendía que Alejandra asistiera a análisis (con un psicoanalista) a lo que Alejandra no hacía más que molestarse porque es algo que no creía necesitar. La relación con su padre en estos tiempos es conflictiva; su padre se alteraba con facilidad ante casi cualquier situación, ante esto Alejandra gustosa agravaba el malestar de su padre sólo por el placer de hacerlo.

En 1955 publica su primer libro de poesías, *La tierra más ajena*. Más tarde rechazará este libro y preferirá olvidarlo.

En 1956, publica *La última inocencia*, he aquí un fragmento:

ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe¹⁹.

En este mismo año escribe en su diario:

¹⁹ Monteleone, J. (2003), p. 238

Estoy enferma del corazón. Me dan sedantes. Al fin me he enfermado concretamente.
Algo serio, algo con nombre, para mi espera inútil, para mí sin sentido congénito. Por
fin bautizaron mi vacío, mi silencio, mi ademán de idiota enamorada del aire²⁰

En 1958 publica *Las aventuras perdidas* en donde hay una ilustración de Paul Klee,
quien fue con Hyeronimus Bosch su pintor favorito²¹.

En ésta publicación se encuentra uno de sus poemas titulado *El miedo*:

En el eco de mis muertes
aun hay miedo.
¿Sabes tú del miedo?
Sé del miedo cuando digo mi nombre.
Es el miedo,
el miedo con sombrero negro
escondiendo ratas en mí sangre,
o el miedo con labios muertos
bebiendo mis deseos.
Sí. En el eco de mis muertes
aún hay miedo.

En éste libro aparece explícitamente la temática de la noche como realización y la luz
como negación de vida. Ella se expresa de su vida como un dolor permanente, como una
melancolía latente.

En éste tiempo se comienza a relacionar con revistas de vanguardia, y con los grupos
universitarios reformistas.

20 Pizarnik, A. (2003), p. 195

21 Haydu, S. (s.f.)

Entre 1960 y 1964 Alejandra vivió en París donde trabajó como redactora para la revista Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura y para algunas editoriales francesas, publicó poemas y críticas en varios diarios, tradujo a Antonin Artaud, Henri Michaux, Aimé Césaire, e Yves Bonnefoy, estudió historia de la religión y literatura francesa en la Sorbona y perteneció a un comité de colaboradores extranjeros.

En París ella se sitúa en un escenario internacional y conoce nuevas perspectivas. Conoce a Octavio Paz y a Julio Cortázar, amistades que continúa hasta su muerte. Habla de su viaje a París como una experiencia necesaria, como un centro de cultura y como fundamental en su carrera.

Esta época fue de gran pobreza económica. Vivió en pequeños cuartos sobre el Boulevard Saint-Germain, en donde recibía la ayuda económica de sus amigos y de su padre. En una de las cartas que le escribe a Ana María Barrenechea, cuenta de su temor constante a quedar sin empleo o sin dinero:

Me fui del horrible empleo. Ahora busco otro. Se ruega considerar que enviar esta carta me privará de un almuerzo. Mentalmente me siento libre y contenta pero digestivamente vacía y melancólica. No hablemos más del asunto: no es de pobres tratar de la pobreza²².

En otra carta con fecha de 1963, reitera el tema de la pobreza, pero se muestra siempre entusiasta intelectualmente. La poesía forma parte de su estilo tan íntimamente, que aparece en todas sus partes en frases como éstas: Aquí se nos viene la primavera, los paseos en el parque, por los barrios lejanos y miserables en donde se leen como notas las persianas de las casas viejísimas, como si la calle cantara²³.

En 1962 publica *Árbol de Diana* en París.

La muerte siempre al lado.

22 Ibid.

23 Ibid.

Escucho su decir.

Sólo me oigo²⁴.

Hasta el año 1965 hace constantes publicaciones para varias revistas. Ese mismo año regresa a Buenos Aires y publica el libro *Los trabajos y las noches* con el que obtiene el premio Fondo Nacional de las Artes y el Primer Premio de la Municipalidad de Buenos Aires.

No nombrar las cosas por sus nombres. Las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa. Pero quién habla en la habitación llena de ojos. Quién dentellea con una boca de papel. Nombres que vienen, sombras con máscaras. Cúrame del vacío – dije. (La luz se amaba en mi oscuridad. Supe que ya no había cuando me encontré diciendo: soy yo) Cúrame – dije²⁵.

En 1968 publica *Extracción de la piedra de la locura* en donde continúa hablando del lenguaje:

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje,
alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego
comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar,
ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice
y además más y otra cosa²⁶.

En 1969 publica *Nombres y figuras*.

En 1970 sufre su primer gran depresión y casi no publica.

24 Silencios cit. Monteleone, J. (2003) p. 243

25 Continuidad. Ibid.

26 La palabra que sana. Ibid., p. 244

En 1971 publica *El infierno musical*. El tono de este libro – infierno de la palabra – es de profundo pesimismo y sumamente inquietante. Se hace evidente la disociación de la personalidad de Pizarnik, las múltiples personalidades y las diferentes voces que la atormentan; ella dirá: ya no puedo hablar con mi voz, sino con mis voces.

Palabra por palabra

tuve que aprender

las imágenes

del último otro lado²⁷.

Este volumen termina en un tono de desesperanza, en una serie de preguntas ansiosas y desesperadas, ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?

En este mismo año publica *La condesa sangrienta*. “Cuando se publica *La condesa sangrienta* en la revista *Testigo* su interés por el sadismo y la fascinación que ejercía sobre ella, ya eran evidentes. Es también de esa época su interés por la obscenidad²⁸”.

Castillo de piedras grises, escasas ventanas, torres cuadradas, laberintos subterráneos, castillo emplazado en la colina de rocas, de hierbas ralas y secas, de bosques con fieras blancas en invierno y oscuras en verano, castillo que Erzébet Báthory amaba por su funesta soledad de muros que ahogaban todo grito. El aposento de la condesa, frío y mal alumbrado por una lámpara de aceite de jazmín, olía a sangre así como el subsuelo a cadáver. De haberlo querido, hubiera podido realizar su ‘gran obra’ a la luz del día y diezmar muchachas al sol, pero le fascinaban las tinieblas del laberinto que tan bien se acordaban a su terrible erotismo de piedra, de nieve y de murallas.

27 Alguien cae en su primera caída. *Ibid.*, p. 245

28 Haydu, S. (s.f.)

Amaba el laberinto, que significa el lugar típico donde tenemos miedo; el viscoso, el inseguro espacio de la desprotección y del extraviarse²⁹.

También en éste año publica *Los pequeños cantos*.

En una publicación de estos años aparece explícita la idea del suicidio. El suicidio está descrito en su obra con placer, como si el suicidio – el no ser – fuese un triunfo que tuviese que ser buscado.

El más grande misterio de mi vida es éste: ¿Por qué no me suicido? En vano alegar mi pereza, mi miedo, mi distracción. Tal vez por eso siento, cada noche, que me he olvidado de algo (8 de marzo de 1962)...Ganas de aplastarme contra una pared, descuartizarme, ponerme una bomba (16 de marzo de 1962)

En algunas fuentes se afirma que ella escuchaba rock durante horas enteras, apasionándose de un modo especial por Janis Joplin, a quien dedica un poema que se publica en Zona Franca y que luego incorpora a su libro.

Por esta época sus cartas comienzan a ser incoherentes.

A inicios de 1971, Alejandra vive con los mismos miedos, las mismas ataduras, la misma angustia por las menstruaciones a destiempo. Todas sus publicaciones han sido intentos por encontrar lo esencial del lenguaje, intentos por lograr unir el lenguaje que se rompe en las palabras, pero condenada a fallar por la indecibilidad del lenguaje mismo, se va dando cuenta que la escritura hacia lo que la conduce es a lo estéril y a lo fragmentado.

Aproximadamente en junio de 1971 es internada, quizás debido a su primer intento de suicidio con pastillas. En este internamiento en el hospital psiquiátrico Pirovano de Buenos Aires, escribe el poema Sala de Psicopatología, en donde describe como es que se vive en ese lugar:

²⁹ Fragmento de la jaula mortal, contenida en La Condesa Sangrienta. Cit. Monteleone J. (2003) p. 254, 255.

...como soy tan inteligente que ya no sirvo para nada, y como he soñado tanto que ya no soy de este mundo, aquí estoy, entre las inocentes almas de la sala 18, persuadiéndome día a día de que la sala, las almas puras y yo tenemos sentido, tenemos destino...

Nietzsche: “esta noche tendré una madre o dejaré de ser”

Strindberg: “El sol, madre, el sol”

P. Eluard: “Hay que pegar a la madre mientras se es joven”...

La madre es un animal carnívoro que ama la vegetación lujuriosa. A la hora que la parió abre las piernas, ignorante del sentido de su posición destinada a dar a luz, a tierra, a fuego, a aire, pero luego una quiere volver a entrar en esa maldita concha, después de haberse intentado nacerse sola sacando mi cabeza por mi útero (y como no puede, busco morir y entrar en la pestilente guarida de la oculta ocultadora cuya función es ocultar) hablo de la concha y hablo de la muerte, todo es concha, yo he lamido conchas en varios países y sólo sentí orgullo por mi virtuosismo – la Mahatma Gandhi del lengüeteo, la Einstein de la minera, la Reich del lengüetazo, la Reik del abrirse camino entre pelos como de rabinos desaseados - !oh el goce de la roña!

Ustedes, los mediquitos de la sala 18 son tiernos y hasta besan al leproso

pero ¿se casarían con el leproso?

Un instante de inmersión en lo bajo y en lo oscuro, sí, de eso son capaces, pero luego viene la vocecita que acompaña a los jovencitos como ustedes: -¿Podrías hacer un chiste con todo esto, no?

Y sí, aquí en el Pirovano hay almas que NO SABEN por qué recibieron la visita de las desgracias. Pretenden explicaciones lógicas los pobrecitos, quieren que la sala – verdadera pocilga – esté muy limpia, porque la roña les da temor, y el desorden, y la

soledad de los días vacíos habitados por antiguos fantasmas emigrantes de las maravillosas ilícitas pasiones de la infancia.

Oh, he besado tantas pijas para encontrarme de repente en una sala llena de carne de prisión donde las mujeres vienen y van hablando de la mejoría.

Pero ¿qué cosa curar? ¿Por dónde empezar a curar?

Es verdad que la psicoterapia en su forma exclusivamente verbal es casi tan bella como el suicidio. Se habla. Se amuebla el escenario vacío del silencio...quisiera una pija así y cogirme a mí y dármela hasta que acabe viendo curanderos (que sin duda me la chuparán) a fin que me exorcicen y me procuren una buena frigidez. Húmeda. Concha de corazón de criatura humana, corazón que es un pequeño bebé inconsolable...

Ignoro qué hago en la sala 18 salvo honrarla con mi presencia prestigiosa (si me quisiera un poquito me ayudarían a anularla)

oh no es que quiera coquetear con la muerte yo quiero solamente poner fin a esta agonía que se vuelve ridícula a fuerza de prolongarse, (ridículamente te han adornado para este mundo – dice una voz apiadada de mi) y que te encuentres con voz misma – dijo.

Y yo dije: Para reunirme con el *migo* de *conmigo* y ser una sola y misma entidad con él tengo que matar al *migo* para que así se muera el *con* y, de este modo, anulados los contrarios, la dialéctica suplicante finaliza en la fusión de los contrarios. El suicidio determina un cuchillo sin hoja al que le falta el mango. Sala 18. Cuando pienso en laborterapia me arrancaría los ojos en una casa en ruinas y me los comería pensando en mis años de escritura continua, 15 o 20 horas escribiendo sin cesar, aguzada por el

demonio de las analogías, tratando de configurar mi atroz materia verbal errante...yo, por mi parte, no puedo más.

En agosto de 1971 intenta nuevamente suicidarse sólo que en esta ocasión el intento es con gas. Llega el mes de octubre y su tristeza va en aumento. Escribe en su diario el día nueve de octubre: “las palabras son más terribles de lo que me sospechaba. Mi necesidad de ternura es una larga caravana. En cuanto al escribir, sé que escribo bien y esto es todo. Pero no me sirve para que me quieran”.

Luego intenta ahorcarse, pero el día 21 de noviembre del mismo año escribe: “hoy no dejo de pensar en la muerte por agua”.

El día 4 de diciembre de 1971 teniendo a la escritura y al sexo como ausentes lo último que escribe en su diario es lo siguiente: “Heme aquí escribiendo en mi diario, por más que se que no debe ser así, que no debo escribir mi diario. Para casa de citas, aún no terminé, creo que recortar las frases de los poseídos (que son, a su vez, una primera casa de citas)”.

Cuatro meses después Alejandra cumple 36 años, los últimos de su vida ya que solo bastó un intento de suicidio más para lograr morir y terminar su vida en un abandonarse inerte y regresivo.

Sale del hospital psiquiátrico luego de una estadía de cinco meses en enero de 1972. La obsesión central de Pizarnik fue el problema del lenguaje; “creo que la única morada posible para el poeta es la palabra”³⁰. Pero más adelante se da cuenta que solamente puede trabajar con alusiones, aproximaciones, pero no con palabras. Se puede expresar sólo lo obvio, nunca lo esencial, porque simplemente es indecible.

Alejandra quiso otorgar una poesía sin estridencias, donde cada palabra estuviera medida exactamente a lo que trataba de expresar y se ajustara a su deseo. Al final de su vida, la coherencia de su obra queda interrumpida y se reduce a un casi caos sintáctico, donde se rompen las secuencias lógicas y las estructuras del lenguaje. La pérdida de la palabra, de su paraíso particular implica la disfunción de Pizarnik. Es su entrada en el silencio, que refleja bien uno de sus últimos poemas:

30 Cit. Moia, M. (1973) “algunas claves”, La nación.

A H.M.

Estoy con pavora

heme sobrevenido lo que más temía.

No estoy en dificultad:

estoy en no poder más.

No abandoné el desierto.

Vivo en peligro.

Tu canto no me ayuda

cada vez más tenazas,

más miedos,

más sombras negras³¹.

Finalmente la noche del 24 al 25 de septiembre de 1972³² a la edad de 36 años, mientras pasaba un fin de semana fuera de la clínica psiquiátrica donde se encontraba internada, en Buenos Aires, muere de una sobredosis autoinducida de barbitúricos (seconal sódico), siendo 50 pastillas las suficientes para lograr llevar a cabo su decisión.

Su muerte fue preparada con elementos teatrales, en donde Alejandra dejó junto a su cuerpo sin vida, una muñeca maquillada y palabras escritas en el pizarrón de su cuarto de trabajo:

Criatura en plegaria

Rabia contra la niebla

escrito

contra

en

la

el

opacidad

31 Haydu, S. (s.f.)

32 Unas horas después de haberle dicho a Ana Becciu que “le gustaría que se hiciera una selección – refiriéndose a sus escritos autobiográficos – para publicarla un día como un diario de escritora”

crepúsculo

no quiero ir

nada más

que hasta el fondo

oh vida

oh lenguaje

(...)

Alejandra Pizarnik en uno de los ensayos acerca de Antonin Artaud, escribió que la poesía era un juego peligroso y que contaba ya con sus víctimas: el suicidio del mismo Artaud, el silencio de Rimbaud y el sufrimiento de Baudelaire.

Alejandra Pizarnik no llegó a la poesía con la firme decisión de “servirse de la palabra”...sino con la intención de conocer su tumultuoso interior desamparado. Alejandra regresa de la naturaleza, le da la espalda y se repliega totalmente sobre su tormentoso interior de mujer. No quisiera hablar de la muerte; quisiera saberse viva, sin embargo, deconstructiva...no deja de hablar de sangre, monstruos y destrucción³³.

De manera póstuma se publicó *Zona prohibida* (1982) y *Diarios* (2003). Además se han realizado varias compilaciones y selecciones para nuevas publicaciones. Entre estas encontramos *semblanza* (1984), *Obras completas* (1990), *Poesía completa* (2001) y *Prosa Completa* (2002).

33 Pollman, L.(1998), p. 114, 115

2.2.- Diarios

La literatura se hace con palabras. No con ideas, no con emociones, no con arrebatos de los sentidos. A fin de cuentas lo que tenemos sobre el papel son palabras. Ellas solas, desnudas, todopoderosas³⁴.

Ante el cuestionamiento del ¿porqué se escribe un diario?, pareciera que se tuviera que hablar siempre de una respuesta distinta, con referencia a la subjetividad; pero lo cierto (en todos los casos), es que se escribe con vistas a una dejar una huella, para con ésta llegar a ser de la vida una historia que permanecerá más que la vida misma.

2.3.- Abordaje psicoanalítico

A lo largo de su obra hace constante alusión al lenguaje, a la muerte, al yo y a la locura.

Precisamente éstas son las categorías que aquí se desarrollan, bajo la premisa de que aquello que Pizarnik repite constantemente en su obra es porque intenta simbolizarlo y entre más incide en aquello, evidencia un camino de imposibilidades; cuando los significantes son repetidos sin cesar lo que único que evocan es el vacío.

Pizarnik otorga una escritura que intenta arribar a lo que está más allá de las palabras y del lenguaje, encontrando solamente un sitio: el de las sombras, los silencios, la muerte, la nada.

34 Krauze, E. (2003), p. 7

2.3.1.- El lenguaje

Pizarnik afirmó en algún momento que la condición de su vivir debía ser la escritura, pero también la de muerte.

No se trata de obligarme sino de arder en el lenguaje. Esto es orgullo y locura. Lo es y también a causa de lo que hago con mi cuerpo: castigarlo hasta que diga palabras, es decir, poemas. Yo moriré del método poético que me creé para mi uso y abuso. Nada menos poético, pero nada más cercano – dadas mis limitaciones – al verdadero lugar de la poesía³⁵.

Con éste estilo Pizarnik se acercó a los límites del lenguaje, perdiéndose por instantes en los laberintos de las palabras. Sabemos que el lenguaje se presenta como una estructura incompleta donde no todo puede ser dicho, donde se abre el abismo entre la palabra y aquello a representar, entre lo que se intenta decir y lo que realmente se logra articular. Pero es precisamente ésta separación la que estará buscando siempre aquel objeto nombrable. Anhelando ese objeto, de un modo constante y vehemente, permanecía en espera de aquella palabra.

Pizarnik se encontró siempre huérfana y exiliada; buscaba a ese otro completo, pero los significantes coagulados que están presentes en su escritura, nos hablan de esa falta del significante primero, el significante del Nombre-del-Padre.

Pizarnik halla una falla fundamental en las palabras, misma que le impedía nombrar verdadera y completamente lo que quería pronunciar. Sin embargo, lo vivía más desde la impotencia que desde la imposibilidad.

Mientras que en un momento intentaba que las palabras lo fuesen todo, en otro notaba esta falla que intentaba hacer desaparecer.

35 Pizarnik, A. (2003), p. 335

Es como si me hubiera tragado un muerto. Como si me hubiera forrado de cenizas la sangre. Como si la peste se hubiera enamorado de mi destino. Como si la palabra jamás huyera del mundo para venir a buscar amparo en mí³⁶...El sepulturero del cielo se arrodilla frente a mi retrato y pide perdón. Perdón por el puente insalvable entre el deseo y la palabra. Perdón³⁷...Cada palabra se hace piedra. Y ello se debe, en parte, a mi temor de caer en un llanto trágico. Y también el temor que me provocan las palabras. Además, mi desconfianza en mi capacidad de levantar una arquitectura poética. De allí la brevedad de mis poemas³⁸.

2.3.2.- La muerte

En algunas ocasiones Pizarnik aborda el tema de la muerte desde una postura romántica (como su salvación, su felicidad, su cura) y en otras desde lo trágico (como lo terrible) manejando su decir constantemente en ésta ambivalencia.

por más imaginación que tenga
no puedo esbozar la muerte
no puedo pensarme muerta
¿he de tener esperanzas?
¿he de ser eterna?
¿qué es entonces este vacío que me recorre?
¿qué es entonces la nada que camina por mí ser?
Sólo sé que no puedo más³⁹.

Dentro de muy poco me suicidaré. Siento claramente que estoy llegando al final.

Veo cerrado. Ni afuera ni adentro. Simplemente no tengo fuerzas y la locura me

36 Ibid., p. 104

37 Ibid., p. 110

38 Ibid., p. 159

39 Ibid., p. 71

domina (una histeria atroz: imposibilidad absoluta de quedarme tranquila, quieta). Cuando entré en mi cuarto tuve miedo porque la luz ya estaba prendida y mi mano seguía insistiendo hasta que dije: Ya está prendida. Me saqué los pantalones y me subí a una silla para mirar cómo soy con el buzo y el slip; vi mi cuerpo adolescente; después bajé de la silla y me acerqué al espejo nuevamente: Tengo miedo, dije. Revisé mis rasgos y me aburrí. Tenía hambre y ganas de romper algo. Me dirigí a la mesa con el mantel rojo con libros y papeles, demasiados libros y papeles y quise escribir pero me dio miedo aumentar el desorden y me pregunté para qué lo aumentaría con un poema más que luego exigiría ser pasado a máquina y guardado en una carpeta. Me mordía los labios y no sabía qué hacer con las manos. Yo misma me asustaba porque me miraba a mi misma en mi piecita desordenada, andando y viniendo en slip y *pullover* sin pensar, con la memoria petrificada, con la boca devorándose. Pasé junto a la silla y me subí de nuevo en el espejo pero mi cuerpo me dio rabia y me tiré en la carga creyendo confiada en que el llanto vendría⁴⁰... Pienso en el suicidio. (Coqueteo con el. Como si al decirlo quisiera asustar a alguien. Pero mamá está lejos. Y tal vez no existe)⁴¹.

Para ella el suicidio parecía ser la única forma de hallar lo que estaba condenada a buscar en donde jamás lo encontraría.

40 Ibid., p. 185, 186

41 Ibid., p. 187

2.3.3.- El yo

Este es uno de los principales personajes que aparecen en su obra. Sensación de extrañeza, de estar oculta detrás de sí misma, pero además imposibilidad de lograr salir de esa otra que permanece sobre ella.

Asombro. Asombro de ser yo. Asombro de ser una muchacha en la noche preñada de augurios. Asombro ante mi asombro⁴²...Extrañeza cuando converso con alguien. No, no soy yo la que habla. No hay pruebas de que soy yo...Soy un vacío convulsionado por el dolor. Sufro. Sólo sé que sufro. Sólo sufro. Y nada más. Y nunca más. Digamos que siempre fue así⁴³...Y en el fondo, ¿quién creó el miedo? (¿Dijo Dios: “Hágase el miedo” y el miedo se hizo? ¿O dijo: “hágase Alejandra” y el miedo se hizo? ¿Qué es el miedo sino un bicho ávido de mi futuro?⁴⁴...No sé qué extraño proyecto tienes algunos de mis yos que están haciendo tentativas para desasirme absolutamente de la amistad y de la comunicación. Siento desde mi sangre que no quiero ver a nadie, ni conversar con nadie, y que nada me importa salvo el aprender a interesarme obsesivamente por la literatura...Nada sino yo, este yo que muerde. Estoy cansada de mi yo⁴⁵...como si yo fuera la sede de esa otredad innombrable que firma con mi nombre. Nada me es tan ajeno como ella. Buscarla, señalarla, hacerla vibrar con mi sangre, apoderarme de sus raíces, he aquí mi necesidad⁴⁶...Me compré un espejo muy grande. Me contemplé y descubrí que el rostro que yo debería que yo debería tener está detrás – aprisionado – del que tengo. Todos mis esfuerzos han de

42 Ibid., p. 82

43 Ibid., p. 85

44 Ibid., p. 89

45 Ibid., p. 104

46 Ibid., p. 106

tender a salvar mi autentico rostro. Para ello, es menester una vasta tarea física y espiritual⁴⁷...

Extrañada de sí misma, buscando posibles modos en los cuales articularse, pero en lugar de hallar sitios en los cuales encontrar ese yo que le es tan ajeno encuentra aun más dispersión.

Existe una interesante idea acerca de su origen. En él existen diferentes especies que dan lugar a una aún más diferente de las anteriores.

Un loco desflora a una flor. La flor da a luz a una muchacha y luego muere. La muchacha queda herida por una carencia innombrable que aumenta hasta la locura cuando se enamora del león más inteligente de la selva. (El león es una especie de sr. Nadie disfrazado de Todo...o viceversa)⁴⁸.

2.3.4.- La locura

Al igual que en el caso de la muerte, Pizarnik en ocasiones afirma querer estar inmersa en la locura porque tal vez ahí sea el sitio en el que pueda estar, pero en otros momentos dice preferir la lucidez y tranquilidad, sin tantos problemas cotidianos que se presentaban para abrumar su existencia.

Pienso en mi neurosis. La odio porque no me permite pensar coherentemente. Acepto las angustias, extravagancias, sensaciones y explosiones más violentas pero... ¡a condición de meditar! No pido la lucidez de Descartes ¡No! Quiero una ínfima cantidad de raciocinio que me permita decir ¡Alejandra, te estás engañando! ¡Quiero

47 Ibid., p. 130

48 Ibid., p. 86

tener capacidad de elección!...Aún me aferro a los engaños gestadores de ilusiones fantásticas. Aún sopla en mí la optimista esperanza de hallar el puente transitable entre los límites y el infinito. Aún no tengo conciencia de la total impotencia del hombre⁴⁹...tal vez esté enloqueciendo. Porque lo deseo, lo deseo tanto como la muerte. Cierro los ojos y sueño la locura. Un estar para siempre con los fantasmas amados, llámense paraíso, vientre materno, o lo que el demonio quiera⁵⁰...No quiero consignar mi estado mental. He hojeado las obras de Artaud y me contuve de gritar: describe muchas cosas que yo siento – en esencia: ese silencio amenazador, esa sensación de inexistencia, el vacío interno, la lucha por transmutar en lenguaje lo que sólo es ausencia o aullido - ; y también habla de los periodo de tartamudez: la lengua rígida, la asfixia. Y también he hojeado un ensayo de Jung. Y tuve miedo de estar loca. Es más: me desilucione. Orque si yo estoy loca ¿Por qué me pliego a las convenciones? ¿Por qué no me cubre la inconsciencia, el frenesí, el delirio? Y si no estoy loca, ¿por qué hay este silencio en mí, esta tensión interrumpida ocasionalmente por la angustia, la ansiedad y el llanto?⁵¹...Me estoy volviendo loca. Ahora lo sé. Tengo miedo. Cerebro paralizado. Mejor dicho: no hay cerebro, no hay pensamiento. Mi cabeza está hueca. Y ahora sé que hace muchos años que estoy loca. Pero antes me engañaban las imágenes, la fantasía. Ahora se han ido. Ni conciencia ni inconsciencia. Ni mundo externo ni interno. Vacío absoluto⁵²... Me acerco al espejo y me imagino a los cuarenta o cincuenta años, una mendiga loca, con manía depresiva hundiéndose en la misma y perenne y eterna fantasía...El estatismo de mi mente. Su inmovilidad pétrea. Ausencia absoluta de pensamientos. De allí la tartamudez. La

49 Ibid., p. 44, 45

50 Ibid., p. 138

51 Ibid., p. 147

52 Ibid., p. 156

falta de espontaneidad. Pero no hay qué exteriorizar espontáneamente porque dentro no hay nada. Sólo silencio y dolor⁵³...Cada vez más temerosa de la locura. Recién, por ejemplo, sentí que dentro de mi cerebro hay plomo, o que mi cuero cabelludo recubre una esfera de metal. Además mi temor de que se me caiga el pelo, de que me crezca una barba, de perder los dientes. La historia de un ser que deviene viejo a los pocos instantes de haber nacido. Pero yo no he nacido aún⁵⁴.

Esperaba su nacimiento porque otro parecía vivir en su lugar, pero no sabía como lograrlo. La oportunidad de constituirse se había perdido hace tiempo, justo cuando el otro se mostró incompetente.

Vemos que estas cuatro categorías se repiten a lo largo de su obra como una evocación constante, como un intento de pronunciar algo que no se logra jamás, como una pretensión de saberse propia.

53 Ibid., p. 158

54 Ibid., p. 165

3: DAVID NEBRED A. CONSTRUYENDO UNA HISTORIA EN FANTASMAS DE PAPEL

3.1.- Breve recorrido biográfico

Accionando un disparador, creando retratos:
espejos estáticos que buscan la eternización
de los momentos que se van.

Soy la negación de mi persona.

David Nebreda

David Nebreda de Nicolás, nace en España en un momento en el cual la fotografía española se encontraba madurando tal como lo afirma Aguirre, G. en 1992, “lenta e imparablemente está madurando...aprovechando e incorporando de forma natural las tendencias que paralelamente se desarrollan en otros países...” (pág. 16).

El mismo Aguirre comenta que la fotografía en la sociedad española está impregnada de un cierto sentimiento fatalista, debido a una conciencia de aislamiento que desproporciona la valoración de un pueblo sobre su presente. Afirma que existe una ruptura generacional, especialmente evidente entre quienes vivieron la posguerra y la nueva juventud criada en relativo bienestar y despegue económico de la década de los sesenta, promoviendo el relevo social tras la muerte de Franco.

En estos años (años sesenta), la fotografía no suscita en los ámbitos oficiales ningún interés, no incluyéndose su enseñanza en Universidades públicas, ni abriendo un espacio para la misma en exposiciones.

Es a partir de 1973, que en el sector privado nacen algunas galerías, revistas y modestos centros de enseñanza. Una de las revistas que surgieron en éste tiempo es *Nueva*

Lente, considerada como buque insignia de un colectivo que dio en llamarse la quinta generación¹ y agrupaba a fotógrafos nacidos en los años cincuentas.

En 1975 aparece el Manifiesto de Cádiz firmado por los integrantes de *f/8*, en el que reclamaban un lugar universitario para la fotografía española a la vez que clamaba por la necesidad de actuar como un revulsivo que rompiera todos los moldes y límites de la creación fotográfica².

La fotografía en España actualmente está entrando en la normalización. Comienza a recibir la atención que tradicionalmente se le ha dado a otros ámbitos artísticos (como por ejemplo: la pintura).

España está cambiando rápidamente y también evolucionan sus expresiones artísticas, incluida la fotografía artística.

El siglo XX comenzó con la pérdida de las últimas colonias españolas; Puerto Rico y Filipinas fueron adquiridos por los Estados Unidos, y Cuba se hizo independiente. El viejo mundo entró en su primera gran guerra y el nuevo orden comenzó a redefinir su faz. La segunda guerra mundial trajo otro nuevo orden; este periodo de grandes cambios se reflejó en la escena cultural con el surgimiento de las vanguardias en Europa y Estados Unidos.

España, sin embargo, no participó en las dos grandes guerras y se mantuvo apartada del nuevo orden mundial. Trataba de consolidar su nación-estado y de definir su sistema político. Poco después de la primera guerra mundial, las juntas militares se enfrentaron a revueltas de jóvenes oficiales, de huelgas generales, a conflictos laborales en Cataluña, etc., hasta llegar a la dictadura de Primo de Rivera. Más tarde se proclamó la segunda república y todos estos conflictos culminaron en la guerra civil española. A partir de ese momento España se aisló y fue rechazada por los demás países.

Aunque en el periodo de las dos dictaduras no se estimulaba mucho la creatividad, hubo fotógrafos que formaron agrupaciones en casi todas las ciudades españolas. La real sociedad fotográfica de Madrid, fundada en 1899, continúa activa, lo mismo que la Sociedad Fotográfica de Zaragoza (1922), y el grupo fotográfico de Cataluña (1923). Estas sociedades fueron importantes para el intercambio de ideas y técnicas.

¹ La primera generación de fotógrafos abarcaría desde 1839 hasta 1869, la segunda desde 1869 a 1899, la tercera desde 1899 a 1929, la cuarta desde 1929 hasta 1959 y, la quinta y última, es la que ha empezado en 1959 y ha de finalizar en 1989.

² Yáñez, P. (1986), p. 336

En 1952, comenzó a publicarse la revista independiente de todos los grupos y sus boletines, arte fotográfico (aún en circulación). Esta revista definió pautas nacionales que de hecho, afirmaron el pictorialismo como corriente principal del arte fotográfico de España.

En este año “se hereda de la anterior década dos posturas: de una parte el neopictorialismo³ y de otra, los balbuceos incipientes de aquella imposible vanguardia... que se convino en denominar postismo⁴”

Es en 1960 que la fotografía española se hace más introspectiva, más libre de los dictados previos y se añade color al lenguaje fotográfico.

A finales de 1960, con la guerra de Vietnam y sus protestas, se vivió una época tumultuosa que repercutió en España. Hubo una explosión fotográfica (publicada y documentada por la Revista Nueva Lente) misma que fomentó nuevos modos de pensar sobre la fotografía⁵.

La década de los setenta, dice Yáñez, P. (1986):

Es sin duda la etapa más importante de la historia de la fotografía española contemporánea. De un lado aparecerán individualidades con bastante peso específico (Vilalta Sensada, Colita Esteva, Enric Jornet, etc.); pero, de otra parte, brotarán una serie de movimientos grupales (Alabern, f/8, Equipo Yeti, Collectiv Tres Peus, Flin

³ “Consiste en la identificación de la fotografía con el arte...Neopictorialismo es pues el nombre de ese intento por *reparar* los daños inflingidos en el desafío que para el arte ha supuesto la fotografía...” (Caja, 1992, p. 24). “Nacido de la mistificación postmoderna y de la deshumanización de la sociedad postindustrial...con la coartada de un desarrollismo económico que impulsaría el mercado de un arte suntuario y complaciente, en el que – al fin – estaría presente la fotografía” (López, P. 1997, p. 252). Aparecen autores “como Ortiz de Echagüe, Emili Godés, el marqués de Santa María del Villar, el vizconde de Illa-Vidal, el conde de la Ventosa, Emigdio Mariano, Güito, Mora Carbonell...” (Yáñez, P., 1986, p. 333)

⁴ Yáñez, P. (1986), p. 333. Representó uno de los auténticos movimientos de renovación y un puente con las vanguardias europeas de los años veinte y treinta, su función no fue puramente imitativa de corrientes externas, sino más bien fue una aventura estética que se produjo dialécticamente como respuesta a la situación cerrada de un clima cultural enrarecido por una censura oficial y auto-censura y un deseo de escapar de la memoria de una trágica conflagración civil...Surgió originariamente alrededor de tres poetas, Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi (el primero además pintor)...Pretendía ser un estudio del fenómeno creador, y efectivamente su análisis resultó ser uno de los trabajos más lúcidos sobre la creación poética en la España de posguerra, cit. Polo, J. (s.f.)

⁵ Aguirre, G. (1992). p. 24.

Color, Grupo Tau, entre otros) y publicaciones (nueva lente por ejemplo) que dignificarán el panorama (p. 335).

En 1980 comenzó en España una consolidación de los procesos democráticos, y a su vez, el movimiento conocido como *la movida*. La movida fue para Madrid y otras ciudades españolas, lo que fue el underground para Nueva York en un tiempo anterior.

Los artistas y fotógrafos celebraron con las revistas experimentales, tales como la Luna de Madrid, Madriz y Madrid me mata, las que documentaron y comunicaron los happenings⁶, por medio de las artes gráficas y la fotografía; pero con toda la exhuberancia y la extroversión que esta movida contenía, también hubo un interesante proceso de introspección.

Los hechos que influyeron decisivamente en la fotografía española fueron los desencadenados a partir de la muerte de Franco.

Los españoles se mostraban ávidos por ofrecer una nueva imagen de España, menos española y más liberal, progresada y definitivamente alineada con las corrientes internacionales de la modernidad⁷.

Yáñez, P., comenta que lo que caracteriza a la fotografía española de estos años es la expansión de los límites de la creatividad en la absoluta desmitificación de los valores que introdujo Steinert en España, el mayor soporte intelectual de los fotógrafos españoles, con la creación de una infraestructura técnica a nivel de revistas, fototecas, galerías y universidades, así como histórica (gran auge de los estudios sobre la historia de la fotografía española) y la existencia de un panorama creativo multidireccional que permite coexistir tendencias como el neorrealismo antropológico, el abstraccionismo, el realismo fantástico, el reportaje metafísico, el neosteinerismo, el neosurrealismo, el neointimismo, el documentalismo formalista y subjetivo, el nuevo pictorialismo, el nuevo fotoperiodismo, el nuevo costumbrismo, el retrato formalista, entre otros. (pág. 339)

⁶ Eventos realizados por artistas casi totalmente azarosos, en los que todo lo que los rodeaba al momento de presentación se incorporaba a la obra y le otorgaba sentido...aunque no existe una clasificación de *arte efímero*, el *happening* si puede ser considerado como tal. El azar lo hace irreplicable. (Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance, 2001, p. 21)

⁷ López, P. (1997), p. 258.

Desde finales de los años ochenta, ha sido materialmente posible, explorar procesos nuevos y antiguos⁸.

Lo que ha ocurrido y aún lo que está por ocurrir en la fotografía en España, es resultante de diversos motivos, entre los que se encuentran los movimientos políticos, sociales, económicos, así como las tendencias mundiales del arte, que en la actualidad repercuten en España.

Entre los artistas españoles que han realizado autorretratos se encuentra Rafael Levenfeld⁹ y Juan Ramón Yuste ya en los años sesenta, aparecieron autores como Francisco Jarque, Andreu Basté, Francisco Breva, Eugenio Forcano, Toni Vidal y Alberto Schommer.

Por ejemplo, Rafael Levenfeld trabaja en blanco y negro. “En su serie de autorretratos utiliza a Madrid como escenario – la calle o espacios exteriores o interiores – para un examen introspectivo de sí mismo...”, mientras que Juan Ramón Yuste, “realiza una serie de autorretratos con un uso de luz muy especial¹⁰”.

Los elementos que se encuentran con frecuencia en los autorretratos de Rafael Levenfeld son exteriores, azoteas, muros, él con una mirada con una ligera inclinación hacia lo alto (el cielo, su cuerpo, los edificios altos...), mientras que en los autorretratos de Juan Ramón Yuste se encuentran espejos, el manejo de la luz anteriormente mencionado, fuego y el reflejo contenido en los espejos.

Sin duda alguna, cada autorretrato fotográfico es el reflejo de una época y de un conocimiento, es una ventana que congela el tiempo, el espacio y las situaciones vividas, es el reflejo también de una historia individual, que es el continuo de una historia social, es un altar del recuerdo, es la impresión del reflejo del espejo.

Algunos artistas españoles realizan autorretratos fotográficos, intentando hablar de sí mismos, reflexionando acerca de la existencia personal o inclusive esperando que los espectadores encuentren en sus fotografías algo de ellos mismos, o bien esperando que la fotografía pueda ser algo elemental.

David Nebreda Nicolás nació en Madrid España el 1 de agosto de 1952. Lo diagnosticaron de esquizofrenia paranoide desde que tenía (¿17 años?) 19 años, estuvo

⁸ Aguirre, G. (1992), p. 28.

⁹ Nació en Madrid en 1955. Ha realizado varios autorretratos (1985-1987). Ibid., pp. 110-115

¹⁰ Ibid., p. 27

internado en varias clínicas psiquiátricas pero actualmente no lleva ningún tratamiento, debido a que lo abandonó hace años.

Es licenciado por la Facultad de Bellas Artes de Madrid, en donde estudió dibujo, pero es autodidacta en la fotografía. Es un excelente dibujante, tanto cuando maneja el lápiz como cuando emplea a modo de tinta su propia sangre.

Tras vivir solo durante veinte años en un pequeño departamento de Madrid, en el que solamente hay dos habitaciones que hacen las veces de vivienda y taller, entregó las fotografías que estuvo realizando a una persona que él conocía: Gloria Collado.

Para entregárselas él fue a su casa en Madrid, tocó el timbre de la puerta y simplemente le dijo: - tengo esto.

Ella las llevó a casa de José Manuel Broto en París, en el año 1998 aproximadamente. Él se las mostró a su galerista Renos Xippas quien le organizó una primera exposición en su galería de París en 1999. Allí las vio el sociólogo Léo Scheer (amigo de Baudrillard) y decidió hacerse editor de libros para difundir la obra de Nebreda, ha publicado dos libros dedicados a Nebreda, en los que recopila las fotografías, dibujos y escritos del artista. Durante la preparación del primer libro, Juan Alonso (un colaborador de una revista editada por Léo Scheer) fue contratado por aquel sociólogo para que fuese traductor de Nebreda en su estancia en París.

Nebreda, tiene muy poco contacto con su familia, tiene un hermano al que no ve y con el que no ha hablado desde hace muchos años y sus padres ambos aquejados por graves trastornos psiquiátricos, tampoco los ve con mucha frecuencia.

Las fotografías de Nebreda se dividen en cuatro etapas diferentes. En primer lugar, están sus autorretratos en blanco y negro realizados entre 1983 y 1989; en un segundo bloque se incluyen los realizados entre 1989 y 1990; en tercer lugar se encuentran los que llevó a cabo en 1997 y, por último, los que desarrolló en 1999. A excepción de los primeros, todos los demás son en color.

La práctica totalidad de las fotografías las ha realizado en las dos únicas habitaciones que tiene en su piso. Ha trabajado con una cámara de 35 mm, dos objetivos de 55 mm macro y un angular de 28 mm. Ha utilizado un cable de seis metros para accionar el disparador automático. Ha realizado, dobles exposiciones con la cámara que le han

permitido aparecer por duplicado en algunas imágenes. Para la realización de sus fotografías ha utilizado sus propios excrementos, orina y sangre.

Se somete a experiencias de auto-castigo que incluyen el ayuno, la flagelación, los cortes en su piel, los pinchazos, las quemaduras; es vegetariano, practica la abstinencia sexual y se somete a extenuantes ejercicios físicos.

Esperando un fin, realizando un sacrificio, elabora un arte que refleja lo que experimenta estando en un cuerpo que intenta romper y destruir, sin antes afirmar que “ese no es sino el cuerpo de un extraño”.

Las fotografías de David Nebreda, son un caso excepcional como puede verse, ya que tienen la virtud de plantear cuestiones vitales para el arte contemporáneo que giran fundamentalmente en torno al cuerpo y al papel del artista en la sociedad en su cruce con el problema de la locura.

El propio editor señala:

Nebreda atraviesa el espejo de sí mismo para proyectarse en la obra para desempeñar el papel de otra persona, lo cual, para la universidad de la cultura, no hay otra cosa más peligrosa. En caso de fracaso, el artista se arriesga a alcanzar el limbo, donde no existe obra, ni artista sin la aprobación a este peligro: la locura, el suicidio, el abandono¹¹.

Para los críticos de arte, esas imágenes son formalmente muy perfeccionistas y están llenas de tenebrismo, por lo que recuerdan a los cuadros de Caravaggio.

Actualmente Nebreda vive solo en algún lugar de Madrid y no permite que críticos ni estudiantes lo visiten en su casa. Su obra, casi desconocida en España, ha sido promovida sin embargo en Francia, en donde las reacciones ante ella siempre son extremas: rechazo absoluto o fascinación pura.

Antes de cerrar el presente apartado consideramos fundamental citar dos entrevistas.

Una de ellas fue publicada en el libro *Autorretratos* y contiene un interesante epígrafe:

¹¹ Nebreda, D. (2002) , p. 8

Esta entrevista formaba parte de un reportaje preparado por Virginie Luc y Gérard Rancinan, sobre el carácter extremo de algunas actividades artísticas contemporáneas. Por su naturaleza, no ha llegado a ser publicado íntegramente en ninguna parte. Ésta fue la conversación de Virginie Luc con David Nebreda¹².

Durante la entrevista Nebreda habla de las condiciones por las cuales llega a hacer sus fotografías, aborda el tema de la condición a-moral de sus fotografías, del rito, de la psicosis, pero predomina una característica en la entrevista: la molestia de Nebreda hacia las preguntas de Luc, tan es así que se expresa de aquella persona de estas formas: “ésta es una pregunta característica de un psiquiatra torpe...esta pregunta es tendenciosa...de nuevo su prejuicio trascendentalista¹³”.

Lo que se nos muestra en esta entrevista es muy poco, a diferencia de la entrevista realizada por Catherine Millet, publicada en el libro *Sur David Nebreda*¹⁴.

3.2.- Autorretratos

El autorretrato fotográfico...tiene unas características de verosimilitud y de tiempo casi paralelas a un esquema mental convencional.¹⁵

La fotografía...posee la propiedad de poder transformar en obras de arte todos los sujetos que toma por modelos...nos permite conocer las obras de arte, las crea a su vez, y está en el origen de nuevas ambiciones artísticas¹⁶.

¹² Ibid., p. 21

¹³ Ibid., pp. 21-24

¹⁴ Ibid., pp. 11-20. Ver anexo 5

¹⁵ Ibid., p. 21

¹⁶ Sontag, S. (1989), p. 60

La fotografía nos lleva silenciosamente a su interior, pero su interior está en otra parte, no hay un aquí ni un ahora, es otra parte fuera de todo espacio realmente...la fotografía tiene como otra existencia que no es nuestra, es de ella, sólo de ella...la esencia de la fotografía es esa inverosimilitud fijeza, esa milagrosa permanencia...de alguna manera la fotografía constituye el más perfecto de los objetos epistemológicos, ni las ideas, ni los conceptos, ni las teorías reúnen esta posibilidad – huella directa e imagen, interioridad y exterioridad, ser y no ser la realidad – la fotografía es el gran sueño del conocimiento¹⁷.

Las fotografías pueden significar “un simulacro de conocimiento a precios de liquidación, un simulacro de sabiduría”, solo el objeto de “un consumismo estético”¹⁸; pueden denotar un momento eternizado, un segundo congelado, un instante convertido en objeto, “un modo de apresar la realidad”¹⁹, un fragmento, un modo de reflexión, un acto de conocimiento, una búsqueda de lo estético²⁰,” una manifestación aguda del yo individualizado, la identidad privada y huérfana a la deriva en un mundo abrumador, dominando la realidad mediante una rápida antología visual”²¹, puede ser “un medio de encontrar un lugar en el mundo”²² o bien, la que “pregona (y crea) nuevas ambiciones para las artes”²³, como lo dijo Cristina Kahlo²⁴ en una mesa redonda llevada a cabo en el Palacio de Bellas Artes²⁵, “la fotografía puede ser vista como un tercer ojo”, a través de la cual se

¹⁷ Volkow, V., Cit. Iturbide, G. (2007), p. 7

¹⁸ Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance, p. 48

¹⁹ Sontag, S. (1989), p. 173

²⁰ La búsqueda estética de una fotografía es la que la distingue de las fotografías que no buscan más que otros fines, por ejemplo, la fotografía que está en la credencial de elector, con fines que tienen que ver con lo político más que con lo estético. Cabe aclarar que las fotografías de las que se ha venido hablando en éste capítulo son las fotografías que si llevan a cabo una búsqueda constante de lo estético.

²¹ Sontag, S. (1989) ,p. 129.

²² Ibid.

²³ Ibid., p. 158

²⁴ Sobrina nieta de Frida Kahlo. Estudió fotografía.

²⁵ Mesa redonda llamada Fotografía, llevada a cabo dentro de las jornadas Fridianas en el homenaje nacional a Frida Kahlo (1907-2007) en el Palacio de Bellas Artes el 31 de Julio del 2007. Sala Manuel M. Ponce. 11:00 hrs.

puede construir una historia, tal como nuestros fotógrafos lo han hecho, han construido “historias en fantasmas de papel”²⁶.

3.3.- Abordaje psicoanalítico

D.N.N. El sigue el orden. El lo hace. Lo necesario. Por su voluntad en silencio.

David Nebreda

La obra de Nebreda vista por él mismo es un acto de consagración²⁷, pero igualmente un grito de dolor y de protesta por su estado; para nosotros además es una parcial imitación de Cristo, al hacer constante alusión a cuestiones como la anunciación²⁸, la parábola²⁹ y el sacrificio³⁰.

²⁶ Sontag, S. (1989), p. 78

²⁷ *Con*= cabalmente. *Sacrare*= dedicar a un dios. En Nebreda viene siendo lograr pasar de una superficie carnal que no es propia a un plano superior.

²⁸ Por definición anunciación significa proclamación, declaración, hacer saber. Retomando el término de la religión católica se llama anunciación a la visita del Arcángel Gabriel, enviado por Dios a la virgen María para pedirle que sea la madre del verbo por la gracia del espíritu santo. El sí de María abre el camino a la encarnación que ocurre en ese momento. Entonces se dice que el verbo se hizo carne. “El ángel le dijo: no temas María, porque has hallado gracia delante de Dios, vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. Él será grande y será llamado Hijo del Altísimo. Dijo María: he aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra”. Lucas 1,30-32, cit. La Biblia (2005).

²⁹ Parábola. Narración de que se deduce, por comparación o semejanza, una enseñanza moral. Del latín tardío *parábola*, discurso, parábola, comparación. Del griego *parabolé*, yuxtaposición, comparación, parábola, de *parabállein* comparar, echar al lado, poner al lado. Gómez, G. (1988), pp. 516, 517. En la religión católica la parábola es una breve comparación basada en una experiencia cotidiana de la vida, cuyo fin es enseñar una verdad espiritual. Jesús el hijo de Dios utilizó frecuentemente parábolas para enseñar las verdades más elevadas en una forma que estuviese al alcance de todos. Cuando los discípulos le preguntaron por que enseñaba con parábolas, Jesús les respondió: «Es que a vosotros se os ha dado el conocer los misterios del Reino de los Cielos, pero a ellos no. Porque a quien tiene se le dará y le sobrá; pero a quien no tiene, aun lo que tiene se le quitará. Por eso les hablo en parábolas, porque viendo no ven, y oyendo no oyen ni entienden. En ellos se cumple la profecía de Isaías: "Oír, oiréis, pero no entenderéis, mirar, miraréis, pero no veréis." Mateo 10,11-14, Ibid.

³⁰ Lo que se ofrece a una deidad, ofrenda: latín *sacrificum* sacrificio, sagrado. Gómez, G. (1988), p. 619.

Sabemos que Nebreda muestra su cuerpo³¹ como el protagonista³² en sus fotografías; pero ¿será que podemos hablar en un sentido estricto que es él quien realiza aquel arte?, si en lugar de ser sujeto está posicionado como el falo de su madre ¿entonces su madre es quién las realiza?

Intentando resolver los anteriores cuestionamientos diremos que Nebreda es quien realiza las fotografías en el sentido en que él es quien activa el disparador de la cámara fotográfica, pero al estar su madre siempre presente, Nebreda y su madre son quienes de modo unificado realizan la totalidad de los autorretratos, pero al decir Nebreda y su madre no estamos haciendo una separación como tal, tal vez debiéramos escribir *nebreda-y-su-madre* para que la letra indique de un modo más preciso que no hay una separación del deseo de la madre.

Por otro lado, Nebreda posicionándose más allá de toda historia de arte al no considerarse un exponente de ésta, realiza autorretratos (término que se usa de un modo meramente descriptivo), en los que nos muestra un cuerpo dañado, herido, quemado, cubierto de excrementos, flagelado, agotado y aislado. Vemos a Nebreda torturando³³ aquella piel que sangra constantemente.

Él mismo nos ha dicho ya los elementos que constituyen su sistema. El procedimiento es muy importante, a partir de aquí designa el ritual, las ceremonias íntimas de auto agresión que combinan según un orden necesario los elementos y los actos básicos: el cuchillo, las navajas para rasurar, la correa para los azotes, las incisiones y quemaduras, las rigurosas prohibiciones alimentarias, etc. Estos ritos en donde roza a veces la muerte son sin embargo los que lo protegen de la escisión.

Afirma que “un largo estado de soledad conduce a alimentar ideas y proyectos relativos a la muerte, al concepto de muerte y al concepto de la propia muerte³⁴”, pero aquí

³¹ Término vinculado estrechamente al Estadio del espejo. En el estadio del espejo el infante, ve su reflejo en el espejo como un todo/síntesis, lo cual, por contraste, determina que perciba como dividido y fragmentado su propio cuerpo. La angustia provocada por esta sensación de fragmentación impulsa la identificación con la imagen especular, que lleva a formar el yo. El cuerpo fragmentado no designa sólo las imágenes del cuerpo físico, sino también cualquier sensación de fragmentación y de falta de unidad. Dylan, E. (1997), p. 60.

³² El instrumento vienen siendo las navajas, la cámara fotográfica o la sangre misma que utiliza para escribir; el protagonista es el personaje principal en sus obras (él mismo).

³³ Tortura es la acción de infligir dolores físicos. Del latín tardío *tortura*; acción de torcer del latín *tortus* vuelta, acción de torcer. Gómez, G. (2007), p. 685

³⁴ Nebreda, (2001), p. 150

la experiencia de la muerte se convierte en un sentimiento de un nuevo nacimiento, de un nacer sin madre.

Como sus procedimientos son privados en la práctica les faltará un testigo, un otro que será cumplido con la presencia del espejo. Para que Nebreda pueda garantizar plenamente la misión protectora en lo que realiza debe llevar a cabo otro plan: pasar de la superficie carnal del cuerpo a la superficie gloriosa, desencarnada de las fotografías o las páginas del libro.

Hemos seleccionado cuatro fotografías que consideramos muestran los aspectos esenciales de la misma, para lograr delimitar las coordenadas del espacio del inconsciente en Nebreda: el otro, la trinidad, los espejos, el sacrificio.

3.2.1.- Parabole de la mère et du fils. La mère simule la réalisation d'un portrait du fils et le fils fait son autoportrait aux trois mères³⁵

Predominan dos moscas enormemente agrandadas. La que es más prominente, muestra tres de sus patas izquierdas y un fragmento de una pata derecha, tal vez las otras permanezcan ocultas bajo su cuerpo; su cabeza está en dirección hacia el techo, sus alas están un tanto rotas. La otra mosca no nos permite ver ninguna de sus patas, pareciera que no tiene, sus alas están enteras e intactas, pero no muestran alguna pretensión de emprender el vuelo. Ésta se encuentra atrás de la primera mosca, pero colocada con una tendencia ligera hacia el lado izquierdo.

Ambas están colocadas sobre un pedazo de tejido de color blanco, con varios restos de lo que pareciera ser tierra o sangre y tiene una forma similar a un cuadrado. Nebreda nos dice que es un pedazo de colchón sobre el que nació.

Éste pedazo de tejido a su vez se encuentra colocado sobre un rectángulo de color negro, que tanto en la parte superior como en la inferior tiene colocada una tela de color guinda sujeta a los vértices por medio de unos delgados alambres plateados. En la parte superior central de éste rectángulo, sobre una de las telas guindas, está colocada una pequeña cruz construida con dos pequeños palos de madera, mientras que en la tela de la parte inferior tiene igualmente en la posición central un trozo de papel sucio.

³⁵ Parábola de la madre y del hijo. La madre simula la realización de un retrato del hijo y él hace su autorretrato a las tres madres. Ibid., p. 91. Ver anexo 6.

Volviendo a el rectángulo negro, vemos que está sobre un espejo que se encuentra colocado en una pared de color blanca con terminado rústico, a partir de cuatro pequeños tornillos metálicos; dos ubicados en la parte inferior y dos en el espacio superior del espejo.

En éste vemos dos hilos delgados de color negro, pegados con cinta adhesiva transparente. Observándolos detalladamente notaremos que uno de los hilos nos deja ver su inicio y su final y está pegado a partir de cuatro pequeños trozos de cinta; la forma en la que está pegado es similar a una letra C, pero la parte inferior tiene un ángulo más cerrado. El segundo hilo es más largo y está pegado al espejo a partir de tres pedazos de cinta, pero a diferencia del primero no alcanzamos a ver el final del hilo porque sale del marco visible, no así el inicio.

Dirigiendo lentamente nuestra mirada fuera del espejo, lo que encontramos es una cruz armada a partir de dos palitos y un pedazo de cinta (al parecer la misma que fue usada para pegar los hilos en el espejo) pegada en la pared y a David Nebreda; ambos se hallan junto al espejo del lado izquierdo.

La cruz está colocada a una altura mayor en comparación al cuerpo de Nebreda, pero no rebasa el marco superior del espejo.

Nebreda permanece parado, con su brazo derecho flexionado y la palma de su mano recargada ligeramente a la altura de su abdomen; logramos ver cuatro de sus cinco dedos, todos doblados levemente; su dedo índice y medio están sosteniendo un palito rectangular de madera. Su brazo derecho está estirado, pegado a su cuerpo pero su mano sale del área que la fotografía nos muestra.

Nebreda viste con un saco de color café y una camisa de color gris oscuro con el último botón desabrochado.

Tanto su cabeza como sus ojos se encuentran ligeramente inclinados hacia el lado derecho, mientras que el resto de su cuerpo está recargado en la pared, completamente frente a la cámara.

Sus ojos permanecen abiertos como si intentaran lograr mantener un contacto con las moscas del tejido, pero al fallar éste contacto sigue esperando con un gesto melancólico. La boca está completamente cerrada y su cabello de color negro muestra el volumen al que llega luego de mantenerse despeinado.

Aquel rostro tiene un pequeño bigote y una corta barba. La piel de aquel cuello deja ver con facilidad los huesos que se encuentran debajo. Por la inclinación de su cabeza podemos observar la oreja izquierda en su totalidad; a un lado de ella vemos tal vez el final del segundo hilo que está pegado al espejo (no sabemos si se trata del inicio o del final de aquel hilo o si se trata de otro porque éste se pierde en el límite de la fotografía).

Un poco mas arriba de su mano derecha, hay una pequeña mosca que está sobre un trozo de papel de color beige, pareciera suspendida en el espacio, a no ser por la claridad de su alrededor que nos indica que la imagen es resultante de alguna manipulación en el positivado, siendo ésta la única alteración de la fotografía.

En la imagen es el espejo el que nos permite ver a la protagonista simulada, a la que detrás de la lente de la cámara finge tomar la escena. Es la primera y la última vez que algun cuerpo que no sea el de Nebreda aparece.

La mujer es la madre de Nebreda. Tiene su cabello corto, ligeramente ondulado y completamente canoso; trae puesto un vestido de manga corta, largo, estampado con pequeñas flores de colores amarillos, azules y naranjas.

Su rostro está cubierto casi en su totalidad por la cámara, ya que las mejillas alcanzan a ser vistas, pero la boca sus palabras y silencios, la nariz con su olfato, las orejas con su escucha y los ojos con su mirada han sido suplidos por completo por la cámara que está sostenida por un tripie del que vemos una de sus tres patas.

De aquella mujer también alcanzamos a ver uno de sus brazos: el derecho. Éste se halla doblado, con la palma de la mano en dirección al techo y los dedos semi extendidos sostienen un fragmento del cable del disparador automático. Ésta última se encuentra apoyada en un tripie.

Pareciera que la espalda de la mujer está recargada en la pared, por la que sabemos que la fotografía ha sido tomada en un pequeño cuarto. Hacia la derecha de la mujer está el marco de una puerta de madera, del que se ve sólo una parte.

En el espacio superior de la fotografía, desde lo que nos deja ver el espejo está una lámpara de color blanco, de forma circular, empotrada en el techo, aportando un poco de iluminación a la fotografía, porque la mayor cantidad de luz viene del lado derecho de la mujer.

Regremos la mirada hacia aquella que pareciera pretender hacer un autorretrato, al tomar una fotografía del espejo que refleja su imagen, pero en lugar de esto decide que aparezca su hijo, como si estuviese orgullosa de haber decidido desde hace tiempo devorarlo, haciéndolo parte de si misma.

En el plano real es Nebreda el que activa el disparador automático de la cámara, teniéndolo posiblemente en su mano derecha que no alcanza a verse en la imagen; entonces el hijo al realizar la fotografía ha aceptado lo que su madre pretendió: anularlo como sujeto.

Nebreda instaló a su madre detrás de la cámara, como si ella misma tomara la fotografía, mientras que él iba a aparecer a distancia, así pareciera que la madre se encuentra doblemente cautiva: prisionera a la vez del espejo donde se refleja y de la fotografía que el hijo tomó de ella. Este terreno es el de los dobles y de los simulacros, en donde a partir de un redoblamiento de simulación, pareciera ser la única vía de acceso posible a la verdad del otro. (Nebreda-Madre, Madre-Nebreda).

Recordemos el título de ésta creación: Parábola de la madre y del hijo. La madre simula la realización de un retrato del hijo y él hace su autorretrato a las tres madres. Destaquemos que al hacer referencia a las tres madres, a la madre, Nebreda niega la existencia de su propia madre; ese movimiento pareciera ser análogo al afirmar que un padre no es un representante de la ley, sino que es la ley misma.

Entonces tenemos una triangulación importantísima en la fotografía: tres madres (haciendo alusión a la madre real y las dos grandes moscas o tal vez la referencia es hacia la madre real, simbólica e imaginaria que han participado en la realización de esta parábola).

Retomando el término de la trinidad para el catolicismo veremos lo que denota éste: Dios es uno y único pero es al mismo tiempo tres personas distintas, el Padre, el hijo y el espíritu santo, pero Dios padre no es el hijo, sino que eternamente engendra al hijo y el hijo es eternamente engendrado, mientras que el espíritu santo no es ni el Padre ni el hijo sino una persona distinta que procede eternamente del Padre y del hijo, es el dador de vida, el lenguaje. Las tres personas reciben una misma adoración y gloria, tal como se profesa a partir de la oración titulada *Credo*³⁶.

³⁶ Creo en un solo dios, padre todo poderoso, creador del cielo y de la tierra, de todo lo visible y lo invisible. Creo en un señor Jesucristo, hijo único de Dios, nacido del padre antes de todos los siglos. Dios de dios, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado no creado, de la misma naturaleza del Padre, por quien todo fue hecho; que por nosotros los hombres bajó del cielo y por obra del espíritu santo se encarno de María la virgen y se hizo hombre y por nuestra causa fue crucificado en tiempos de Poncio Pilato, padeció y fue sepultado y resucitó al tercer día, según las escrituras. Y esta sentado a la derecha del padre y de nuestro

Para Nebreda su madre es un doble: Nebreda y ella, pero además es una trinidad: una madre con una imagen de mujer y las otras dos con la imagen de moscas muertas que lo único que podrían engendrar es a alguien muerto. Las tres son una, las tres remiten a la misma madre, así como el hijo y el espíritu santo al mismo dios, al Padre. Escapar de esa madre es imposible, porque ha tragado al hijo para así lograr estar completa.

Nebreda al no conocer la ley del Nombre-del-Padre, ubica a la madre como el símbolo sustituto, por lo tanto queda sustituida la ley por el deseo de abolición de la madre hacia el hijo.

3.2.2.- Conversation sacrée³⁷

El tocador como si fuese una farmacia-refrigerador en el cuarto de baño está abierto. Todos los objetos pueden verse con claridad. En este lugar en vez de ver cepillos de dientes, desodorantes, productos de maquillaje usados cotidianamente en la belleza corporal observamos un cuchillo, un cinturón, una piedra, clavos y excremento. Además vemos un poco de leche servida en un vaso de vidrio transparente, un pan y tres manzanas.

Si el no puede verse sin que su madre lo observe a través de sus propios ojos el procedimiento consistirá en tapar su mirada. Sin ojos no podrá verme, tal vez fundamentado en la premisa infantil de si cierro los ojos no podrás verme.

En lugar de ver pequeñas manchas de algún labial de color rojo en el espejo, vemos excremento que a su vez cumple la función de un otro a partir del dibujo de una cara similar a un tebeo (dibujo de alguna historieta infantil), pero aquel rostro está dibujado debajo de un foto apagado, pareciera indicarnos que el rostro de aquel se trata del rostro de un otro fundido, apagado, muerto.

Además, ese excremento está embarrado en el espejo cubriendo el rostro del Nebreda real que se refleja en éste, quedando disfrazado de desecho, intentando evitar el miedo de reflejarse al espejo; pareciera estar avergonzado de su rostro.

Pero también existe un tercero (o tal vez sea un primero): la cámara, que sobre su reflejo se ha realizado el mismo procedimiento que con el rostro de Nebreda.

vendrá con gloria para juzgar a vivos y a muerto y su reino no tendrá fin. Creo en el espíritu santo, señor y dador de vida, que procede del padre y del hijo que con el padre y el hijo recibe una misma adoración y gloria y que habló por los profetas. Creo en la iglesia, que es una, santa, católica y apostólica. Confieso que hay un solo bautismo para el perdón de los pecados. Espero la resurrección de los muertos y la vida del mundo futuro. Amén. (Oración popular entre los católicos aún en la actualidad).

³⁷ Sagrada conversación. Nebreda, D. (2000), p. 90. Ver anexo 7.

Es así que tenemos un tríptico de aseo titulado SAGRADA CONVERSACIÓN³⁸, como si en los paneles pequeños del tocador estuvieran colocados varios santos, permaneciendo fieles a un dios sin rostro, rindiendo tributo a un triángulo en el que su base está inscrita la palabra SEA, haciendo alusión a la frase: QUE ASÍ SEA.

3.2.3.- La trinité des miroirs³⁹. Hic⁴⁰-quadrum⁴¹ spei⁴².

El reflejo del espejo es casi la totalidad de la fotografía. Es posible ver un tubo metálico grueso, en forma circular detrás del espejo en la parte central, que por la posición en la que se encuentra, podemos pensar que es en el que está sujetado el espejo.

Éste es rectangular y está ligeramente sucio, con manchas que van desde pequeñas líneas y puntos blancos casi imperceptibles, hasta unas grandes manchas blancuzcas, similares a la forma de las huellas de algún dedo pulgar, que se confunden con las luces que se reflejan en el espejo por su tonalidad.

Tres rostros se reflejan en el espejo, pero solo uno de ellos es el reflejo de un rostro real; los otros dos son reproducciones del rostro de Nebreda y juntos forman una trinidad.

El primer rostro (real) colocado en la parte superior del espejo, un pequeño papel blanco que dice HIC. Éste primer rostro nos deja ver en el área superior del cuerpo al que pertenece casi en su totalidad, porque vemos desde la zona de sus genitales hasta la cabeza.

Vemos el reflejo del que está parado frente al espejo.

La perspectiva desde donde está tomada la fotografía es como si nosotros ocupáramos el sitio de la mirada extraviada del artista y nos miráramos detuviéramos un momento a esperar frente al espejo que miramos sin vernos. (A diferencia de otras de sus fotografías no alcanzamos a ver el lente de la cámara).

Detengamos nuestra atención en el cuerpo de HIC. Está parado y completamente desnudo; ambos brazos permanecen semi doblados, con las palmas de las manos en

³⁸ El título está colocado en la parte superior central del tocador. Son dos pedazos de hojas blancas en los que está escrito en mayúsculas y con sangre SAGRADA, y en la otra hoja con una pluma dice (igualmente en mayúsculas: CONVERSACIÓN).

³⁹ La trinidad de los espejos. Hic-quadrum spei. Ibid., p. 80. Ver anexo 8.

⁴⁰ Hic, Haec, Hoc: significado del latín: éste. Pronombre, pronominal, nominativo, singular, masculino. Significado del francés: dificultad.

⁴¹ Significado del francés: cuadro.

⁴² Significado del latín: esperanza, sustantivo, singular. Significado del francés: sabio.

dirección hacia su cuerpo, los dedos un tanto flexionados para cubrir la zona de sus genitales.

De su mano izquierda podemos ver cuatro dedos, (el que no es visible es el dedo pulgar ya que en esa zona está apoyando el dedo índice y medio de la mano derecha. Tampoco es visible el dedo pulgar de ésta última).

Este reflejo nos muestra un cuerpo sumamente delgado del que podemos ver cada una de sus costillas y los huesos de los brazos resaltan algunas venas y tendones.

En la piel es está la evidencia de heridas hechas tiempo antes⁴³.

El color de la piel es morena, sin vello prominente en los brazos ni el dorso. Solamente tiene vello en la zona de las axilas y en el rostro un pequeño bigote y una corta barba que va de la zona de la boca hasta llegar a las patillas.

Su cabello es largo y permanece sujetado con algún objeto en la zona de la nuca; a pesar de eso se halla un poco despeinado.

En su rostro y en su mano izquierda tiene restos de alguna sustancia blancuzca; tanto su cabeza como su mirada están inclinadas ligeramente hacia la derecha; pareciera que el Nebreda real, está observando al segundo Nebreda (QUADRUM), pero lo busca en el reflejo del espejo, lo que nos hace pensar en una triangulación.

El segundo Nebreda está apoyado en una superficie de color negro (parece ser una mesa). Éste rostro se encuentra entre penumbras. A la altura de los genitales del Nebreda real, éste colocó aquel espejo/imagen/manipulación de su lado derecho. Este tiene una forma circular y simula ser un espejo.

De este rostro podemos ver un fragmento de su oreja y su ojo derecho que fija la mirada al lente que la capturó. También se ve la parte derecha de su frente. Las ares restantes no se ven debido a la oscuridad que predomina en la imagen. (Fue necesaria alguna fuente de luz para iluminar tenuemente las partes que son visibles).

Este rostro se mantiene observando y ligeramente más debajo de la parte central del círculo.

Ahora veamos al tercer rostro SPEI. Esta imagen que a nuestro parecer al igual que en CUADRUM simula ser un espejo, tiene una forma de rectángulo. Su parte alta es mas

⁴³ Esto lo podemos corroborar con otros de sus autorretratos. Por ejemplo, el de la p. 39 (Ibid.) titulado *después de ocho sesiones de cortes en el pecho y los hombros alcanza cierta tranquilidad, una vez cumplidos el homenaje y el tributo*. También vemos algunas marcas hechas con un cigarro en la zona de su pecho.

larga que lo ancho. Al igual que en CUADRUM vemos el rostro de Nebreda, pero en esta ocasión está ubicado en la parte superior izquierda del rectángulo.

Alcanzamos a ver la frente en su totalidad, las dos cejas, los ojos, la nariz, pero ni la boca ni las orejas son visibles porque se pierden en la oscuridad.

SPEI está colocado sobre la mesa del mismo modo que CUADRUM, pero está del lado izquierdo de HIC.

Si nos detenemos mirando lo que hay sobre la mesa aparte de CUADRUM y SPEI, veremos tres objetos más, que al igual que los tres Nebredas forman una triangulación.

Uno se encuentra en la parte central de la mesa, muy cerca de las manos de Nebreda: es una vela apagada que nos deja ver únicamente el pabito blanco. Está contenida en un recipiente plateado y éste a su vez está sobre un trozo de papel o tela de color blanca doblada en varios pliegues.

Tomando como punto de referencia al reflejo en el espejo de ésta vela, a su lado izquierdo (junto a CUADRUM) está una manzana amarilla que ha comenzado a secarse y del lado derecho de la vela junto a SPEI está colocado un pequeño cuchillo.

Éste tiene el mango de madera pintado de color café oscuro y es más largo que la cuchilla.

En todo el escenario descrito anteriormente vemos varias triangulaciones. Observamos a Nebreda dividido en tres personas HIC-CUADRUM-SPEI, por lo tanto consideramos que Nebreda nos permite ver un delirio a partir de ésta fotografía, porque es como si nos viéramos nosotros mismos en aquel espejo y solamente reflejara tres extraños otros.

Además en esta fotografía vemos que Nebreda parece estar convencido que la muerte puede superarse, ya que HIC-CUADRUM significan el encuadre de la esperanza, mientras que SPEI (el otro) permanece sereno esperando la glorificación.

3.2.3.- Ma fille⁴⁴

Nebreda muestra una navaja que tiene nombre: mi hija. Aparentemente está dispuesto a ofrecerla en su camino hacia el cuerpo glorioso. Parado con los brazos flexionados, hasta quedar a la altura de su abdomen las palmas de sus manos, sostiene entre sus dedos aquel

⁴⁴ Mi hija, Ibid., p. 97. Ver anexo 9.

importante objeto tiene un mango de color blanco. Nebreda de cuerpo completo está frente a un espejo sucio con excremento, pero además de existir manchas está escrito con ese mismo material en mayúsculas MI HIJA.

Nebreda está vestido con un saco de color verde, una camisa gris y un pantalón gris oscuro. Su cabello está más despeinado que en las fotografías abordadas anteriormente y la mirada parece dirigirse hacia un delgado hilo de color blanco que divide al espejo en dos.

Pareciera sentirse su propio hijo en una identificación con éste objeto, a la vez que afirma que él es un hijo sin padre, quedando simbólicamente como su propio hijo.

Las fotografías abordadas anteriormente nos muestran algunas claves que dan cuenta del yo en Nebreda, siendo éstas fundamentales para lograr ubicar la cuestión del sujeto en la psicosis.

CONCLUSIONES

A).- Posibles fines y/o motivos de la producción artística de Alejandra Pizarnik y David Nebreda.

En los intentos por lograr un **deslizamiento significativo** están implicados algunos de los motivos de su producción artística. Por ejemplo, en ambos el oxímoron nacimiento-muerte es fundamental; para Nebreda es a partir del sacrificio que se logrará un nacimiento y con esto una constitución yoica mientras que para Pizarnik la vida se traduce en una navegación constante entre la seducción de la muerte y la aceptación de la vida. Otro **significante reiterativo** en las obras de ambos es el orden; Nebreda afirma que es necesario seguir el orden porque a partir de éste intenta autoconocerse, percibirse a sí mismo admitiendo le resulta difícil lograrlo por su calidad de extranjero. Pizarnik insiste en que una de sus pretensiones en la escritura es lograr un orden en las palabras, en los pensamientos y en la vida, bajo la premisa que este orden se logrará a partir de la disciplina. Este **significante** da cuenta de la necesidad de ambos artistas de producir cierta certidumbre de una existencia real, ahí donde no han logrado posicionarse, entonces tenemos que ambos se proponen darle sentido a aquellos significantes que permanecen en la supremacía de su indecibilidad y en la literalidad de las palabras.

Otro posible fin de las producciones artísticas de ambos es la **búsqueda por establecer un lazo social**. Esto lo podemos ver en el momento en que deciden hacer públicas sus creaciones. Desde este instante intentan ser mirados, escuchados y reconocidos por el otro bajo la premisa que en el momento en que serán nombrados hallarán cierta garantía de ser. Al establecer un vínculo con el espectador evitan dar por perdida su vivencia y vislumbran cierta inmortalidad depositada en la memoria de aquel.

Por otro lado también encontramos el **intento por lograr una desfragmentación del yo**, siendo ésta una lucha constante contra la escisión. Intentan unir los elementos del yo que se encuentran tan dispersos. Pizarnik se esforzaba por hablar de lo que le pertenecía pero siempre se tropezaba con la imposibilidad de nombrarse, sintiendo que era otro el que hablaba por ella, alguien extraño que invadía un espacio ajeno. En el caso de Nebreda quien en sus autorretratos observa el cuerpo de un extraño, intenta encontrar algún elemento para

dejar de ver en el espejo a un extranjero y obtener la manutención de la distancia entre lo que él llama su realidad doble.

Otra finalidad de Pizarnik y Nebreda es descubrir a partir de sus creaciones los puntos clave que les auxilién a ubicar y apalabrar lo que el **delirio** muestra, logrando con esto su **contención**. Cuando aparece la palabra ahí en donde solamente existían significantes coagulados se crea un lazo. Ambos buscan describir por completo lo que creen intentando una inscripción simbólica de aquello que no tiene nombre. Se arriba al delirio a partir de la representación artística y así se le contiene.

B).- La expresión del yo en Alejandra Pizarnik y David Nebreda

Es posible esbozar las coordenadas que lo demarcan, ya que se torna realmente imposible su apresamiento discursivo. El yo puede ser rastreado a partir de los temas fundamentales en las obras de ambos, como se ha realizado ya en el capítulo dos y tres, en donde se encuentra el desarrollo de las interpretaciones psicoanalíticas.

Es posible visualizar un yo en las afueras del propio sujeto, condenado a ser buscado constantemente, para intentar ser devuelto al lugar en donde jamás ha estado. De quien se habla es de ese yo de la estructura de la psicosis en donde está forcluido el significante del Nombre-del-Padre, que quedaría completamente devastado a no ser por los múltiples intentos que éstos artistas han hecho por nacer a partir de sus creaciones.

Pizarnik vivenciaba una sensación de extranjería, tal cual la había experimentado al haber nacido en una familia que venía huyendo de otro país para luego asentarse en uno ajeno; siendo judía en Argentina, siendo hija de un loco que embarazó a una flor, perduró el sentimiento de exilio desde el origen.

En el caso de Nebreda la cuestión del yo queda clara al recordar que con pronombres como yo, él o ellos se refiere a sí mismo de forma indistinta, ya que le parece difícil – casi imposible – separar su doble realidad.

C).- Alcances de la creación artística en la psicosis.

Por un lado en la psicosis es en donde el inconsciente se encuentra en la superficie, a cielo abierto – tal como lo señala Lacan – y por otro es la creación artística la que permite sublimar ese contenido inconsciente.

Si intentamos hablar de una posible cura teniendo en cuenta estas dos cuestiones, notaremos que no son suficientes ya que el arte por sí mismo no es el que hace un camino en dirección a la cura, debido a que para que ésta se lleve a cabo, es necesario hacer consciente ese contenido, a partir de la orientación del trabajo artístico, lo que implicaría la relación con otro. Tal como lo sostiene Soler, C.¹, el trabajo de la psicosis es una manera de tratar los retornos de lo real; a partir de lo cual, se produce una civilización del goce. Entre estas civilizaciones, las mejor observables son aquellas que apelan a una metáfora de suplencia, como lo podemos ver en el caso de James Joyce, logrando a partir de esto una estabilización.

D).- Acerca de la interpretación

Los desechos, las navajas, los espejos, la búsqueda constante por hallar en el vacío del lenguaje algo más que el vacío mismo, los retazos, los fragmentos son conjuntos que hacen alusión a los significantes, que a modo de fugacidades devienen y se transmutan para de un modo sorpresivo dar varios sentidos; es en esos objetos sobre los que flotan las palabras. Es ahí en donde se podrían hallar muchas interpretaciones psicoanalíticas, pero ¿acaso existirá la posibilidad de lograr sólo una interpretación? Creemos que no porque en la interpretación no se puede llegar a comprender por completo, sino que se logra dar sentido a aquello que deviene velado, entonces la tarea que nos ocupa en torno de la interpretación es precisamente la de buscar elementos que demarquen la relación que tiene el sujeto con el significante.

E).- Implicaciones personales

Es inquietante y en mucho atrayente lo enigmático que pareciera permanecer en la expresión artística de los pacientes con estructura psicótica que generalmente aparenta rebasar las premisas de los momentos históricos. La psicosis es un tema importante porque en ella podemos ver mucho de lo que somos pero hemos olvidado ya, porque por ejemplo, ¿qué neurótico se quejará por sufrir de palabras impuestas? Y no porque no se le impongan, sino que pareciera no notarlo.

¹ Tendlarz, B. (s.f.).

Un día percibimos que el sol avanza en cuarenta y cinco minutos, veintiocho centímetros, los mismos que mide una hoja; pero ese espacio aún multiplicado infinidad de veces jamás será suficiente para dar por terminada la interpretación de una vida, porque ésta jamás se terminará de fotografiar, ni de escribir. Tal como el sol ilumina algunos espacios, mientras que otros los va dejando en penumbra, con las palabras intentamos develar aquello que pareciera no existir, a la vez que mucho de lo velado se nos escapa, porque una de las características fundamentales de la palabra misma es la incompletud.

Reír llorando. (Fragmento)

¡Cuántos hay que, cansados de la vida,
enfermos de pesar, muertos de tedio,
hacen reír como el actor suicida,
sin encontrar para su mal remedio!
¡Ay! ¡Cuántas veces al reír se llora!
¡Nadie en lo alegre de la risa fie,
Porque en los seres que el dolor devora
el alma llora cuando el rostro ríe!
Si se muere la fe, si huye la calma,
si sólo abrojos nuestra planta pisa,
lanza a la faz la tempestad del alma
un relámpago triste: la sonrisa.
El carnaval del mundo engaña tanto,
que las vidas son breves mascaradas;
aquí aprendemos a reír con llanto,
y también a llorar con carcajadas.

Juan de Dios Peza.

Anexos

Tabla 1. Estructuras clínicas

	Neurosis (obsesión, fobias)	Perversión (filias)	Psicosis
<i>Cada uno altera a su modo el saber inconciente: cada uno a su manera aparta, desfigura, censura, transforma tal o cual elemento del saber inconsciente.</i>	Represión. <i>(Verdrängung)</i>	Renegación. <i>(Verleugnung)</i>	Forclusión <i>(Verwerfung)</i>
<i>Los fragmentos del saber, puestos en suspenso o disfrazados, retornan de varias formas</i>	Suspendido, reprimido es un saber que no se sabe y el acceso a él vuelve a abrirse en la cura.	Renegado, el saber es rechazado por un gesto que lo reconoce al mismo tiempo que lo rehúsa.	Forluido, el saber no será jamás reconocido por el sujeto como suyo; su pérdida, que arrastra con ella las palabras para decirla, impone el hallazgo y la invención delirante. Cuando la forclusión del nombre del padre implica para el sujeto una partida tan masiva que perturba todo el lenguaje, se trata más de un accidente que de una estrategia

<i>El modo de retorno del saber es específico, determinando de esa forma las condiciones de legibilidad del saber.</i>	Retorna a posteriori en lo simbólico. SINTOMA	Renegado retorna a posteriori en lo imaginario. FETICHE	Forcluido retorna un significante en lo real. ALUCINACION
<i>Complejo de edipo</i>	Tercer tiempo	Tercer tiempo	Primer tiempo. Es el falo de la madre.
<i>Castración la caída del objeto a.</i>	Se lleva a cabo. Se incorpora la otredad.	Se lleva a cabo.	No se lleva a cabo.
<i>Estadio del espejo</i>	Soy yo incorporado.	Soy yo	Yo soy otro pero no incorporado.
<i>Falo</i>	Busca tener el falo	Cree tener el falo pero sabe que no lo tiene	Es el falo del otro. Es objeto de su madre.

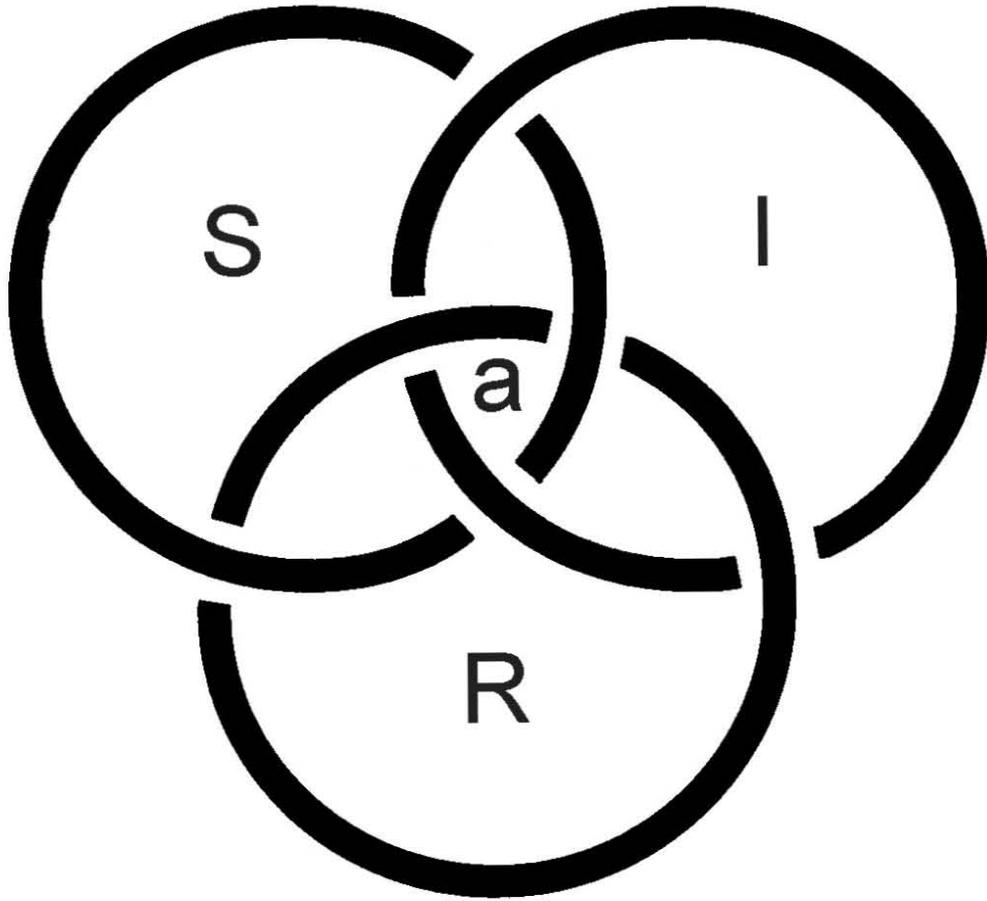
Nota: especificaciones acerca de algunas cuestiones específicas en cada una de las tres estructuras clínicas.

Tabla 2. Dos conceptos.

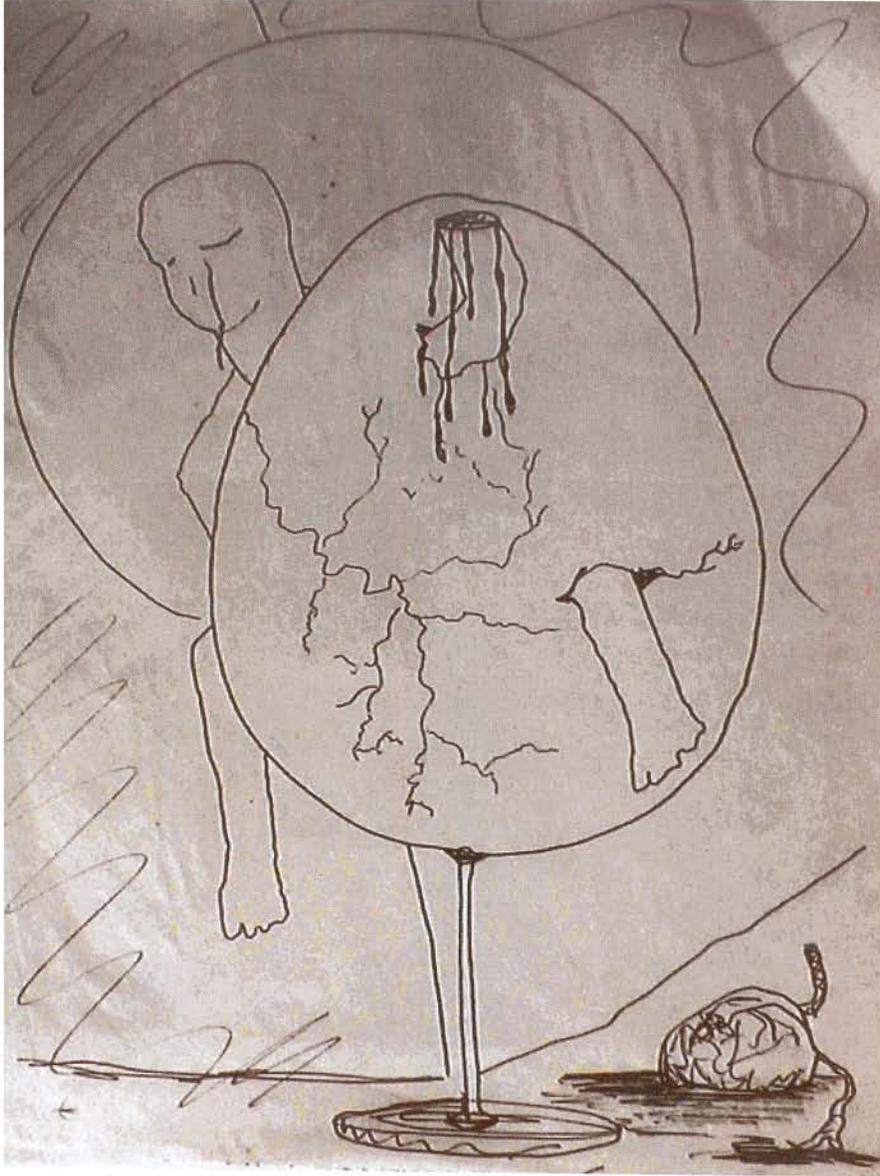
Verwerfung	Forclusión
Freud	Lacan (1956)
Ambos términos tomados del vocabulario jurídico	
<p>Supresión</p> <p>Rechazo</p> <p>Abolición simbólica</p> <p>“Definirla exige incluir en su definición el efecto que produce sobre el tejido psíquico: agujero, desgarró, obstáculo, laguna”. p. 52.</p> <p>“...definida en 1894 como el rechazo de la representación y de su afecto, o bien otra vez en 1924 como esa pieza que siempre faltará, o bien, de manera eterna en el caso Schreber, como lo que ha abolido en el interior retorna en el exterior”, p 61</p>	<ul style="list-style-type: none"> • “La falla significativa que existe desde el inicio para un sujeto antes que se vea confrontado a un momento dado de su historia”, p. 15 • “Se trata del acceso por parte del sujeto a un significante como tal, y de la imposibilidad de este acceso”, Ibid. • “Consiste en arrojar a alguien o a algo fuera de los límites de un reino, de un individuo o de un principio abstracto como la vida o la libertad; forcluir implica también que el lugar, cualquiera que sea, de donde se es arrojado, queda cerrado para siempre jamás”, p. 17 • “Arrojar a alguien fuera de las leyes del lenguaje”, Ibid. • No hay ni representado adentro que se encuentre, ni pliegues significantes para orientar un imaginario informe. Su huella no es más que un agujero. Ibid. • “Recae sobre un fragmento de la batería significativa”, p. 30 • “Recae sobre un significante ya instituido y fabrica un sujeto psicótico por la excusión en las tinieblas exteriores de un adentro primitivo”, p. 31 • “Hace imposible la historización del significante rehusado en el nivel de sincronía primera de la batería de significantes; desde entonces todo tenderá en ese sujeto a suplantar ese agujero”, p. 31 • “El Nombre-del-Padre precluido destroza la trama significativa que impide que se instale la falta de las inscripciones simbólicas primeras en el nivel de los signos de percepciones”, p. 32

Nota: De Freud a Lacan. De la Verwerfung a la Forclusión. Citas de Ravinobich, S. (2000).

Anexo 3. Nudo borromeo



Anexo 4. Rompiendo un huevo



Anexo 5. Fragmentos de la entrevista de Catherine Millet a David Nebreda¹

Publicado en el número 255 de la revista Arte cerca de marzo de 2000, esta entrevista se precedía del siguiente preámbulo: *“Revelada el año último por una exposición a la galería Renos Xippas, la obra de David Nebreda se presenta de nuevo en París, galería Renn (justo el 1º abril), compuesta por una serie de fotografías y recientes dibujos. Simultáneamente, las Ediciones Léo Scheer publican una muy bonita obra que reúne un gran número de estos autorretratos así como los textos del artista. Ha llegado desde Madrid, donde él vive. Para la ocasión, éste nos concedió una entrevista en la cual, hablando de él mismo, dice yo, y también a veces él”*.

¿Recibió una formación artística?

Tengo una formación académica, e incluso un título académico en el ámbito de las Bellas Artes; en el de la fotografía, soy autodidacta, completamente.

¿Los dibujos expuestos aquí son posteriores a sus principios fotográficos?

Bien posteriores. No son dibujos artísticos, sino de crisis, muy claramente de crisis: se hicieron durante la primera serie de fotografías en colores, es decir, durante la época de mi más grave crisis en mi trabajo e inmediatamente después de mi primera exposición, hace un año y medio.

¿Qué es lo que desencadenó su interés por la fotografía?

Yo creo que no tengo nada de práctica en pintura o en dibujo, yo creo que no tengo práctica artística en el sentido honorable del término. Pero, a lo largo de mi vida, he estado constantemente obsesionado por el autorretrato. En este ámbito, efectivamente, tengo una práctica artística, pero privada. Como yo quería proseguir en esta actividad privada, llegó un momento en que tuve que considerarlo como la forma lo más cerca posible de la verdad y la que ofrece esta semejanza límite en cuanto a representación, era la fotografía.

Sus primeras fotografías, en blanco y negro, se ocultaron, enterradas.

El entierro de las fotografías no es limitado a las fotografías en blanco y negro; es también lo que ocurre con las primeras fotografías a color. Se ocultaron, no directamente en

la tierra, pero en grandes cajas que tengo como llenas de tierra. Este entierro tuvo lugar en el momento en que llegó la invasión a mi cerebro, es cuando se abre el agujero en mi cabeza. Todo es entonces borrado. Por ahora tengo abandonada a la fotografía, pero intento dar una clase de eternidad a esas fotografías, la mejor garantía posible de eternidad.

¿Qué es que lo hizo decidirse a desenterrarlas?

Después de estos siete años de parálisis mental, tengo pensado que por el momento he acabado de construir un proyecto de regeneración, no personal, sino de de otro tipo. Tengo entonces decidido realizar este proyecto exhumando estas fotografías, mostrándolas. Eso fue la primera etapa.

¿Qué es lo que llama el doble fotográfico?

Es hasta cierto punto todo el proyecto... me parece que todo lo que tengo es con respecto al doble, yo lo tengo ya escrito y con más matices de lo que es posible hacerlo aquí. Se trata allí en cualquier caso de un proyecto, de un deseo de desaparición.

Me parece que, más que de desaparición, la fotografía es un proyecto de aparición.

¡Es precisamente a este respecto por lo que sería necesario precisar la cuestión del doble! Es en efecto una idea de desaparición para la creación, de la asimilación de una doble realidad que me ha sido impuesta. Esta realidad doble existe completamente, pero es una realidad estrictamente personal. La reconozco hoy como realidad doble; lo reconozco en dos puntos, evoluciono en dos puntos. Necesito admitirlo, en otro tiempo viví en el interior por esta doble realidad, y actualmente, debo hacer esfuerzos constantes para reconocer y mantener esta distancia entre los dos puntos. Tengo incluso cansancio por las dificultades que tiene el expresarme en la primera persona.

Háblenos del espejo

Es también un tema muy complejo que me es difícil evocar aquí en pocas palabras. No me observo en un espejo desde más de diez años, y no deseo hacerlo. A un tiempo, el espejo fue muy importante en tanto que objeto. Se vivía con él, las manos colocadas sobre él, se dormía con él, un espejo junto a la cama.

¿En esta época, observaba el espejo?

Sí. Observaba y estudiaba el extranjero que aparecía en él. Era la época de las primeras fotografías a color. A partir de allí, cuando está abierto este agujero en mi cabeza, tengo como decidido nunca más observar el espejo.

¡Pero como espectadores, vemos sin embargo a veces su imagen reflejada en un espejo!

En una fotografía, ¡por supuesto! La conclusión, la consecuencia de esta doble realidad es la creación de este doble fotográfico. Cuando digo que yo no he observado más el espejo, afirmo al mismo tiempo que las únicas referencias que tengo de mi imagen son los que me da el doble fotográfico.

¿Descubre la composición de las fotografías hasta el momento de revelarlas?

En efecto, no veo nunca lo que estoy fotografiando. Construyo (más bien que compongo) los puntos de referencia de este doble fotográfico relacionado con esta doble realidad; yo no tengo otro medio para hacerlo. Técnicamente, la mayoría de las fotografías son muy complejas. Hoy es fácil en cierta medida, hablar de esta complejidad pero, en otros tiempos, en una situación física muy delicada, era un trabajo insoportable, físicamente insoportable.

A la vez es el modelo que lo sufre y el fotógrafo que tiene cierta distancia.

En este proyecto de desaparición, de doble realidad, que explico de sobra en los textos, el tema del dolor desaparece. Es uno de los otros puntos importantes. El dolor pierde todo su sentido, él no existe más. El hecho mismo de la moral, de la sensación desaparece. No se sabe ya que existe una moral; no se sabe ya lo que es bueno o malo, tanto desde el punto de vista físico como el punto de vista moral. La cuestión no tiene más de sentido. La cuestión no tiene pues ningún sentido.

¿Usted ya se automutilaba antes de estos trabajos fotográficos?

Siempre hay auto agresión, pero sin estas características específicas. Había una actividad sutil de auto agresión, sutil en el sentido que no era sangrienta. Querría precisar que estas heridas no se hacen con el fin de hacer una fotografía. La auto agresión no es teniendo como objetivo la fotografía.

¿Cuánto tiempo es necesario para construir una fotografía, los tiempos de exposición son largas?

Es necesario entre las dos y tres horas, y algunas fotografías piden un tiempo de exposición muy largo, cinco minutos por ejemplo.

¿Usted llega a eliminar las fotografías? ¿Hace muchas?

¡Por supuesto! ¡La mayoría! Soy muy exigente en lo que se refiere a la técnica fotográfica. Para dar una fotografía por buena, desde el punto de vista fotográfico, desde lo personal, aumento la negativa totalidad. Es una condición esencial, también desde el punto de vista técnico. Si, al nivel composición, no me gusta una fotografía la elimino.

¿Está siempre solo para tomar la fotografía?

Todas las fotografías, a excepción de una, hecha por mi hermano, y de la realización de otra, hecha con la presencia de mi madre, en solitario. Él nunca ha tenido ninguna ayuda; ninguna presencia.

Con todo esto vive con su familia.

Sí. Pero no tienen ningún conocimiento. Saben que hago la fotografía, pero no saben qué clase. No deben saberlo.

¿El hecho de exponer las fotografías cambió su manera de concebirlas?

Sí, obviamente. Desde que estoy forjando este nuevo proyecto de regeneración (que esto no es mi regeneración), cada paso que doy es en función de lo que los otros me muestran que soy. Esta actividad de exposición es pues muy importante. Creo, por ejemplo, que mi contacto con el exterior destruyó mi sentido del orden y suscitó palabras, desconocidos para mí hasta entonces, como vergüenza, dolor o aversión. Querría insistir: descubro solamente ahora el significado de palabras como aversión, vergüenza u odio.

¿Qué llama orden?

Me vuelve a poner de nuevo en mis escritos. Este orden es otro principio importante. En este principio del que hablo siempre, en este descubrimiento forzado, inevitable, de lo que es el principio mental. Yo creo que el primer elemento es el sentido del orden, este sentido del autoconocimiento, de la percepción de sí mismo. Eso es obviamente difícil de

incluir para un extranjero. Es un término que va con un mismo paso, pero que, en circunstancias concretas, se percibe muy claramente. Pienso que este sentido del orden que todo el mundo posee pero que nadie ve, debo, en lo que se refiere, reivindicarlo sin cesar.

¿Es este sentido el orden se pone en peligro por el contacto con el exterior?

¡Obviamente! En éste sentido el orden arriesga de ser contaminado; hay muchas maneras de hablar del sentido del orden, el ritual, el procedimiento; es en sentido más profundo, el del autoconocimiento. Pero es difícil de aportar los matices.

En sus escritos habla de asimilación de la historia del arte.

La historia del arte es una referencia constante. Ofrece algunas posibilidades de construir fantasmas, quimeras. No sólo de construirlos, sino también de definirlos. Yo lo percibo así y considero que este es mi privilegio de llegar a abordarlos y construirlos, para después definirlos e identificarme en ellos. Para volver de nuevo a la historia del arte, la sitúo en tiempos muy precisos: el siglo XV, la pintura gótica, el Renacimiento, esencialmente el Renacimiento alemán, la pintura holandesa del siglo XVII, el barroco español. Con respecto a mis referencias literarias y filosóficas, casi no tengo ningún dato posterior al segundo o tercer siglo. Conozco la mayoría de las formas culturales y artísticas, pero me reconozco como un producto de lo occidental y yo construyo mi sistema de fantasmas a partir de los elementos de esta cultura, los cuales son suyos.

¿Algunas de estas imágenes fueron para usted referencias estéticas?

Nunca son referencias estéticas; odio esta palabra. Se trata más bien de apropiación, de identificación. Es otro término difícil de explicar. Es una utilización particular, personal, de la historia del arte. Yo la asimilo, reintroduzco, yo la reelaboro. El uso que hago personalmente de la historia del arte es una cosa, la construcción fotográfica es otra. Nunca me pongo como un icono ya construido.

¿Qué hay de las imágenes del Corrège o Géricault que lo ven a veces en sus fotografías?

Los utilizo aún más para su contenido que para su construcción formal, pero esta utilización directa de imágenes de la historia del arte es muy raro.

Utiliza muchas figuras geométricas. ¿Eso viene de las copias de libros de geometría que realizaba a un tiempo?

Absolutamente no, son dos cosas distintas. Son cosas opuestas en el tiempo, es decir que su cronología es revés. Es también una de las consecuencias del sentido del orden. De éste deriva su aplicación a elementos gráficos que no lo están más, que suscitan otras clases de identificaciones. El marco no es un marco geométrico, el triángulo no es un triángulo geométrico, son otros. El triángulo puede eventualmente referenciar no a la Trinidad religiosa, pero si el mito de la Trinidad, que es previo y superior a su derivación religiosa. En cualquier caso, creo que utilizo siempre los arquetipos universales, sean geométricos o estén incluidos en el animal o el humano o en cualquier otra clase. Este sentido geométrico está en efecto presente en todo mi trabajo. Pero la ordenación primera es la utilización de estos elementos geométricos que no son ya geométricos. A continuación se abre este agujero en la cabeza. Y después comienza esta copia de libros de geometría al sentido en el sentido estricto de la palabra.

¿Por qué hace tanto hincapié en la denegación del aspecto simbólico de sus figuras?

En este trabajo no hay ninguna intención simbólica. En el otro, todo es construcción simbólica, este hecho debe ser aceptado por el exterior. Eso debe aceptarse como una construcción simbólica pero no como una producción que tiene una intención simbólica. Insisto, ello no tiene una intención simbólica tradicional en el autor (en casa, para hacer este esfuerzo de construcción gramatical). En las fotografías no, sino que en él, todo es construcción simbólica, todo es lo que podría llamar una realidad doble, término también difícil a explicar, pero que es más fácil tomar que el de construcción simbólica. Son dos sinónimos, pero quizá uno es más fácil de incluir que el otro. El exterior debe interpretar de esta manera. Esta construcción simbólica debe aceptarse como una realidad doble y no como un producto con una intención simbólica deliberada.

¿Qué piensa de los accionistas vieneses, del body-art?

Yo los conozco, pero no me interesa. Este uso plástico y consciente de su cuerpo no me interesa. El cuerpo no es otra cosa que el hombre propio, y el hombre, en tanto que objeto limita por excelencia, admite solo un compromiso límite. El resto es un juego que el pretexto artístico no justifica. Me refiero a tu artículo sobre los excrementos. Habla de un

cierto distanciamiento, en los artistas, los autores, que utilizaban los excrementos y algunas otras actividades prohibidas. Distinguías entre un estado límite, que aplicabas a mi caso, y un estado convencionalmente artístico al basarte en un estado de necesidad y sobre un determinado distanciamiento, una determinada ironía del otro. Esta actividad de los accionistas, todos estos actos con sustancias que parecen prohibidos, todos estos juegos, me parecen frívolos, superficiales. Los excrementos y la sangre son sustancias muy serias, no se prestan al juego; en algunas circunstancias, se les utiliza de manera inevitable. Yo, él muy a menudo las han utilizado en circunstancias mentales muy precisas, en las cuales la palabra arte no tiene sentido. A veces, tengo fotografías tomadas en dónde me ve con mi sangre y mis excrementos, pero la mayor parte del tiempo, él no tuvo ningún registro fotográfico. Pienso que cuanto más el contacto con el mundo es importante, menos es necesaria su utilización, aún menos su utilización artística. Sin embargo, eso sigue siendo, en estas circunstancias concretas, una actividad límite y necesaria. En otras circunstancias, es una actividad frívola y ridícula que no tiene ningún sentido.

¿En ustedes, no tienen trucaje las fotografías!

No, y es éste un punto fundamental. Todo lo que se ve es lo que se ve. Mi actividad es muy simple. Yo no tengo necesidad de interpretación. La sangre es mi sangre, los excrementos son mis excrementos, las fotografías son fotografías, incluso el miedo o el aislamiento son un miedo y un aislamiento sin matices. El convenio de patología mental es un convenio real; si él lo acepta, ella no tiene necesidad tampoco de interpretación.

¿Pueden, para terminar, hablar de sus textos? Para ustedes, parecen tan importantes como las imágenes.

A partir del momento en que no reconozco en mi actividad un carácter estrictamente artístico, debo forzar la comprensión de la construcción de la imagen. De modo que la imagen no es más que la imagen en sí; ella no es más que un objeto gráfico.

Busca pues mucho la comunicación.

Yo me veo obligado, debo seguir construyendo esta doble realidad. Éste es el sentido profundo del espejo, de la referencia personal. Y, por supuesto, debo atentamente velar por las pruebas de esta referencia personal.

¿Tiene en cuenta las posibles reacciones de los espectadores?

Bien, seguro, son muy importantes para mí. Pero si a veces, no se exponen algunas fotografías, en este caso parece que hay modificaciones. Intenciones concretas presiden a una exposición; ésta se construye. En un momento, se tiene una intención determinada; en otro, se tiene otra. Hay una u otra razón que puede llevar a rechazar una imagen, no presentarlo, es la dificultad para el espectador de darle su verdadero significado. Deseo evitar las interpretaciones erróneas.

No pretende chocar.

¡No, no lo menos del mundo! Hay un trabajo, más bien una experiencia, que considero como límite, la presento en su totalidad o no del todo. Es un producto construido, inevitable. No busco nunca ni sorprender, ni asustar.

Sorprender, asustar, destacarían precisamente de una actividad artística.

Sería más fácil para el espectador si el autor tuviera esta intención. Aquí precisamente está la diferencia entre la idea de lo amoral y la de lo inmoral. Y viola porque estima que este trabajo es difícil, se ubica en una zona frontera antes de la moral, sin embargo no es ser inmoral. Es más amoral que inmoral. Lo amoral puede ser rechazado. Él no tiene posibilidad moral de rechazar lo amoral, lo inmoral sí. Para mí, son contrarios. Lo amoral es la trascendencia de lo que es moral; esto no llega a ser inmoral, que no puede ubicarse en el lado del placer o del dolor. Lo inmoral sería la depravación, la degradación de lo que es moral, e incluso amoral. Lo amoral es inatacable e inocente; lo inmoral, incluida la utilización caprichosa de la moral es repugnado.

Habla de su enfermedad muy simplemente...

Debo explicar el marco de referencia que el espectador debe emplear para este trabajo, y esto, es con una gran prudencia. No puedo ni deben hablar de todo.

...con una gran sinceridad.

Es la base de mi trabajo, él no tiene otra posibilidad que la sinceridad; sin ella, se deteriora. Este trabajo no es ni de exhibicionismo ni de complacencia. Se dan algunas indicaciones para la interpretación que me parecen suficientes.

¿Tiene algo que añadir?

Me parece que el tema de esta exposición es necesario para ti, que te han dictado las normas. Yo, tengo una producción ya construida y, en caso de duda, yo me vuelvo a poner en esta producción, estoy dispuesto a disipar estas dudas. Mantendremos la coherencia y el sentido límite de lo que es necesario para seguir siendo libre del prejuicio del dolor o la humillación. Estamos dispuestos a considerar la posibilidad del error.

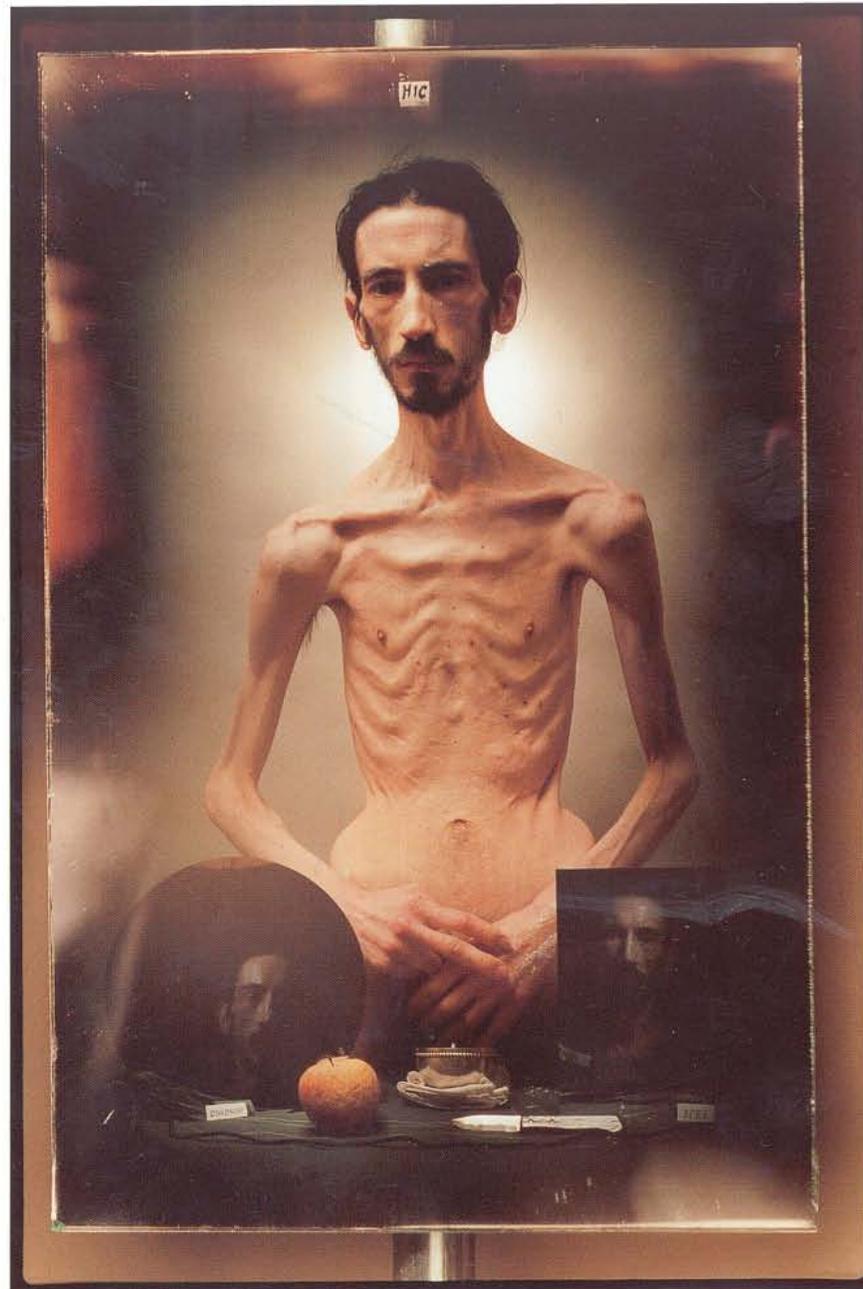
Anexo 6: Parabole de la mère et du fils. La mère simule la réalisation d'un portrait du fils et le fils fait son autoportrait aux trois mères.



Anexo 7: Conversation sacrée.



Anexo 8: La trinité des miroirs. Hic-quadrum spei.



Anexo 9: Ma fille.



REFERENCIAS

- Aguirre, G. (Ed.) (1992) **The spanish visión: contemporary art photography. La visión española: fotografía contemporánea de autor. 1997-1990.** New York: The Spanish Institute.
- Aira, C. (Ed.) (2001) **Alejandra Pizarnik.** Barcelona: Omega.
- Álvarez, V. (1974) **Psicología del arte.** Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 19-35, 139-388.
- Arfuch, L. (Ed.) (2007) **El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea.** México: Fondo de cultura económica.
- Arreola J. (Ed.) (1959) **Bestiario.** México: Joaquín Mortiz.
- Artaud, A. (2001) **Textos/Antonin Artaud; selección, traducción y prólogo de Alejandra Pizarnik.** Barcelona: De Bolsillo, p. 9.
- Aulagnier, P. (1994) **Los destinos del placer: alienación, amor, pasión.** Buenos Aires: Paidós psicología profunda, pp. 23-44.
- Becker, J. (2004) **Los últimos días de Silvia Plath.** España: CIRCE, pp. 20-30.
- Dör, J. (Ed.) (1989) **El padre y su función en psicoanálisis.** Buenos Aires: Nueva Visión.
- Dör, J. (Ed.) (2000) **Estructuras clínicas y psicoanálisis.** Buenos Aires: Amorrortu.
- Dubuffet J. (1992). **El hombre de la calle ante la obra de arte.** Madrid: Debate, pp. 2-60.
- Ernst, K. (Ed.) (1955) **Psicoanálisis y arte.** Argentina: Paidós.
- Ernst, K. (1964) **El arte del insano.** Buenos Aires: Paidós, pp. 7-55.
- Escudero J. (Ed.) (1975) **Pintura psicopatológica.** Madrid: Espasa-Calpe.
- Esteve, R. (2001) **Música y palabras.** Barcelona: Océano, pp. 50-80.
- Evans, D. (Ed.) (1997). **Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano.** Buenos Aires: Paidós.
- Freud, S. (Ed.) (2002) **Psicoanálisis del arte.** España: Alianza editorial.
- Freud, S. (2005) El Moisés de Miguel Angel. En: Freud, S. (2005). **Obras completas.** Vol. 13 (pp. 213-243). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.
- Freud, S. (2005) El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen (1907 (1906)). En Freud, S. (2005). **Obras completas.** Vol. 9, (pp. 1-79). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.
- Freud, S. (2005) Un recuerdo de infancia en Poesía y verdad (1917). En: Freud, S. (2005). **Obras completas.** Vol. 17. (pp. 137-150). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.

Freud, S. (2005). Dostoievski y el parricidio (1928 (1927)). En Freud, S. (2005). **Obras completas**. Vol. 21. (pp. 171-194). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.

Freud, S. (2005) Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente (1911(1910)). En Freud (2005). **Obras completas**. Vol. 12, (pp.1-76). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.

Freud, S. (2005) Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci (1910). En Freud, S. (2005). **Obras completas**. Vol. 11, (pp. 53-127). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.

Gasque, M., Morales, H., Saal, F., Braunstein, N., Bercovich, S. y Gerber, D., et al (1997) **El laberinto de las estructuras**. México: Siglo XXI, pp. 70-96, 109-126.

Gómez, G. (1988) **Breve diccionario etimológico de la lengua española**. México: Fondo de Cultura Económica.

Hernanz, E., Gerber, D., Gasque, M., Braunstein, N., Sánchez, E. y Levi, A. et al (1998) **Las Suplencias del Nombre-del-Padre**. México: siglo XXI, pp. 11-14, 24-47, 53-74.

Iturbide, G. (2007) **Sueños de papel**. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 5-30.

Jaspers, K. (Ed.) (1968) **Genio y Locura. Ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh, Swedenborg, Hölderlin**. España: Aguilar.

Krauze, E. (2003) **La casa de la literatura**. México: Universidad de la Ciudad de México, pp. 5-20.

Kofman, S. (Ed.) (1973) **El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana**. México: Siglo XXI.

La Biblia (2005) Madrid: Verbo divino.

Lacan, J. (s.f) **Seminarios del 1 al 27. Sin textos establecidos**. Cd-rom.

López, P. (Ed.) (1997) **Historia de la fotografía en España**. España: Lunwerg.

Marrades, J. y Vázquez, M. (2001) **Hölderlin. Poesía y pensamiento**. España: Colección filosofías, p. 198.

Montoya, A. (Ed.).(2006). **Paisajes de la locura**. México: Paradigma.

López, E., Melgar, M., O'Donnell, P., Ortega, R. y Rascovsky, R. (Ed.) (2003) **Psicoanálisis y arte. Del método psicoanalítico al encuentro de lo enigmático en las artes visuales**. Argentina: Lumen.

Monteleone, J. (2003) **Poesía argentina y brasileña contemporánea**. Argentina: Fondo de Cultura económica, pp. 237-247.

- Nebreda, D. (Ed.) (2000) **Autoportraits**. Paris: Éditions Léo Scheer.
- Nebreda, D. (Ed.) (2001) **Sur. David Nebreda**. Paris: Éditions Léo Scheer.
- Nebreda, D. (Ed.) (2002) **Autorretratos**. Paris: Éditions Léo Scheer.
- Panero, L. (1994) **Orfebre**. Madrid: Visor libros, p. 10.
- Panero, L. (Ed.) (2002) **Prueba de vida. Autobiografía de la muerte**. España: Huerga y Fierro editores.
- Pizarnik, A. (1956) **Las aventuras perdidas**. Buenos Aires: Altamar, p. 27.
- Pizarnik, .A. (Ed.) (2003) **Diarios**. España: Lumen.
- Poe, E. (2001). **Narraciones extraordinarias**. México: ediciones mexicanos unidos, p. 12, 13, 21.
- Pollmann, L. (1998) **La separación de los estilos**. Madrid: Iberoamericana.
- Poole, R. (1982). **La Virginia Woolf desconocida**. Madrid: Alianza, pp. 9-11, 205,206.
- Rabant, C. (Ed.) (1992) **Inventar lo real. La desestimación entre perversión y psicosis**. Buenos Aires: Nueva visión.
- Rabinovich, D. (Ed.) (1995) **Lectura de <<La Significación del Falo>>**. Buenos Aires: Manantial.
- Ravinovich, N. (Ed.) (2005) **El Nombre del Padre. Articulación entre la letra, la ley y el goce**. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Rabinovitch, S. (Ed.) (2000) **Encerrados afuera: la preclusión, un concepto lacaniano**. España: Del Serbal.
- Rotterdam, E. (1974) **Elogio de la locura**. México: Diana, pp. 1-40.
- Schneider, D. (1974) **El psicoanálisis y el artista**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 13-35, 363-375.
- Schreber, D. (Ed.) (2003) **Memorias de un enfermo de nervios**. México: sexto piso.
- Sontag, S. (Ed.) (1989) **Sobre la fotografía**. España: Edhasa.
- Villamarzo P. (1998) **Psicoanálisis aplicado. Manual teórico y práctico**. España: Amarú, pp. 97-107.
- Volpi, J. (2003) **El fin de la locura**. España: Seix Barral.
- Waiblinger, W. (Ed.) (1988) **Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin**. España: Hiperión.

Woolf, V. (1991) **Cartas ilustradas. Virginia Woolf. Dardos de papel. Selección y presentación de Francés Spalding.** España: ODÍN, pp. 147.

Yáñez, P. (Ed.) (1986) **Historia de la fotografía española. 1839 – 1986.** España: Sociedad de Historia de la fotografía española.

TESIS

Serra, B. (2006). **Un estudio psicoanalítico sobre la producción literaria de Alejandra Pizarnik.** Tesis de Maestría en psicología clínica no publicada. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Psicología.

REVISTAS

Chávez, L. Salud Mental. **La creatividad y la psicopatología.** Vol. 23. No. 5, Octubre, 2000. Pág. 1-9.

Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance, 2001. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Escalante, X. **Teatro, enfermedad y muerte.** 1998. Pág. 14-19.

ENTREVISTAS

Entrevista realizada de 23 de enero de 2007 a Elena Pashinskaia, profesora de solfeo, prácticas de acompañamiento y análisis musical en el Conservatorio Nacional de Música.

CONFERENCIAS

Mesa redonda **Fotografía,** llevada a cabo dentro de las jornadas Fridianas en el homenaje nacional a Frida Kahlo (1907-2007) en el Palacio de Bellas Artes el 31 de julio del 2007. Sala Manuel M. Ponce. 11:00 hrs.

INTERNET

Barná, T. (s.f.) **Exploración en el Vórtice de Artaud.** La máquina del tiempo. Una revista de literatura. Recuperado el día 6 de Marzo del año 2009 en <http://laemental.iespana.es/rossetti.html>

Beneyto, A. (s.f.) **Alejandra Pizarnik según Antonio Requeni**. Centro Virtual Cervantes. Recuperado el día 17 de Marzo del 2009 en <http://cvc.cervantes.es/actcult/pizarnik/testimonios/beneyto.htm>

C., C. (2006). **Del bar a la sala de conciertos**. El diario montañes.es. Recuperado el día 4 de marzo del año 2009 en <http://www.eldiariomontanes.es/pg060514/prensa/noticias/Cultura/200605/14/DMO-SUB-054.html>

Dante Gabriel Rossetti. La enfermedad mental. (s.f.) Recuperado el día 6 de Marzo del año 2009 en <http://laemental.iespana.es/rossetti.html>

Gérard de Nerval. (s.f.) Poemas. Estamos creando una de las colecciones de poemas de cientos de poetas...Recuperado el 6 de Marzo del año 2009 en <http://www.poemaspoetas.com/gerard-de-nerval>

Guillen, P. (s.f.) **Leopoldo María Panero: diario de un hombre infinitamente envenenado**. Sol Negro. Poesía & Poéticas. Recuperado el día 6 de Marzo del 2009 en <http://sol-negro.blogspot.com/2007/06/leopoldo-mara-panero-diario-de-un.html>

Guimón, J. (2005). **Angel Garma: otro fundador vasco**. Avances en Salud Mental Relacional. Órgano Oficial de expresión de la Fundación OMIE. Revista Internacional Online. Recuperado el 6 de Marzo del año 2009 en <http://www.bibliopsiquis.com/asmr/0402/garmaPROLOGO.pdf>

Haydu, S. (s.f.) **Semblanza poética**. Solo literatura. Literatura hispanoamericana.com. Recuperado el día 16 de marzo del 2009 en <http://www.sololiteratura.com/piz/pizsemblanza.htm>

Isnardi, H. (s.f.) **El crimen de Artaud**. La máquina del tiempo. Una revista de literatura. Recuperado el día 6 de marzo del 2009 en <http://www.lamaquinadel tiempo.com/Artaud/artaher.htm>

Kapnist, E. (2009) **Jacques Lacan. La psychanalyse réinventée**. Arte France et l'INA. Film écrit par Elisabeth Kapnist et Elisabeth Roudinesco realizado por Elisabeth Kapnist. Recuperado el día 12 de marzo del 2009 en <http://momeces.wordpress.com/2009/01/11/lacan-reinventar-el-psicoanalisis/>

La psicosis como descencadenante del arte: Aldolf Wölfli. (s.f.) Swissinfo.ch. Recuperado el día 6 de Marzo del año 2009 en <http://www.swissinfo.ch/spa/swissinfo.html?siteSect=15055&sid=9895243&mp3=y>

Lemes, D. (2007) **Topace Brûle, Maupassant**. Cuaderno de materiales, artículos. Recuperado el día 6 de Marzo del año 2009 en http://www.filosofia.net/materiales/articulos/a_11.html.

Marabini, J. (s.f.). **Artaud**. La máquina del tiempo. Una revista de literatura. Recuperado el día 6 de marzo del 2009 en <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Artaud/artamara.htm>

Polo, J. (s.f.) **El postismo como aventura del lenguaje en la poesía de posguerra en España**. Centro Virtual Cervantes. Recuperado el día 7 de Marzo del 2009 en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_148.pdf

Ralph Albert Blakelock. Lembranzas (2008) Recuperado el día 6 de Marzo del año 2009 en <http://lembranzas-ines.blogspot.com/2008/07/ralph-albert-blakelock.html>

Robert Schumann. Patología psiquiátrica. (2007). Recuperado el día 4 de Marzo del año 2009 en http://dmst62.jimdo.com/la_patologyaa_psiquiyitrica.php

Rojas, D. (2008). **Underdogs VIII: Carlos de Rokha**. Blog personal. Recuperado el día 6 de marzo del 2009 en: <http://carrollera.ohlog.com/underdogs-viii-carlos-de-rokha.oh38202.html>

Ruiz, M. (2000). **Estudio psicopatobiográfico de Strindberg**. Recuperado el 5 de abril del año 2008 en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/citart?info=link&codigo=59106&orden=129720>)

Tendlarz, B. (s.f.). **Trabajar con la psicosis: Talleres de arte en el Borda**. Recuperado el día 29 de Mayo del año 2009 en http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/practicas_profesionales/162_hospital_dia/material/trabajar_con_la_psicosis.pdf

Ulloa, M. (2009). **Antonin Artaud y sus dobles**. Dram@teatro Revista Digital. Recuperado el día 6 de Marzo del año 2009 en http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/otras_fuentes/antonin_artaud.html