

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE GENERAL SAN MARTIN**  
**INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES**  
**MAESTRIA EN CLINICA PSICOANALITICA**

**Tesis**

**“La creación artística como tratamiento de lo traumático”**

**Maestrando:**

**Joaquín Carrasco**

**Director:**

**Guillermo Belaga**

## Indice

1. Introducción.....	4
2. Aspectos metodológicos.....	8
3. Revisión de antecedentes.....	10
4. El trauma desde el psicoanálisis.....	21
5. La creación artística.....	39
6. Vida y obra de Frida Kahlo.....	58
7. Lo que Frida Kahlo enseña al psicoanálisis.....	71
8. Conclusiones.....	90
9. Referencias.....	96

“El goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma”.

Sigmund Freud, 1915.

“Todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío”.

Jacques Lacan, 1959-1960.

“Los escabeles están ahí para producir belleza, porque la belleza es la defensa última contra lo real”.

Jacques-Alain Miller, 2016.

“¿Quién diría que las manchas viven y ayudan a vivir? Tinta, sangre, olor. No sé que tinta usaría que quiere dejar su huella en tal forma.

Respeto su instancia y haré cuanto pueda por huir de mi mundo”.

Frida Kahlo, 1953.

## 1.- Introducción.

En su homenaje a Marguerite Duras, Lacan sostiene que “la única ventaja que un psicoanalista tiene derecho de sacar de su posición, aun cuando esta le fuera pues reconocida como tal, es la de recordar con Freud que en su materia, el artista siempre lo precede, y que no tiene por qué hacerse entonces el psicólogo allí donde el artista le abre el camino” (Lacan, 1965, p.211). De esta advertencia podemos extraer una orientación para un posible abordaje psicoanalítico del artista y su obra. Si el artista es quien abre el camino, la posición conveniente para el psicoanalista será la de dejarse enseñar por éste y de ese modo extraer un saldo de saber para el psicoanálisis.

En el Seminario 23 (1975-1976) encontramos la investigación que Lacan realiza a partir de Joyce. No deja de ser interesante que se refiera a Joyce como un caso, a pesar de que nunca haya sido analizante. Entre las preguntas que se plantea Lacan sobre este caso, encontramos las siguientes: “¿por qué le fueron inspirados sus escritos?, ¿cómo saber según sus notas lo que creía Joyce?, ¿cómo saber lo que él se creía?” (Lacan, 1975-1976, p.76). Lacan toma diversas fuentes para aproximar una respuesta a estas preguntas: la obra de Joyce, su correspondencia, algunas anécdotas y recuerdos infantiles, datos entregados por biógrafos, e incluso incluye su propia práctica, “me oriento, por supuesto, por algunos hilos. Me hago cierta idea de sus historias con Nora debido a mi práctica, quiero decir, debido a las confidencias que recibo” (Lacan, 1975-1976, p.76). Son las fuentes a partir de las cuales Lacan trabajó la relación de Joyce con la escritura.

Jacques-Alain Miller destaca este punto al señalar que, en su últimísima enseñanza, Lacan no se inspiró en Freud sino en Joyce. Y más precisamente “no en la teoría de Joyce, si es que tiene una, sino en su práctica de la escritura” (2014, p.131). Esto muestra que Lacan se dejó enseñar por el acto creador de Joyce. Podríamos decir que el estudio de Joyce le permite a Lacan dar pasos en la dilucidación de lo real en la experiencia analítica, dando luz a la noción de

sinthome. Es lo que orienta la noción de psicoanálisis aplicado. No se trata de aplicar el psicoanálisis a otros discursos o prácticas. Por el contrario, se trata de tomar otros discursos para aplicarlos al psicoanálisis y así obtener un saldo saber, un avance en el desarrollo conceptual del psicoanálisis.

Las elaboraciones de Lacan sobre la creación artística, y más ampliamente sobre lo artístico, tienen un lugar privilegiado en el abordaje de Joyce. Esta investigación se puede rastrear en el Seminario 23 e inaugura un modo particular de investigar la relación entre psicoanálisis y arte, una orientación valiosa para explorar el campo del arte y dejarse enseñar por los artistas.

Teniendo en cuenta esta orientación, me propongo investigar sobre una posible relación entre trauma y creación artística, tomando el caso de Frida Kahlo. Las preguntas que orientan esta tesis corresponden a: ¿Es posible situar una articulación entre trauma y creación artística en Frida Kahlo?, ¿de qué modos se presenta esta articulación?

La hipótesis de investigación consiste en que para ciertos sujetos, entre ellos Frida Kahlo, la creación artística se constituye como uno de los posibles tratamientos de lo traumático. En otras palabras, la creación de objetos artísticos se vuelve un modo en que algunos sujetos consiguen tramitar un encuentro con lo real. La relevancia del tema está en que se espera promover y contribuir en la discusión sobre la diversidad de arreglos posibles ante el encuentro con lo traumático, destacando la dimensión de lo singular que se pone en juego.

Sobre las posibles articulaciones entre trauma y creación artística, se han publicado múltiples estudios desde el psicoanálisis de orientación lacaniana. Por ejemplo, en su indagación sobre Rembrandt y Mark Rothko, Eric Laurent (2016) aborda la relación entre el objeto de arte y la experiencia del pintor en tanto sujeto, para plantear que entre el artista y la obra media un vacío en el cual se inscribe la creación artística. Entre los estudios que toman el caso de Frida Kahlo se destaca

la investigación realizada por Vilma Cocoz (2018), quien aborda la actividad artística como un arreglo ante su existencia. Arreglo que encontró luego de atravesar algunas experiencias traumáticas, como el accidente en bus o, años más tarde, los abortos espontáneos.

Frida Kahlo fue una artista que se enfrentó a lo traumático a partir de diversos acontecimientos que produjeron consecuencias que la acompañaron durante toda su vida. Se le reconoce la capacidad de haber transformado las tragedias en obras artísticas, trabajo de creación que estuvo presente gran parte de su vida y en el que además siempre estuvo muy implicada. Es a partir de estos antecedentes que se ha optado por esta artista para indagar sobre la relación entre trauma y creación artística. Para ello se tomará como principal fuente datos biográficos y su diario íntimo, diario que escribió durante sus últimos diez años de vida y que ha sido publicado como una reproducción del original, incluyendo textos, dibujos y tachaduras.

Al no tratarse de un caso clínico, es decir, de un sujeto que haya pasado por la experiencia analítica, se tendrá la precaución necesaria para evitar una sobre interpretación. Por ello se vuelve fundamental la orientación de Lacan al momento de abordar el caso de Joyce, en tanto tampoco se trató por medio de un psicoanálisis pero aún así se puede considerar como un caso. Se tiene como horizonte la producción de una elaboración inédita, un saldo de saber en torno a la relación entre trauma y creación artística. La coordenada fundamental a partir de la cual se construirá el caso de Frida Kahlo apunta a situar la función que cumplió la creación artística ante los acontecimientos traumáticos que atravesó.

Para llevar a cabo la investigación, en primer lugar se realizará una revisión de los estudios psicoanalíticos que abarquen la relación entre trauma y creación artística. Esta indagación permitirá tener un panorama general sobre las elaboraciones actuales sobre el tema. Luego se pretende realizar una revisión teórica sobre ambas nociones, teniendo como principal referencia la obra de Freud y la

enseñanza de Lacan. La revisión de textos y seminarios permitirá seleccionar aquellas referencias fundamentales para abordar la noción de trauma, considerando las distintas perspectivas que sostienen los autores. El énfasis estará puesto en la dimensión económica planteada por Freud, aspecto que destaca el efecto de perturbación de la homeostasis subjetiva. En términos lacanianos, el trauma como encuentro con lo real.

La revisión teórica incluye también la noción de creación artística. A diferencia de la noción de trauma, en torno a la cual encontramos una abundante producción, el tema de la creación artística encuentra una menor cantidad de producción teórica. El desafío será entonces hacer un recorrido y extraer algunos de los planteamientos centrales en Freud y Lacan sobre este punto. Una exploración en torno a la sublimación será el punto de partida con ambos autores con el fin de situar de qué modo se pone en juego la dimensión pulsional. En el caso de Lacan, se considerará las referencias en que aborda lo artístico como un saber hacer, momento en que introduce la cuestión del *sinthome*.

Para abordar una posible articulación entre trauma y creación artística en Frida Kahlo se hará una indagación sobre su vida y obra, material que será organizado en tres ejes: un cuerpo accidentado, la maternidad imposible y el desencuentro amoroso. La propuesta de estos ejes se debe a que son ámbitos en los que se puede rastrear una articulación entre trauma y creación artística. Además, servirán para delimitar y dar paso al análisis articulado con los fundamentos conceptuales situados en el marco teórico. A partir de estas articulaciones se presentarán las elaboraciones propias sobre el tema de investigación.

## **2.- Aspectos metodológicos.**

Esta investigación tiene un enfoque cualitativo. Esta perspectiva se caracteriza por ser una forma de aproximación al fenómeno de estudio desde una mirada humanista, naturista -el mundo tal cual es-, guiada por una perspectiva fenomenológica, es decir, una comprensión de la conducta humana desde el marco de referencia de los actores sociales. Además, contempla un enfoque holístico, en tanto el objeto es completo, diverso y cambiante (Maxwell, 1996, Montero, 1995; Minayo, 1997).

Otra característica importante de la investigación cualitativa es que no se desprende de la presencia o ausencia del número (Montero, 1995). Es decir, no se fundamenta en el uso de cálculos numéricos y operaciones estadísticas, aunque si se pueden utilizar como un complemento de las apreciaciones globales y de la construcción de sentido sobre aquello que se investiga.

### **2.1.- Tipo de diseño exploratorio.**

Se utiliza un diseño de tipo exploratorio, en tanto se pretende investigar un tema poco estudiado y abordable desde nuevas perspectivas. Por medio de este diseño se busca producir conocimiento que permita posteriormente nuevas investigaciones (Hernández Sampieri et al., 2014).

### **2.2.- Hipótesis.**

La hipótesis que orienta esta investigación consiste en que “para ciertos sujetos, entre ellos Frida Kahlo, la creación artística se constituye como uno de los posibles tratamientos de lo traumático”.

### **2.3.- Objetivos.**

- 1.- Investigar la relación entre creación artística y tratamiento de lo traumático.
- 2.- Elucidar la noción de sublimación y sinthome como arreglos ante lo traumático.
- 3.- Situar la función que cumplió la creación artística en la vida de Frida Kahlo.
- 4.- Promover la discusión en torno a las diversas soluciones existenciales ante el encuentro con lo traumático.

#### **2.4.- Fuentes de datos.**

Para la recolección de datos analizados se utilizaron diversas fuentes. Se recurrió a dos biografías de Frida Kahlo, algunas de sus obras más representativas, material filmico y el diario íntimo que escribió durante sus últimos años. En este diario alude a situaciones que le producen sufrimiento, como también al papel que jugó la creación en su vida. Se analizaron los datos a partir de las nociones de trauma y creación artística, para lo cual se realizó una revisión conceptual desde el psicoanálisis de orientación lacaniana.

### **3.- Revisión de antecedentes.**

Para la revisión de las elaboraciones sobre el tema a investigar, se propone a continuación un recorrido sobre la relación entre psicoanálisis y arte desde la noción de psicoanálisis aplicado, para luego recoger lo que algunos psicoanalistas han escrito sobre la creación artística y, más específicamente, sobre Frida Kahlo.

#### **3.1.- Psicoanálisis aplicado.**

Para el abordaje de campos ajenos al psicoanálisis, Tudanca (2006) advierte sobre el riesgo de producir una impresión de gratuidad de la interpretación, una vez que esta apunta a agregar sentido, a explicar algo de otro campo: “¿Por qué el sentido propuesto por el psicoanálisis sería de mayor certeza o rigor o más preciso que cualquier otro? Una vía de salida de este impasse es recordar que la posición del psicoanalista supone no refrendar la realidad colectiva. No refrendar es no autenticar, no hacer consistir. No se autentica el sentido, no se colabora con su ampliación” (Tudanca, 2006, p.14).

El psicoanálisis aplicado no apunta a una amplificación del sentido en otros campos. Un ejemplo de esta deriva a evitar sería comenzar a dar sentido a una pintura o explicar la vida del pintor a partir de su producción. Por el contrario, el psicoanálisis aplicado consiste en la aplicación de otras disciplinas al campo del psicoanálisis. En el caso de esta investigación, se trata de tomar la creación artística como fenómeno de otro campo, para aplicarlo al psicoanálisis. Desde esta perspectiva, si bien se consideran algunos acontecimientos de la vida del autor para pensar la creación, no sería correcto reducir la obra a la vida de éste (Tudanca, 2006).

Distintos psicoanalistas han insistido en que no se trata, entonces, de aplicar los conceptos psicoanalíticos a la obra de arte. Chorne (2015) señala que esta aplicación sólo sería posible en la experiencia psicoanalítica, en el encuentro entre

un sujeto que habla y un analista que escucha, bajo la suposición de que aquello que lo hace sufrir tiene un sentido susceptible a ser descifrado en el análisis. Para la autora, tanto Freud como Lacan sostuvieron que el psicoanálisis no estaba en condiciones de descifrar la obra de arte. Más bien se trata de aplicar el arte al psicoanálisis y así hacer avanzar su teoría. A modo de ejemplo, hace referencia a Hamlet como una obra que posibilitó a Freud afianzar su idea del complejo de Edipo, y a Lacan proponer una teoría sobre el valor del tiempo en el duelo y la necesidad de la función separadora del padre para la constitución de un sujeto deseante (Chorne, 2015).

### **3.2.- Investigaciones sobre la creación artística.**

Entre las publicaciones recientes sobre la creación artística encontramos el artículo de Lilia Mahjoub (2001) titulado “La creación y el síntoma en nuestra modernidad”. La autora propone pensar el síntoma como una creación en respuesta a algo que no funciona en lo real, lo que lleva a situar el psicoanálisis mismo como un síntoma. Sobre el arte, plantea que no se reduciría a la sublimación de una pulsión y que la verdadera creación implica lo inesperado, el accidente y el enigma. Piensa la creación como una respuesta ante el empuje del artista, sin una investigación preliminar.

Toma como ejemplo al pintor Francis Bacon, específicamente su interés por haber pintado una sonrisa, una intención que se veía truncada al terminar pintando bocas deformadas, torcidas. Es un punto interesante porque enfatiza la distinción entre la intención de creación y el objeto mismo que se produce, una distancia que lleva a la pregunta sobre aquello que interviene, más allá de las intenciones, en el acto creador. Mahjoub (2001) plantea que estas formas que se producen de modo accidental podrían considerarse como síntomas, en tanto está implicado un real. Por último, hace referencia a nuestra época, en la cual encontramos la paradoja entre una resistencia y una aspiración masiva a la creación. Introduce la distinción

entre la producción y la creación, distinción importante a desarrollar cuando se trata de pensar la creación artística.

Mónica Biaggio, en “Pintar el síntoma” (2010) también ubica el síntoma y el objeto *a-rtístico* en relación a la creación, planteando que ambos son resultado de un saber hacer con el vacío. En un caso a través del análisis, en el otro por medio del acto artístico: “tanto el síntoma como la obra de arte viene al lugar del agujero originario; en este sentido podemos pensar que si bien la obra de arte responde a un singular siempre inédito, esto no excluye el servirse de... para crear” (Biaggio, 2010, s/p). Se destaca el vacío como condición del acto de creación.

En “El síntoma como una metáfora del arte” (2015), Guillermo Belaga indaga la relación entre el síntoma y la obra de arte, partiendo de la base que si bien se puede apelar a la dimensión de desciframiento, en ambos casos hay una imposibilidad de reducción total al sentido. Plantea un paralelo entre la sublimación del literato y aquella propia de la experiencia analítica. En el primer caso se trataría de la posibilidad del olvido de sí en el eje imaginario, mientras que en el análisis también habría un olvido de sí, pero compatible con la destitución subjetiva. De este modo, el análisis posibilita la escritura de la propia obra. Sin embargo, al final del análisis se produce un salto en que la creencia de la obra se cae, ruptura de la creencia del sujeto supuesto saber. Propone pensar la sublimación analítica como el eclipsamiento de la falta en ser, el hallazgo de que no hay garantía en el Otro.

El autor nos recuerda la distancia que tomó Lacan respecto al método freudiano de explicar el arte por el sentido, distancia que expuso en sus “Conferencias en las Universidades Norteamericanas” (1975), al señalar que “explicar el arte por el inconsciente es muy sospechoso (...) sin embargo explicar el arte por el síntoma es más serio”. Al contemplar la relación con el síntoma, Belaga (2015) plantea que en el inicio del análisis el síntoma aparece como respuesta ante la ausencia universal de una programación sexual. En contraste, el *sinthome* será la invención

del sujeto de un modo particular de relación al sexo. En este punto, propone el psicoanálisis como una apuesta ética/estética, una política del síntoma que apunta a inventarse una relación con los otros, incripto en lo real.

En “El arte y el objeto” (2001), Magda Bosch propone pensar la constitución del objeto de arte como un intento por atrapar, por medio de la representación, algo irrepresentable, un modo de contornear y velar el vacío. Desde esta perspectiva, la creación artística va más allá de la satisfacción de la pulsión. Se trataría de un saber hacer con el goce por medio del cual el artista eleva el objeto a la dignidad de la Cosa, tomando la expresión lacaniana. Sin desconocer la posible satisfacción pulsional en juego, la autora enfatiza la creación del objeto artístico a partir del vacío propio de la falta del ser hablante, remitiendo a la falla de origen estructural en la sexualidad humana. Desde esta perspectiva, el artista muestra aquello que no se puede decir, utilizando trozos de su propio cuerpo. Un modo de inscribir eso que no para de no escribirse, un intento de domesticación del goce.

Según Bosch (2001), por medio de la creación del objeto, el artista tiene como expectativa saciar un goce. Sin embargo, la creación misma implica la pérdida original del goce, llevándolo a la producción de un objeto tras otro. También considera la función agalmática que el arte ha tenido en la historia de la humanidad, para plantear que detrás de la belleza encontramos lo siniestro, el más allá del principio de placer que está implicado en las obras de arte. Abre las vías para pensar la relación entre lo sublime y lo siniestro. Aquello agalmático encubre un misterio que inquieta, fascinación que algunas obras consiguen provocar. Deja abierta una línea de investigación que contempla el objeto causa de deseo, el modo en que está implicado el objeto a en la creación artística.

En “Ética y creación” (2001), Eduard Gadea nos recuerda que no es casualidad que Lacan haya trabajado el tema de la creación artística en el Seminario VII titulado “La ética del psicoanálisis”. Tanto la creación como la ética hacen referencia a la Cosa. Aborda la creación a partir del escritor Stefan Zweig, y su

premisa respecto a que no toda vez que se produce un texto se trata de creación. Al igual que en el primer artículo citado, aparece la distinción entre creación y producción.

Sobre la vida de Sweig, el autor destaca dos elementos en su formación como escritor que considera necesarios para la creación. Por una parte, la necesidad de novedad y, por otra, la concentración que lleva a olvidarse de quienes lo rodean y le permite transportarse fuera del mundo, experiencia que observa en una visita al estudio de Rodin. Lo propiamente creativo aparece a sus 32 años, a partir de una herida producida por la guerra y la identificación como judío sufriente. Se trata de la figura del vencido y el sufrimiento de la desgracia lo que provoca un vacío que cambia la posición del poeta. Si antes estaba presente el esfuerzo por encontrar las palabras purificadas en su lengua alemana, luego de la guerra aparece el escritor afectado que habla de su época (Gadea, 2001).

Gadea (2001) destaca que el agujero es lo que posibilita crear desde la nada, tomando el ejemplo por medio del cual Lacan ilustra la manipulación del significante en relación con el objeto que representa la Cosa: el vaso modelado con arcilla que crea un vacío interior. De este modo, el objeto representa la existencia de dicho vacío. Sweig encuentra su modo de cercar la Cosa escribiendo sin cesar para luego revisar y eliminar aquello que le parece superfluo, llegando a eliminar la mitad de lo que escribe. En su intento por renunciar a lo que no es esencial, define su estilo por la condensación. Aparece la creación como uno de los posibles tratamientos de la Cosa. En efecto, el objeto artístico consigue presentificar y al mismo tiempo hacer ausente la Cosa.

Eric Laurent, en “El reverso de la biopolítica” (2016) dedica un capítulo para abordar la pregunta por los modos de manipular la imagen del cuerpo, tomando el caso de dos pintores y un arquitecto. Es interesante que al referirse a la pintura ubica en segundo plano la oposición entre lo figurativo y lo no figurativo, en tanto se interesa por la dimensión de manipulación de la imagen. Desde esta

perspectiva, se vuelve irrelevante si el pintor utiliza elementos representativos de la realidad, o si su obra es abstracta.

Laurent (2016) toma el caso de Rembrandt, pintor neerlandés considerado como uno de los principales maestros de la pintura barroca, para pensar la cuestión del autorretrato y lo imposible de ver. Para ello, recurre a las cartas de Rembrandt, como también a comentarios de autores y al Barroco como contexto histórico. Para el autor, este pintor da cuenta de un esfuerzo por definir un lenguaje del alma que prescinda de las preciosidades propias del Renacimiento y el Manierismo. Plantea que “se trata de traducir mediante los ojos el movimiento más íntimo del ser, que es como decir, a partir de la imagen, desembarazarse de la imposible significación a alcanzar” (Laurent, 2016, p.205).

Tomando como referencia el Seminario 20 de Lacan (1972-1973), específicamente cuando refiere a la “regulación del alma por la escopia corporal”, Laurent (2016) plantea que el esfuerzo de Rembrandt se dirige hacia “hacer visible, en sus innumerables versiones de sí mismo, todo aquello que de lo humano puede hacerse visible” (Laurent, 2016, p. 206). Siendo un pintor que dedicó gran parte de su trabajo al autoretrato, Laurent toma este dato justamente para indicar que hay algo de esa creación que escapa a la posibilidad de hacerse visible: “Es una revelación que alcanza los límites de lo que puede ser hecho visible de lo invisible del cuerpo, hasta el desvanecimiento” (Laurent, 2016, p.206). En definitiva, su creación da cuenta de la aspiración por hacer visible el cuerpo evidenciando el límite de la representatividad, aquello del cuerpo no susceptible de ser visto.

El segundo pintor que Laurent toma para pensar la manipulación de la imagen del cuerpo es Rothko, pintor nacido en Letonia pero que vivió gran parte de su vida en Estados Unidos. Si bien se lo ha encasillado como pintor abstracto, Laurent nos recuerda que “no pretende ser abstracto, quiere pintar el cuerpo afectado” (Laurent, 2016, p.207). Entre los datos que considera sobre la vida del artista se

encuentra el modo en que llegó a la pintura: en una visita a un amigo que fue aprendiz de pintor, se encuentra en una sesión de modelos ante un cuerpo femenino. Laurent aclara que la dificultad de Rothko no está en relación al cuerpo femenino en sí mismo, sino en pintar dicho cuerpo.

Para Laurent, mientras Rembrandt lleva su pintura hasta los límites de lo visible del cuerpo, Rothko “encuentra un nuevo modo de hacer con la forma del cuerpo en su pintura: a medida que se separa de él como forma, quiere ir incluyendo el cuerpo como tal en la tela” (Laurent, 2016, p.207) El cuerpo como tal, más acá de las formas en que suele representarse, remite a su materialidad.

Lo interesante de Rothko es su implicación en el acto de creación: “También pinta el vacío y la ausencia, de los que tuvo la experiencia más precisa” (Laurent, 2016, p.207) De este modo, Laurent señala la relación entre el objeto de arte y la experiencia del pintor en tanto sujeto. Entre el artista y la obra media un vacío en el cual se inscribe la creación artística. Para dar cuenta de ello recurre a algunos datos que entrega un biógrafo, por ejemplo los episodios depresivos que vivió durante su vida. En definitiva, es por medio de la expresión pictórica que busca representar experiencias.

Podemos pensar que la creación pictórica de Rothko encuentra su fundamento en su propia subjetividad. Es así como “se niega a representar las imágenes y la forma de los cuerpos, pero aspira a representar, de ese modo radicalmente nuevo, aquellos estados de ánimo y ese vacío que lo habitan ” (Laurent, 2016, p.209). El sujeto consigue crear un objeto a partir de aquello que lo atraviesa y atormenta. Algo que podemos situar en la materialidad del cuerpo deriva por medio de la creación en un objeto que adquiere su propia materialidad.

Para Laurent, “perturbando nuestros hábitos y nuestras balizas rutinarias para precipitarnos en un espacio que nos sacude y nos hace vacilar, los artistas –tanto los que atraviesan los siglos como los que son nuestros contemporáneos en

sentido estricto – subvierten la relación que mantenemos con nuestro cuerpo y el de nuestros semejantes, próximo y lejanos. Circunscriben un lugar donde experimentar el malestar fomentado y destilado por el vínculo con el otro” (Laurent, 2016, p.214).

### **3.3.- Investigaciones psicoanalíticas sobre Frida Kahlo.**

Para hablar sobre Frida Kahlo y su obra, Mónica Torres (2013) comienza considerando que la pareja que formaron junto a Diego Rivera representa aquello inclasificable de México, país en que transcurrió gran parte de su vida. Plantea una relación entre la vida de Frida Kahlo y el momento histórico en el cual se sitúa: “Frida nace con la Revolución Mexicana y ella refleja en su propio cuerpo (...) el evento central del México del siglo XX = la Revolución. En su imagen singular y repetida, se ve el sufrimiento, la sangre derramada, la mutilación, la pérdida, pero también el humor, la ironía, la burla” (Torres, 2013, p.156).

Tomando de su padre el amor por los retratos, Frida pinta lo real del cuerpo, un cuerpo enfermo y accidentado, motivo por el cual le señala a Breton que no pinta sus sueños sino su realidad, por lo cual no podría considerar su pintura como surrealista: “Frida, como algunas otras mujeres, pocas, representa el coraje femenino ante el sufrimiento. El coraje femenino soportado en el amor por un hombre y por una causa” (Torres, 2013, p.159). De este modo, la creación aparece como un modo de abordar lo real del cuerpo y un saber hacer ante el sufrimiento.

Entre las aproximaciones psicoanalíticas sobre Frida Kahlo se destaca la investigación de Vilma Cocoz. Podemos encontrar parte de sus hallazgos y reflexiones en su conferencia titulada “Frida Kahlo. El cuerpo, el amor, el arte” (2018). La psicoanalista comienza su exposición comentando la “fridomanía” como un fenómeno social que en sí mismo merece una reflexión, y que apunta a la mercantilización desmedida de su imagen. Le interesa distinguir la imagen artística

de aquella imagen reproducida al infinito a través de la técnica. Sostiene que la obra pictórica implica algo que va más allá de la representación, una experiencia íntima entre el espectador y el cuadro.

En esta conferencia, la autora hace referencia a Freud y su modo de abordar el arte, a partir de su ensayo sobre Leonardo da Vinci. Plantea el problema de las biografías al momento de abordar la vida de un pintor, en tanto las biografías intentarían preservar la grandeza del artista y con ello dejan por fuera una serie de detalles interesantes a considerar. El interés de Freud por la vida de Leonardo da Vinci está en investigar aquellos factores que produjeron en su historia el estigma del fracasado. No le interesa desentrañar la esencia del arte, sino de ubicar aquellos puntos que causaron la inhibición del artista, descubrir qué pasó en la vida de un pintor con tantos talentos que no consiguió llevar la pintura a la altura de su capacidad, e incluso que lo llevó a no concluir algunas de sus obras (Coccoz, 2018).

Coccoz (2018) plantea un contrapunto en el modo de abordar al artista. Mientras Freud se interesa por el fracaso de Leonardo da Vinci, Lacan se interesa por el reverso, por la solución exitosa que consigue a pesar de sus condiciones. Se destaca desde una orientación lacaniana cómo el artista nos enseña a partir de la solución existencial que ha encontrado. Se enfatiza que el arte es ininterpretable y el foco está en la solución existencial.

Desde esta perspectiva, se aborda el caso de Frida Kahlo para ubicar la cualidad de su deseo singular, el modo de arreglárselas con su existencia y también la construcción de un semblante femenino. Para ello contempla algunos datos biográficos relevantes, como la poliomielitis que sufrió en su infancia y la invención que realizó ante el aislamiento, creándose una amiga imaginaria con la que podía salir al exterior y moverse con agilidad. La autora ubica en esta solución el lazo imaginario como salida ante el trauma infantil, lazo que posteriormente tomará distintas formas. A su vez, el padre la insta a practicar deporte, pero también la

inicia en lecturas y en la pintura, a partir de lo cual se produce una identificación masculina, un semblante a partir del cual buscó una identidad femenina (Coccoz, 2018).

Otro suceso importante de su vida fue el accidente que sufrió mientras iba en un bus, a partir del cual tuvo que someterse a 32 operaciones quirúrgicas, quedando imposibilitada de llevar a término sus embarazos. Coccoz (2018) destaca que el movimiento había sido la solución encontrada ante la poliomielitis, pero con este accidente quedó inmovilizada. Es el momento en que comienza a pintar y gestar su creación, teniendo al padre como un facilitador para acceder a los materiales. Este accidente produjo dos traumas, uno por los efectos en el cuerpo y el segundo por el abandono del novio que tenía en ese momento. Aparece la pintura como una razón para vivir.

Otro punto que destaca es el lugar que ocupó la vestimenta para Frida Kahlo. Vestirse consistía en un rito y un acto de creación en sí mismo, la creación de la imagen que quería presentar ante el mundo. De este modo, su preocupación por la vestimenta la acompañó hasta la muerte. La autora propone pensar el vestido y la creación de la imagen como una solución ante la feminidad. Ligado a esto se encuentran las serias dificultades en sus embarazos, que terminaron en abortos. Luego de su segundo aborto le escribe a Eloesser, el médico cirujano con quien tenía una relación especial. Él la había animado a continuar con dicho embarazo, y una vez que se produjo el aborto Frida no entendió por qué lo había perdido, quedando destrozada. A partir de este dolor hace un tratamiento del aborto por medio de la pintura. Es interesante esta relación entre los sucesos traumáticos y su creación pictórica. También se puede ubicar que luego de que Rivera le fuera infiel con su hermana, Frida pintó el cuadro que tituló “Unos cuantos piquetitos” (Coccoz, 2018).

A partir de este recorrido, Coccoz (2018) afirma que por medio de las pinturas, Frida consigue representar el dolor de existir. La creación implica una satisfacción

y expresa aquello que no puede expresar por otras vías, sensaciones que cobran una expresión a través de los autoretratos. Es interesante que sitúa la creación artística como una elección forzada, es decir, no es que el sujeto se lo proponga sino que se le impone.

## **4.- El trauma desde el psicoanálisis.**

### **4.1.- El trauma en Freud.**

La noción de trauma se encuentra presente a lo largo de la obra de Freud. Es posible situar un recorrido que da cuenta de las transformaciones producidas a partir de los desarrollos teóricos, que a su vez se encuentran directamente relacionados con la práctica y la clínica del psicoanálisis. Para efectos de esta investigación, a continuación se revisarán algunos textos centrales sobre el trauma en Freud, considerando distintos momentos de su obra. Desde la teoría de la seducción hasta algunos de sus últimos escritos en que aborda temas de orden social y cultural. Esta revisión permitirá más adelante situar los acontecimientos por los que atravesó Frida Kahlo, experiencias que adquieren el estatuto de traumáticas.

#### **4.1.1.- Etiología de la neurosis.**

En su publicación, titulada “Estudios sobre la histeria” (1893-1895), Freud y Breuer realizan una exhaustiva revisión sobre el mecanismo psíquico que opera en la histeria y plantean algunas coordenadas teóricas y terapéuticas a partir de cinco historiales clínicos.

En su elucidación sobre la génesis de la conversión histérica, plantean: “Llamamos *traumas psíquicos* a las vivencias que desencadenaron el afecto originario, y cuya excitación fue convertida luego en un fenómeno somático; y designamos *síntomas histéricos de origen traumático* a los fenómenos patológicos así generados. (La designación de «histeria traumática» ya ha sido aplicada a fenómenos que, como consecuencias de lesiones corporales, traumas en el sentido estricto, constituyen una parte de las «neurosis traumática»)” (Freud, 1893-1895, p.220).

Freud toma como referencia el trauma en “sentido estricto” -es decir, de tipo físico- para denominar como trauma psíquico el efecto de ciertas vivencias que implican una excitación que lleva a la producción de los fenómenos somáticos. Lo traumático se ubica de este modo en el origen de los fenómenos patológicos.

A propósito de las escenas traumáticas, Freud retoma esta idea en su texto “La etiología de la histeria” (1896), para plantear que “En estas vivencias estuvieron en vigor las causas eficientes de la histeria; tenemos derecho a esperar, entonces, que por el estudio de las escenas traumáticas averiguaremos qué influjos produjeron los síntomas histéricos, y de qué modo lo hicieron” (Freud, 1896, p.193). Con la noción de trauma no solo da cuenta del origen del síntoma, también da una orientación para su tratamiento.

Además, plantea dos condiciones para que una escena se vuelva traumática: que posea *ideoneidad determinante* y la necesaria *fuerza traumática*. Es decir, el síntoma conversivo debe tener alguna relación asociativa con la escena traumática, la cual además debe poseer la intensidad suficiente para que se fije en un síntoma (Freud, 1896, p.194).

En este momento de su elaboración, el trauma remite a un hecho ocurrido en la historia. Como consecuencia, desde una perspectiva terapéutica se trata de situar el recuerdo y sus efectos, lo que traería como resultado la eliminación del síntoma. Agrega que no se trata de la vivencia sola, sino que remite a otras asociaciones: “ningún síntoma histérico puede surgir de una vivencia real sola, sino que todas las veces el recuerdo de vivencias anteriores, despertado por vía asociativa, coopera en la causación del síntoma” (Freud, 1896, p.196).

Un elemento central de esta formulación es el carácter sexual de las vivencias traumáticas, lo que denominó como teoría de la seducción. Independiente del caso y del síntoma que se presente, Freud señala como la base de toda histeria “una o varias vivencias (...) de experiencia sexual prematura, y pertenecientes a la

tempranísima niñez” (Freud, 1896, p.202). Entonces, el trauma remite a experiencias sexuales en la infancia, más precisamente a la vivencia de una agresión sexual por parte de un adulto. A partir de estas experiencias se produce el conflicto psíquico: el yo se esfuerza por dejar fuera de la conciencia las representaciones inconciliables, aquellos recuerdos inconscientes de las escenas sexuales infantiles (Freud, 1896).

En un primer momento, Freud hace referencia al papel etiológico de las vivencias sexuales infantiles para la histeria, pero luego incluye a la neurosis obsesiva: “las representaciones obsesivas por lo general se *desenmascaran* como unos encubiertos y mudados *reproches a causa de agresiones sexuales en la infancia*” (Freud, 1896, p.217).

Podemos destacar de estas primeras elaboraciones el carácter sexual fáctico del trauma, es decir, la referencia a sucesos que ocurrieron en la realidad, a partir de los cuales se gestan los síntomas neuróticos.

#### **4.1.2.- La introducción de las fantasías.**

Podemos situar un segundo momento en la elaboración freudiana del trauma a partir de la “Carta 69”, texto en que Freud (1897) expone a Fliess sus dudas respecto al modo en que venía pensando la etiología de las neurosis.

En “Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico” (1914a), encontramos el tránsito de la teoría de la seducción a la incorporación de las fantasías en el origen del trauma. Es interesante que Freud plantea este avance como el resultado de constataciones en su práctica: “Bajo la influencia de la teoría traumática de la histeria, originada en Charcot, se tendía con facilidad a juzgar reales y de pertinencia etiológica los informes de pacientes que hacían remontar sus síntomas a vivencias sexuales pasivas de sus primeros años infantiles, vale decir, dicho groseramente, a una seducción. Cuando esta etiología se desbarató

por su propia inverosimilitud y por contradecir circunstancias establecidas con certeza, el resultado inmediato fue un período de desconcierto total. El análisis había llevado por un camino correcto a esos traumas sexuales infantiles, y hete aquí que no eran verdaderos. Era perder el apoyo en la realidad” (Freud, 1914a, p.16-17).

Freud abandona la teoría de la seducción para dar lugar a las fantasías y la realidad psíquica: “Si los histéricos reconducen sus síntomas a traumas inventados, he ahí el hecho precisamente nuevo, a saber, que ellos fantasean esas escenas, y la realidad psíquica pide ser apreciada junto a la realidad práctica” (Freud, 1914a, p.17). Ya no se trata solo de un hecho externo que impacta sobre el niño, sino que están en juego sus propias fantasías.

#### **4.1.3.- La dimensión económica del trauma.**

En otro momento, Freud (1916-1917) aborda la cuestión del trauma a partir de los casos de neurosis traumática, destacando la fijación al momento del acontecimiento traumático. Tanto los ataques histeriformes como los sueños traumáticos dan cuenta de una vuelta a dicha situación. Es así como llega a plantear la dimensión económica del trauma.

Para Freud, “la expresión ‘traumática’ no tiene otro sentido que ese, el económico. La aplicamos a una vivencia que en un breve lapso provoca en la vida anímica un exceso tal en la intensidad de estímulo que su tramitación o finiquitación {*Aufarbeitung*} por las vías habituales y normales fracasa, de donde por fuerza resultan trastornos duraderos para la economía energética” (Freud, 1916-1917, p.252). Podemos destacar dos aspectos centrales para pensar el trauma: el carácter de exceso que implica la búsqueda de vías no habituales; y la producción de efectos duraderos para el aparato psíquico. Esto será clave para el análisis que se realizará más adelante sobre el caso de Frida Kahlo.

Si en un comienzo Freud plantea la fijación al trauma como propio de la neurosis traumática, luego lo amplía incluyendo a las neurosis en general. Considera que también podemos denominar como traumáticas aquellas vivencias a las que están fijados los neuróticos: “La neurosis sería equiparable a una enfermedad traumática y nacería de la incapacidad de tramitar una vivencia teñida de un afecto hiperintenso” (Freud, 1916-1917, p.252).

Luego afirma que la fijación va más allá de la neurosis: “Toda neurosis contiene una fijación de esa índole, pero no toda fijación lleva a la neurosis, ni coincide con ella, ni se produce a raíz de ella” (Freud, 1916-1917, p.252). Cabe preguntarse, entonces, por otras posibles salidas ante esta fijación.

La fijación al trauma es retomado por Freud en “Más allá del principio de placer” (1920), momento en que destaca el retorno a la situación por medio del sueño: “la vida onírica de la neurosis traumática muestra este carácter: reconduce al enfermo, una y otra vez, a la situación de su accidente, de la cual despierta con renovado terror” (Freud, 1920, p.13). Sobre la neurosis traumática, “el centro de gravedad de la causación parece situarse en el factor de la sorpresa, en el terror” (Freud, 1920, p.12). Para Freud la sorpresa adquiere un lugar central para la causación del trauma.

Freud resume su posición del siguiente modo: “Llamemos *traumáticas* a las excitaciones externas que poseen fuerza suficiente para perforar la protección antiestímulo. Creo que el concepto de trauma pide esa referencia a un apartamiento de los estímulos que de ordinario resulta eficaz. Un suceso como el trauma externo provocará, sin ninguna duda, una perturbación enorme en la economía *{Betrieb}* energética del organismo y pondrá en acción todos los medios de defensa. Pero en un primer momento el principio de placer quedará abolido. Ya no podrá impedirse que el aparato anímico resulte anegado por grandes volúmenes de estímulo que penetraron violentamente a fin de conducirlos, después, a su tramitación” (Freud, 1920, p.29).

## **4.2.- El trauma en Lacan.**

### **4.2.1.- El trauma como encuentro con lo Real.**

Al abordar la noción de repetición en el Seminario 11, Lacan (1964) plantea que el trauma es la forma en que se presentó, por primera vez en el psicoanálisis, el *encuentro fallido*.

Sostiene que el trauma da cuenta de lo real como *inasimilable* “que ha de ser taponado por la homeostasis subjetivante” (Lacan, 1964, p.63). El encuentro con lo real implica la perturbación de dicha homeostasis, impactando a nivel de los procesos primarios: “En efecto, el trauma es concebido como algo que ha de ser taponado por la homeostasis subjetivante que orienta todo el funcionamiento definido por el principio del placer. Nuestra experiencia nos plantea entonces un problema, y es que, en el seno mismo de los procesos primarios, se conserva la insistencia del trauma en no dejarse olvidar por nosotros” (Lacan, 1964, p.63).

En la línea de situar cómo se presenta lo real en las formaciones del inconsciente, Lacan (1964) toma el sueño para preguntarse por el lugar de lo real. Más precisamente, sobre lo real que produce un despertar para seguir durmiendo: “Lo real puede representarse por el accidente, el ruidito, ese poco-de-realidad que da fe de que no soñamos” (Lacan, 1964, p.68).

El trauma, en tanto perturbación de la homeostasis subjetivante, puede encontrar como salida el restablecimiento del funcionamiento del inconsciente. En el caso del sueño, podemos pensar el tránsito del sueño traumático en que la insistencia de lo real viene a perturbar el dormir, a la posibilidad de que el sueño de cuenta de una elaboración inconsciente que posibilita el dormir. Lacan (1964) indica la dirección desde el trauma al fantasma, en tanto pantalla de lo real.

Es importante destacar que para el psicoanálisis el trauma no se trata de un acontecimiento externo en sí mismo, sino en tanto implica un cuerpo hablante: “no es posible pensar el trauma como un hecho exterior, en el cual alguien no estaría implicado. Está implicada la imagen que tiene de sí, así como un cierto equilibrio libidinal, económico o, como dice Freud, una particular manera de ligar y desligar los afectos a ciertos discursos. Todo esto trasciende la idea del trauma como un acontecimiento externo” (Germán García, 2005, p.15-16).

Cómo responde un sujeto ante el trauma dará cuenta de un modo singular de abordar lo real. El trauma da cuenta de una topología como una banda de Moebius, en que lo más íntimo puede ser externo, topología que remite al *unheimlich* freudiano: “el trauma no es algo extraño que se enquistaba, sino algo familiar que se ha vuelto extraño en el encuentro con un acontecimiento exterior” (Germán García, 2005, p.11).

Para efectos de esta investigación, se tomara la noción de trauma como encuentro con lo real. Se vuelve necesario revisar los distintos modos en que se aborda lo real en la enseñanza de Lacan, para situar con mayor precisión el trauma y las vías que se encuentran para responder a ello.

#### **4.2.2.- Variaciones de lo Real en la enseñanza de Lacan.**

La noción de real no responde a una conceptualización única e inequívoca en Lacan. Por el contrario, es posible situar variaciones en el transcurso de su enseñanza. Desde un comienzo se distinguió de los registros imaginario y simbólico, distinción que se fue aclarando cada vez más. Lo real comenzó a cobrar mayor importancia, hasta llegar a orientar su última enseñanza. Para esta investigación se tomará como referencia cinco grandes períodos, propuesta que sirvió de orientación para el IX Congreso de la AMP titulado “Un real para el siglo XXI” (Bonnaud, H., Chiriaco, S., 2014). Se trata de un recorrido necesario para

situar las distintas perspectivas que destacan la noción de trauma como encuentro con lo real.

#### **4.2.2.1.- Lo real como equivalente a la realidad.**

En el Seminario 3 “Las psicosis”, Lacan plantea que “Todo lo rehusado en el orden simbólico, reaparece en lo real” (Lacan, 1955-1956, p.24). De este modo, sitúa lo real a partir de aquello que no es posible de integrar en lo simbólico. Esta referencia a lo rechazado en lo simbólico aparece también en el Seminario 6 titulado “El deseo y su interpretación”, momento en que señala que “el duelo, que es una pérdida verdadera, intolerable para el ser humano, le provoca un agujero en lo real. La relación que está en juego es la inversa de la que promuevo ante ustedes bajo el nombre de *Verwerfung* cuando les digo que lo que es rechazado en lo simbólico reaparece en lo real. Tanto esta fórmula como su inversa deben tomarse en sentido literal” (Lacan, 1958-1959, p.371).

Podemos destacar que ya está presente una distinción entre ambos registros, una exclusión radical entre simbólico y real. Además, Lacan piensa lo real como aquello que vuelve al mismo lugar: “¿Qué se aseguraba, en la naturaleza, la no-mentira del Otro en tanto que real? Las cosas en tanto vuelven siempre al mismo lugar, a saber, las esferas celestes” (Lacan, 1955-1956, p.97). En esta misma línea, encontramos la siguiente cita: “El objeto del deseo es lo inexorable como tal. Si se une a lo real –ese real al que aludí cuando hacíamos el análisis de Schreber–, se debe a que, bajo la forma de lo real encarna mejor eso inexorable. Esa forma de lo real denominada *lo inexorable* se presenta en lo siguiente: lo real vuelve siempre al mismo lugar” (Lacan, 1958-1959, p.531).

Este primer período contempla el “retorno a Freud” y se caracteriza por la primacía de lo simbólico sobre lo imaginario y lo real. Lo real aparece como equivalente a la realidad (Bonnaud, H., Chiriaco, S., 2014).

#### 4.2.2.2.- Lo real no tiende a la armonía.

El Seminario 7 “La ética del psicoanálisis”, da cuenta de un giro en la noción de lo real, marcando de este modo el inicio de un segundo período en su conceptualización. A propósito de *das Ding*, Lacan sitúa el lugar de lo real en la organización psíquica: “Ese *das Ding*, tal como intento hacerles apreciar su lugar y su alcance, es totalmente esencial en lo tocante al pensamiento freudiano [...] Se trata de ese interior excluido que, para retomar los términos mismos del *Entwurf*, está de este modo excluido en el interior [...] De algo que se articula, muy precisamente en ese momento, como el *Real-Ich* que quiere decir entonces lo real último de la organización psíquica, real concebido como hipotético, en el sentido en que es supuesto necesariamente *Lust-Ich*” (Lacan, 1959-1960, p.338).

También recurre a Dios para dar cuenta de un real que obedece a un orden: “Ese mensaje es el de un solo Dios, a la vez amo del mundo y dispensador de la luz que calienta la vida, así como difunde la claridad de la conciencia. Sus atributos son los de un pensamiento que regla el orden de lo real” (Lacan, 1959-1960, p. 218). Además de considerar un orden, lo real en este momento de su enseñanza contempla una contabilidad: “Lo que hace que pueda haber deseo humano, que ese campo exista, es la suposición de que todo lo que sucede de real es contabilizado en algún lado” (Lacan, 1959-1960, p.377). Lo interesante de esta perspectiva es que remite a un factor cuantitativo, y con ello se abre paso a la relación con la satisfacción pulsional.

La expresión *orden de lo real*, que es solidaria con lo real como aquello que vuelve siempre al mismo lugar, contrasta con lo que introduce en el Seminario 8 “La transferencia” a propósito del amor: “En este momento, la dimensión del amor se nos muestra de una forma en la que, preciso es reconocerlo, debe de ponerse de manifiesto una de sus características. En primer lugar, está claro que cuando el amor se manifiesta en lo real no tiende a la armonía” (Lacan, 1960-1961, p.159).

Se desliza una perspectiva en que lo real, una vez que se manifiesta, produce perturbación.

A partir de este real que no tiende a la armonía, podemos hacer un salto al Seminario 10 “La angustia”, en que sostiene la exclusión entre lo real y el sujeto: “El significante es lo que salta con la intervención de lo real. Lo real remite al sujeto a la huella y, al mismo tiempo, produce la abolición del sujeto, porque no hay sujeto sino por el significante” (Lacan, 1962-1963, p.165). El sujeto, en tanto se constituye a partir de lo simbólico, es puesto en cuestión cuando interviene lo real. En esta misma línea, lo real se distingue de lo simbólico en tanto no contempla el vacío: “En lo real pululan los agujeros, hasta se puede hacer en él el vacío. Lo que yo digo es muy distinto, es que a lo real no le falta nada” (Lacan, 1962-1963, p.202).

En este segundo período aparece una noción de lo real que se caracteriza por no tender hacia la armonía, que excluye al sujeto, y que remite a una huella. Podemos pensar que se trata de los primeros indicios de lo que posteriormente desarrollará como distinción entre significante y letra. Se trata de un real que, presentificado en la angustia, se conecta con el goce.

#### **4.2.2.3.- Lo inasimilable del trauma, lo real como imposible.**

Tal como se mencionó al inicio de este capítulo, en el Seminario 11 “Los conceptos fundamentales del psicoanálisis” Lacan ubica lo real en el origen mismo del psicoanálisis, ligado a la noción de trauma: “¿No les parece notable que, en el origen de la experiencia analítica, lo real se haya presentado bajo la forma de lo que tiene de *inasimilable* –bajo la forma del trauma, que determina todo lo que sigue, y le impone un origen al parecer accidental?” (Lacan, 1964, p.63). Lo real designa aquello inasimilable del trauma. Se trata de una referencia central para esta investigación, en tanto es el momento en que Lacan plantea una relación

directa entre trauma y real. Podríamos pensar que se trata de aquello que queda por fuera de la elaboración que el sujeto puede producir en torno al trauma.

En este Seminario vuelve a insistir en lo real como imposible, y agrega que se trata de un obstáculo al principio de placer: “y lo imposible no es forzosamente su contrario, o sino, entonces, como lo opuesto a lo posible es con toda certeza lo real, tendremos que definir lo real como lo imposible. Por mi parte, no tengo ninguna objeción al respecto y sobretodo cuando por añadidura, en Freud, lo real aparece de esa forma, es decir, como el obstáculo al principio del placer. Lo real es el tropiezo, el hecho de que las cosas no se acomodan de inmediato, como querría la mano que se tiende hacia los objetos exteriores” (Lacan, 1964, p.174). No se puede convivir con lo real, en tanto produce *tropiezos* todo el tiempo; en tanto aparece se vuelve incómodo para el sujeto.

En el Seminario 13 “El objeto del psicoanálisis” precisa: “Lo real en el cual se talla al patrón del corte subjetivo. Es este real que conocemos bien porque lo volvemos a encontrar en el revés –de algún modo – de nuestro lenguaje. Cada vez que queremos verdaderamente abordar lo que respecta a lo real, lo real es siempre lo imposible” (Lacan, 1965-1966). Se destaca nuevamente este imposible de abordar por parte del sujeto. Ya aparece la idea de que lo real se escapa de cualquier intento de abordaje por medio de la *verdad*. Si no es por la vía de lo verdadero, que remite al campo de lo simbólico, del significante enlazado a otros significantes, entonces habrá que encontrar otras vías de acceso.

#### **4.2.2.4.- Lo real como imposible, tope con lo simbólico.**

En el Seminario 17 “El revés del psicoanálisis”, Lacan continúa situando lo real como lo imposible, pero agrega que se trata de un tope lógico en relación con lo simbólico: “... lo real es lo imposible. No en calidad de un simple tope contra el que nos damos de cabeza, sino el tope lógico de aquello que, de lo simbólico, se enuncia como imposible. De aquí surge lo real. Reconocemos muy bien aquí, en

efecto, más allá del mito de Edipo un operador, un operador estructural, llamado el padre real” (Lacan, 1969-1970, p.131). Lo real entonces, adquiere estatuto de un imposible estructural, en relación a lo simbólico.

El padre real, en tanto operador de este imposible, es efecto del lenguaje. Se trata de la castración como “operación real introducida por la incidencia del significante, sea el que sea, en la relación del sexo” (Lacan, 1969-1970, p.136).

#### **4.2.2.5.- Lo real es la escritura. Lo real sin ley.**

En el Seminario 18 “De un discurso que no fuera del semblante”, Lacan sitúa lo real en relación con la escritura: “De aquí que la escritura pueda considerarse en lo real la erosión del significado, es decir, lo que llovió del semblante en la medida en que esto es lo que constituye el significado. La escritura no calca el significante” (Lacan, 1971, p.114).

Aparece una distinción clara entre la letra, que sitúa en lo real, y el significante, que ubica en lo simbólico (Lacan, 1971). Esta distinción también es mencionada en “Hablo a las paredes” (Lacan, 1971-1972), en que sostiene una oposición entre la palabra y aquello que determina lo real, es decir, la letra.

De este modo, llegará a decir en el Seminario 19 “... o peor” que lo real comanda la significancia. Es decir, primero está lo real. No obstante, hace un contrapunto. Si bien lo real está por fuera de lo simbólico, es por medio de lo simbólico que podemos acceder a lo real: “El discurso analítico está hecho para recordarnos que el acceso a ese real del que hablo es lo simbólico. A dicho real solo accedemos en y mediante ese imposible que solo define lo simbólico” (Lacan, 1971-1972, p.152-153).

Encontramos una profundización en la distinción entre significante y letra en el Seminario 20 “Aun”, distinción que avanza en la medida en que aparece la

pregunta sobre el impacto de la lengua sobre el cuerpo, impacto que produce marcas de goce. Ahora bien, mantiene la idea de que el dar vueltas en torno a la verdad, movimiento que podemos situar en lo simbólico, permite a partir de su reducción un acceso a lo real: “Que lo verdadero apunta a lo real, es un enunciado fruto de una larga reducción de las pretensiones a la verdad” (Lacan, 1972-1973, p.110).

De modo tajante, Lacan propone “Lo real es la escritura” en el Seminario 21 “Les non-dupes errent”, momento en que además establece lo real en relación a la no relación sexual: “Si lo real es lo que digo, o sea, lo que solo se abre por medio del escribir, esto efectivamente justifica que yo sostenga que el agujero, el agujero que hará, que hace para siempre la imposibilidad de escribir la relación sexual como tal, es a eso que estamos reducidos, en cuanto a esa relación sexual, a sin embargo realizarla” (Lacan, 1973-1974, inédito). Es interesante que vuelve a aparecer la noción de lo real como imposible, pero ahora a propósito de lo imposible de escribir la relación sexual. Se trata de un imposible que produce un agujero del cual no se puede escapar.

Al poco tiempo, en su Seminario 22 “RSI”, plantea ese imposible en relación al sentido: “Lo real, podemos concebirlo que es el expulsar del sentido, es lo imposible como tal. Es la aversión del sentido”. Desde esta perspectiva, lo real es lo impensable, lo imposible de pensar en la medida que excluye todo sentido. Es lo mismo que destaca en el Seminario 23 “El sinthome”: “Lo real se funda en la medida en que no tiene sentido, que excluye el sentido, o, más exactamente, que se decanta por estar excluido de él” (Lacan, 1975-1976, p.63).

Lo real, en tanto imposible que excluye el sentido, solo puede alcanzarse en fragmentos, a partir de los cuales se construye un entramado simbólico: “Solo podemos alcanzar fragmentos de real. Lo real, ese del que se trata en lo que se llama mi pensamiento, es siempre un fragmento, un cogollo. Ciertamente, es un cogollo en torno del cual el pensamiento teje historias, pero el estigma de este real

como tal es no enlazarse con nada, Por lo menos, así es como concibo lo real” (Lacan, 1975-1976, p.121). Además de ser captado por fragmentos, Lacan destaca que lo real, en principio, no se enlaza con nada. La construcción de historias no está dado de antemano. Es interesante que en este momento aparece la noción de *sinthome* como un saber hacer, referencia que será utilizada más adelante para pensar lo que se pone en juego con la creación artística.

En el Seminario 23 también encontramos la noción de lo real sin ley: “Hablo de lo real como imposible en la medida en que creo justamente que lo real –en fin, creo, si es mi síntoma, díganmelo –, lo real es, debo decirlo, sin ley. El verdadero real implica la ausencia de ley” (Lacan, 1975-1976, p.135). Por último, en el Seminario 25 “El momento de concluir” Lacan plantea que “Lo real no cesa de escribirse” y plantea la imposibilidad de pensar en lo real, en tanto no es posible por medio del lenguaje: “El lenguaje es una mala herramienta, y es justamente por eso que no tenemos ninguna idea de lo real” (Lacan, 1977-1978, inédito).

#### **4.3.- El trauma estructural.**

Pensar lo real en su relación con la escritura lleva a situar el traumatismo propio del lenguaje, el traumatismo que produce el impacto de la lengua sobre el cuerpo que Lacan denominará con su neologismo “*troumatisme*”, haciendo referencia al agujero (*trou*) que está implicado.

En el Seminario 18 (1971), Lacan diferencia el significante que pertenece al registro de lo simbólico de la letra que sitúa en lo real. Esta distinción se profundiza en el Seminario 20 (1972-1973), en que Lacan se aproxima hacia la materialidad del significante y sus efectos, que van más allá de la significación. Si hay algo que se escribe en el cuerpo son las condiciones de goce, escritura posible gracias a algo que no puede escribirse: la relación sexual. Desde esta perspectiva, el inconsciente freudiano, transferencial, aparece como una elucubración de saber sobre la lengua. Lo que primero nos afecta, es la lengua.

Esta dimensión implica la noción de un cuerpo como superficie donde se enganchan los significantes del sujeto, para lo cual podemos pensar el traumatismo en tres tiempos. En un primer momento, la emergencia de un goce que impacta el cuerpo; segundo, una palabra que atrapa este impacto, pero de modo equívoco, captación del trauma que da cuenta del hiato entre escritura y palabra; y tercero, el tiempo en que se constituye un saber a partir de los equívocos de la lengua (Laurent, 2016).

#### **4.3.1.- Escritura y programa de goce.**

Lacan propone, para situar lo que planteará en términos de letra, sopesar la siguiente frase: “gozar de un cuerpo” (Lacan, 1972-1973, p.32). De este modo, toma distancia de aquello planteado respecto al significante en tanto unidad que hace cadena, S1-S2, para enfocar el asunto en el goce y el cuerpo. Se trata de un significante que “se sitúa a nivel de la sustancia gozante” (Lacan, 1972-1973, p.33), e incluso sostiene que “el significante es la causa del goce” (Lacan, 1972-1973, p.33).

Este significante se diferencia de aquel que propone en momentos anteriores de su enseñanza, definido a partir del efecto de pérdida de goce. A la altura del Seminario 20, al situar el significante como causa de goce lo lleva a sostener que “no sabemos qué es estar vivo a no ser por esto, que un cuerpo es algo que se goza. No se goza sino corporeizándolo de manera significativa” (Lacan, 1972-1973, p.32). Se trata de cómo a algo no material (significante) se le da cuerpo, punto en el cual convergen elementos disímiles respecto a su consistencia. Es necesario, para Lacan, que el cuerpo esté atravesado por el significante para que pueda gozar, y con ello saber que se está vivo. El significante llega a materializarse en un cuerpo, produciendo un goce en dicha inscripción.

Es así como Lacan se plantea pensar la función de lo escrito en psicoanálisis: “lo escrito no pertenece en absoluto al mismo registro, no es de la misma calaña, si se me permite la expresión, que el significante” (Lacan, 1972-1973, p.40). Interesado en saber los efectos que tiene lo escrito en el discurso, señala que el significado tiene que ver con la lectura que se escucha del significante, no con los oídos. Aludiendo a la materialidad del significante, sostiene que “lo escrito no es para ser comprendido” (Lacan, 1972-1973, p.46), en tanto lo que se comprende es un significado, no el significante en sí mismo. En el lugar de causa tenemos el significante en su materialidad, a partir del cual se podrán producir –o no- efectos de significación.

Avanzado el seminario, Lacan define la escritura como “la huella que deja el lenguaje” (Lacan, 1972-1973, p.149). Podemos decir entonces que no todo deja una huella para el sujeto, ello se produce cuando, a posteriori, se puede ubicar como vestigio, como una marca profunda y duradera, por más que el sujeto no la reconozca.

Lacan cita uno de sus escritos, Lituratierra, en el cual plantea que “el nubarrón del lenguaje hace escritura” (Lacan, 1972-1973, p.146) y que “la escritura es pues una huella donde se lee un efecto de lenguaje. Es lo que ocurre cuando garabatean algo” (Lacan, 1972-1973, p.147). ¿Qué del lenguaje es lo que deja huella? No se trata de vivencias ni de significados atribuidos a estas, sino de significantes aislados, que están fuera del sentido, los que vienen a marcar el cuerpo, escribiendo “las condiciones del goce” (Lacan, 1972-1973, 157). La escritura, entonces, es ese rastro, esa impresión profunda y duradera que deja el lenguaje en un cuerpo, condicionando las modalidades de satisfacción pulsional.

En tanto escritura, se trata de un significante de goce, un goce idiota que no lleva a nada, no hace cadena ni cumple función alguna. A esta altura de su enseñanza, Lacan piensa el final del análisis en la extracción de aquellos significantes, lo más singular del sujeto, S1 que impacta el cuerpo produciendo un programa de goce.

Este modo de entender el impacto del significante lo llevará a hablar de parlêtre en vez de sujeto. El análisis, en esta dirección, apunta a volver legible la escritura del programa de goce que prevalece para un sujeto, modo de gozar que fue inscrito contingentemente pero que luego se vuelve necesario (Brodsky, 2012).

Para hablar sobre dicha inscripción, Lacan recurre a lo que denomina como lalengua, aclarando que sirve para algo muy distinto de la comunicación. El lenguaje, desde esta perspectiva, es una elucubración de saber sobre lalengua. Sobre el inconsciente, señala: “el inconsciente es un saber, una habilidad, un savoir-faire con lalengua. Y lo que sabe hacer con lalengua rebasa con mucho aquello de que puede darse cuenta en nombre del lenguaje” (Lacan, 1972-1973, p.167).

#### **4.3.2.- No hay relación sexual.**

Una de las formas en que Lacan aborda el traumatismo estructural es a partir de la ausencia de relación entre los sexos. En el Seminario 20, plantea que “en todo lo tocante a las relaciones de los hombres y las mujeres, lo que se llama colectividad es algo que no anda. No anda, y todo el mundo habla de ello” (Lacan, 1972-1973, p. 44). Es interesante la observación, no solo por la ausencia de una comunión entre los sexos, sino que además es algo que lleva a hablar.

En el Seminario 21, Lacan plantea que “en el ser [...] hablante- la relación sexual se muestra perturbada. Esto en contraste con todo lo que parece pasar en otros seres. De Aquí incluso vino la distinción entre naturaleza y cultura” (Lacan, 1973-1974, p. 69). Es interesante como ubica la perturbación de la relación sexual como aquello que distingue al ser hablante. Otros seres, como los animales, podrían tener una especie de programación natural que indica el modo de relacionarse entre los sexos, pero no es aplicable al ser hablante. En esta misma línea, señala en el Seminario 23: “el llamado hombre se distingue de lo que parece la ley de la

naturaleza, en la medida en que en el hombre no hay relación naturalmente sexual” (Lacan, 1975-1976, p. 13).

Ahora bien, cabe preguntarse sobre aquello que hace un ser hablante ante este traumatismo. Lacan ubica allí la invención: “Allí donde no hay relación sexual, eso produce un “traumatismo” Uno inventa. Uno inventa lo que puede, por supuesto” (Lacan, 1973-1974, p. 40). Una invención singular, una suplencia ante la ausencia de relación sexual que Lacan considera como una invención de saber. En definitiva, “todos inventamos un truco para llenar el agujero (trou) en lo Real” (Lacan, 1973-1974, p. 40).

Lo interesante es que la imposibilidad de escribir la relación sexual es la que llevará a toda escritura posterior: “la relación sexual no puede escribirse. Todo lo que está escrito parte del hecho de que será siempre imposible escribir como tal la relación sexual” (1973-1974, p. 46). En este sentido, el programa de goce que se funda con el impacto de la lengua sobre el cuerpo, es la salida -por medio de la escritura- que encuentra el ser hablante ante la ausencia de relación sexual.

## **5.- La creación artística.**

### **5.1.- Freud: la creación artística como experiencia de satisfacción pulsional.**

En su indagación en torno a lo ominoso, Freud comienza señalando “es muy raro que el psicoanalista se sienta proclive a indagaciones estéticas, por más que a la estética no se la circunscriba a la ciencia de lo bello, sino que se la designe como doctrina de las cualidades de nuestro sentir” (Freud, 1919, p.219). De este modo, indica el escaso interés que hasta el momento el psicoanálisis había mostrado por la estética, dando paso a un ensayo que aborda lo ominoso considerando esta dimensión y tomando como referencia a autores como Hoffmann, Mark Twain y Goethe, entre otros.

El interés de Freud por la creación literaria está dado por los efectos que producen ciertos textos en el lector. Plantea la figura del creador literario y los efectos de su creación: “a través del talante que nos instila, de las expectativas que excita en nosotros, puede desviar nuestros procesos de sentimiento de cierto resultado para acomodarlos a otro, y con un mismo material a menudo puede obtener los más variados efectos” (Freud, 1919, p.250). Para Freud, el autor puede llegar a producir efectos que tocan algo de los complejos reprimidos más resistentes. De este modo, no se trata solo de un creador de universos, sino también de alguien que consigue, por medio de su obra, hacer resonar lo reprimido y provocar ciertos sentimientos.

Para Freud, el autor está profundamente implicado en su creación, la cual sitúa como sustituto de los juegos infantiles: “La creación poética, como el sueño diurno, es continuación y sustituto de los antiguos juegos del niño” (Freud, 1915, p.134). Con la creación, además, se produce una ganancia de placer: “El poeta atempera el carácter del sueño diurno egoísta mediante variaciones y encubrimientos, y nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética, que él nos brinda en la figuración de sus fantasías. A esa ganancia de

placer que se nos ofrece para posibilitar con ella el desprendimiento de un placer mayor, proveniente de fuentes psíquicas situadas a mayor profundidad, la llamamos prima de incentivación o placer previo. Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo, y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma. Acaso contribuya en no menor medida a este resultado que el poeta nos habilite para gozar en lo sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías” (Freud, 1915, p.135).

De este modo, Freud concibe la creación artística como una figuración de fantasías propias del creador, posibilitando una ganancia de placer. Si bien lo piensa como una liberación de tensiones, se trataría de *fuentes psíquicas situadas a mayor profundidad*. Si consideramos el más allá del principio de placer, podríamos precisar que se trata de una satisfacción pulsional, independiente del placer o displacer que produzca la obra. Además, Freud señala que por esta vía el autor habilita al lector a gozar de sus propias fantasías. Ya sea del lado del autor como del lector, Freud pone el acento en la satisfacción como la fuente a partir de la cual se produce una obra.

En esta dirección, Freud incluso llega a pensar la creación artística como una vía alternativa al síntoma: “Cuando la persona enemistada con la realidad posee el talento artístico, que todavía constituye para nosotros un enigma psicológico, puede trasponer sus fantasías en creaciones artísticas en lugar de hacerlo en síntomas; así escapa al destino de la neurosis y recupera por este rodeo el vínculo con la realidad” (Freud, 1910). La creación artística permitiría otro tratamiento de las fantasías que se encuentran en el origen del síntoma, evitando la formación de éste.

### **5.1.1.- La sublimación.**

La noción de sublimación se encuentra íntimamente relacionada con las construcciones y aportes que algunos sujetos han realizado a la cultura. Freud (1905) propone pensarla como una desviación de mociones sexuales infantiles hacia otros fines. Se trata de un mecanismo en el cual se encuentra implicada la satisfacción pulsional:

“Probablemente a expensas de las mociones sexuales infantiles mismas, cuyo aflujo no ha cesado, pues, ni siquiera en este período de latencia, pero cuya energía -en su totalidad o en su mayor parte- es desviada del uso sexual y aplicada a otros fines. Los historiadores de la cultura parecen contestes en suponer que mediante esa desviación de las fuerzas pulsionales sexuales de sus metas, y su orientación hacia metas nuevas (un proceso que merece el nombre de sublimación), se adquieren poderosos componentes para todos los logros culturales (...) Puede, asimismo, arriesgarse una conjetura acerca del mecanismo de tal sublimación. Las mociones sexuales de estos años infantiles serían, por una parte, inaplicables, pues las funciones de la reproducción están diferidas, lo cual constituye el carácter principal del período de latencia; por otra parte, serían en sí perversas, esto es, partirían de zonas erógenas y se sustentarían en pulsiones que dada la dirección del desarrollo del individuo sólo provocarían sensaciones de displacer” (Freud, 1905, p.161-162).

Es preciso tomar esta cita en su extensión porque reúne aspectos fundamentales sobre el modo en que Freud concibe la sublimación. No es casualidad que encontremos esta referencia en sus ensayos de teoría sexual, puesto que está planteando que la sublimación tiene un fundamento pulsional. Cabe destacar el rol que juegan las zonas erógenas y la noción de pulsión, en tanto satisfacción que puede encontrar metas diferentes a la sexual. Freud piensa que las mociones sexuales infantiles, al ser perversas e inaplicables para la reproducción sexual, encuentran otra vía para su satisfacción. De este modo, la sublimación se constituye como uno de los caminos posibles para la satisfacción.

Esta idea de una satisfacción inaplicable por motivos externos y objetivos -carácter perverso y ausencia de condiciones para la reproducción sexual-, se amplía cuando se contempla el lugar que ocupa la fantasía en el aparato psíquico: “Cuando luego la persona renuncia a esta clase de satisfacción masturbatoria y fantaseada, la fantasía misma, de conciente que era, deviene inconciente. Y si no se introduce otra modalidad de la satisfacción sexual, si la persona permanece en la abstinencia y no consigue sublimar su libido, vale decir, desviar la excitación sexual hacia una meta superior, está dada la condición para que la fantasía inconciente se refresque, prolifere y se abra paso como síntoma patológico, al menos en una parte de su contenido, con todo el poder del ansia amorosa” (Freud, 1908, p.143).

La sublimación no se trataría de cualquier meta, sino de una *meta superior* ligada a la abstinencia. La desviación de la satisfacción sexual hacia dicha meta conlleva que la fantasía se *refresque* y de paso a la formación del síntoma. En esta dirección, opone la sublimación al síntoma patológico. En caso de producirse la sublimación, se encuentra una desviación de la excitación, una satisfacción que permitiría prescindir del síntoma, en tanto este se produce justamente por la ausencia de la satisfacción, o más precisamente como otra vía de satisfacción. En otras palabras, aquella excitación que no se satisface en la realidad puede derivar en la sublimación o bien en la formación del síntoma como consecuencia de una proliferación de las fantasías inconscientes, y con ello la acción de la represión. Si bien es una hipótesis difícil de sostener, considerando que los artistas no prescinden de síntomas, es interesante porque conlleva la pregunta sobre la función que cumple la creación artística, en este caso para Frida Kahlo.

Al distinguirla del ideal del yo, Freud insiste en esta idea de la sublimación como una vía de satisfacción paralela que no implica la represión: “La formación del ideal aumenta las exigencias del yo y es el más fuerte favorecedor de la represión. La sublimación constituye aquella vía de escape que permite cumplir esa exigencia sin dar lugar a la represión” (Freud, 1914, p.92). Es interesante se

refiera a la sublimación como *vía de escape* ante las exigencias de la satisfacción sexual, sin necesidad de recurrir a la represión, a diferencia del ideal del yo. Se trata de un recorrido de la pulsión que no implica directamente la satisfacción sexual: “La sublimación es un proceso que atañe a la libido de objeto y consiste en que la pulsión se lanza a otra meta, distante de la satisfacción sexual” (Freud, 1914 p.91).

Está presente la distinción entre una meta originaria y otras metas posibles. Es importante recordar que Freud (1915) plantea cuatro destinos de la pulsión: el trastorno hacia lo contrario, la vuelta hacia la propia persona, la represión y la sublimación. Las pulsiones “se singularizan por el hecho de que en gran medida hacen un papel vicario unas respecto de las otras y pueden intercambiar con facilidad sus objetos {cambios de vía}. A consecuencia de las propiedades mencionadas en último término, se habilitan para operaciones muy alejadas de sus acciones-meta originarias” (Freud, 1915, p.121). Siendo el objeto lo más variado en la pulsión, esta puede encontrar distintas vías para su satisfacción. Una vez más aparece la sublimación como un camino distinto a la represión de la pulsión, y con ello como una salida distinta a la del síntoma.

### **5.1.2.- El caso de Leonardo da Vinci.**

En el estudio titulado “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” (1910) encontramos el esfuerzo de Freud por entender la relación entre lo pulsional y la creación artística. Más allá de la certeza de los datos y de las interpretaciones de la vida del pintor, podemos extraer de este texto algunas tesis sobre el fenómeno de la creación artística.

Freud se interesa por las inhibiciones que Leonardo da Vinci habría presentado en la esfera sexual y en algunos momentos de su producción artística. Para Freud, un punto importante a considerar es el quehacer sexual: “Es poco lo que se sabe sobre Leonardo en esa materia, pero esos escasos datos son significativos. En

una época que asistía al combate entre la sensualidad más desenfrenada y un sexo ascetismo, Leonardo era un ejemplo de una fría desautorización de lo sexual que no esperaríamos en el artista y figurador de la belleza femenina” (Freud, 1910, p.64-65).

Según la tesis freudiana, Leonardo da Vinci da cuenta de un sometimiento de los afectos a la pulsión de investigar. Más que amar u odiar, se preguntaba en qué consistía cada afecto. No obstante este lugar preponderante al pensamiento, “Leonardo no era desapasionado; no estaba desprovisto de la chispa divina, que de manera mediata o inmediata es la fuerza pulsionante (...) de todo obrar humano. No había hecho sino mudar la pasión en esfuerzo de saber, se consagraba a la investigación con la tenacidad, la constancia, el ahondamiento que derivan de la pasión, y en la cima del trabajo intelectual, tras haber ganado el conocimiento, dejaba que estallara el afecto largamente retenido, que fluyera con libertad como un brazo desviado del río después que él culminaba la obra” (Freud, 1910, p.69-70).

Freud deduce de la vida de Leonardo una pulsión devenida hipertrófica, que lo habría hecho un investigador insaciable e infatigable, en tanto se vio llevado a explorar -por medio de la pintura pero también más allá de ésta- animales, plantas, el cuerpo humano y sus funciones vitales. Sin embargo, su interés de saber habría estado enfocado hacia el mundo exterior, y no así hacia la vida anímica de los seres humanos. A propósito de la pulsión de investigar, Freud sostiene: “Tenemos por probable que esa función hiperintensa se haya manifestado ya en la primera infancia de esa persona, y consolidara su soberanía por obra de unas impresiones de la vida infantil; y además, suponemos que originariamente se atrajo como refuerzo unas fuerzas pulsionales sexuales, de suerte que más tarde pudo subrogar un fragmento de la vida sexual. Por ejemplo, un hombre así investigará con la misma devoción apasionada con que otro dota a su amor, y podría investigar en lugar de amar. Y no sólo respecto de la pulsión de investigar, sino en la mayoría de los otros casos de particular intensidad de una pulsión nos

atraveríamos a inferir un refuerzo sexual de ella” (Freud, 1910, p.72). De este forma, Freud plantea que la pulsión de investigar encuentra su fundamento en fragmentos de pulsiones sexuales propios de la infancia.

Siguiendo a Freud (1910), alrededor de los 3 años deviene un período de investigación sexual infantil que apunta al origen de los niños, y que implica la sospecha del acto sexual. En este contexto, una vez que se produce una clausura por parte de la represión sexual, el niño tiene tres salidas posibles: la inhibición neurótica del apetito de saber; la compulsión neurótica del pensamiento, en que el investigar deviene quehacer sexual; y tercero, la sublimación hacia el apetito de saber, que también aparece como sustituto del quehacer sexual pero sin el componente neurótico. El caso de Leonardo sería el paradigma de este tercer tipo de salida: “el núcleo y el secreto de su ser sería que, tras un quehacer infantil del apetito de saber al servicio de intereses sexuales, consiguió sublimar la mayor parte de su libido como esfuerzo de investigar” (Freud, 1910, p.75).

Además, Freud (1910) se interesa por la relación que Leonardo tenía con su obra, específicamente el hecho de no cuidar sus obras luego de haberlas creado. Este dato es interpretado como una identificación al padre, quien no habría velado por los cuidados del pequeño Leonardo en su primera infancia. Leonardo, en tanto padre de sus obras, habría establecido una relación de descuido similar a la obtenida en tanto hijo.

Más allá de la certeza de esta interpretación edípica, es interesante que la relación entre el artista y su obra da cuenta de ciertas marcas inconscientes en el creador. Se trata de un acto donde el artista está implicado subjetiva y pulsionalmente: “Desde una mocedad que nos resulta oscura, Leonardo emerge ante nosotros como artista, pintor y creador plástico, merced a unas dotes especiales, acaso reforzadas por el temprano despertar de la pulsión de ver en la primera infancia. Desearíamos indicar la manera en que el quehacer artístico se reconduce a las pulsiones anímicas primordiales, pero nuestros medios fallan justo aquí. Nos

limitamos a poner de relieve el hecho, apenas discutible, de que el crear del artista también da salida a su anhelo sexual (...) entre sus primeros intentos artísticos descollaron cabezas de mujeres sonrientes y hermoso muchachos, es decir, unas figuraciones de sus objetos sexuales” (Freud, 1910, p.123).

Si bien gran parte de este escrito consiste en plantear hipótesis e interpretaciones sobre el creador de la obra, Freud concluye señalando algunas limitaciones. Primero, señala que aun contando con un amplio material histórico y conocimiento sobre los mecanismos psíquicos, no sería posible saber por qué un individuo tomó un camino y no otro. Es decir, por qué una experiencia produjo una determinada marca. Ahí no quedaría más que “admitir un grado de libertad que no puede resolverse mediante el psicoanálisis (...) Entonces, estas dos peculiaridades de Leonardo restan como algo no explicable mediante el empeño psicoanalítico: su particularísima inclinación a represiones de lo pulsional y su extraordinaria aptitud para la sublimación de las pulsiones primitivas” (Freud, 1910, p.126). Lo importante de reconocer que no existe una explicación certera y de antemano para un destino pulsional, es que desarticula toda pretensión de promover la sublimación como destino para un sujeto. Solo podemos saber a posteriori si ha tomado, o no, este camino.

## **5.2.- Lacan: el arte como organización alrededor de un vacío.**

### **5.2.1.- Los aportes de Lacan a la noción de sublimación.**

En su Seminario VII, Lacan (1959-1960) dedica una parte importante para abordar la sublimación, noción que considera como problemática para los teóricos del psicoanálisis. Retoma la Cosa freudiana para señalar que deriva del latín *causa*, y destaca que la sublimación remite a la plasticidad de la economía libidinal.

Además, Lacan retoma lo planteado por Freud sobre el valor social de los objetos que produce la sublimación: “Cuando Freud, al inicio de los modos de acentuación

de su doctrina, comienza a articular lo tocante a la sublimación en su primera tónica (...) la sublimación se caracteriza por un cambio en los objetos o en la libido, que no se realiza por medio de un retorno de lo reprimido, que no se hace sintomáticamente, indirectamente, sino directamente, de una manera que satisface directamente. La libido llega a encontrar su satisfacción en objetos. ¿Cómo distinguirlos primero? Sencillamente, masivamente y, a decir verdad, no sin dejar de abrir un campo de infinita perplejidad, los distingue como objetos socialmente valorados, objetos que el grupo puede aprobar en la medida en que son objetos de utilidad pública. La posibilidad de sublimación es definida de este modo” (Lacan, 1959-1960, p.119). La sublimación se presenta entonces como una satisfacción directa que se relaciona estrechamente con la valoración social, el reconocimiento o valor que entrega un Otro al objeto producido.

Más adelante, agrega sobre este mismo punto: “en lo concerniente a lo que se puede llamar producción artística, y que paradójicamente fue promovido por Freud –y es esto realmente lo que sorprende a los autores- a saber, el reconocimiento social. Estos objetos juegan un papel esencial en algo que quizá no ha sido llevado tan lejos como podríamos desearlo en Freud, pero está vinculado incuestionablemente con la promoción de cierto progreso –y sabe Dios que esta noción está lejos de ser unilineal en Freud-, de cierta elevación de algo socialmente reconocido” (Lacan, 1959-1960, p.134-135).

Desde esta perspectiva, no podemos separar la sublimación del efecto que tiene a nivel social, en tanto productos que se inscriben en una cultura. Lacan (1959-1960) señala que estas elaboraciones imaginarias y culturales permiten engañarse sobre das Ding. Este efecto de engañar al sujeto por medio de lo imaginario es compartido con el fantasma, según la aproximación que realiza en este momento de su enseñanza. En ambos casos, se trata de recubrir, por medio de elementos imaginarios, el punto de das Ding, efecto de espejismo que comparten tanto el artista como los moralistas y artesanos.

Lacan aborda la sublimación a propósito de la ética, en tanto consigue crear valores socialmente reconocidos: “Aquí reside el problema de la sublimación, en tanto creadora de cierto número de formas, entre las cuales el arte no es la única –y se tratará para nosotros de un arte en particular, el arte literario, tan próximo para nosotros al dominio ético-. Pues esa sublimación, en tanto creadora de dichos valores socialmente reconocidos, debe ser juzgada en función del problema ético” (Lacan, 1959-1960, p.135). Cabe destacar que la creación artística sería una de las posibles derivas de la sublimación, pero no la única.

Lacan (1959-1960) sostiene que la dificultad para la teorización de la sublimación está en que Freud la relaciona con las pulsiones. En este punto, no es posible un abordaje si no se contempla el cuerpo, su superficie y orificios. Nos recuerda que Freud presenta la sublimación como una economía de sustitución diferente a la represión que encuentra como resultado el síntoma. No se trata entonces de un retorno de lo reprimido, sino de un modo posible de satisfacción de la pulsión, lo cual conlleva la idea de que la pulsión puede encontrar su meta en algo diferente, sin la operación de sustitución significativa que implica el síntoma.

La sublimación, al constituirse como otra meta de satisfacción, da cuenta de la diferencia entre la pulsión y el instinto, como también de la relación entre la pulsión y das Ding, la Cosa que no es lo mismo que el objeto. Es así como Lacan llega a sostener: “la fórmula más general que les doy de la sublimación es la siguiente: ella eleva un objeto (...) a la dignidad de la Cosa” (Lacan, 1959-1960, p.140). Ahora bien, se trata de la Cosa en tanto velada, representada. Solo de ese modo es posible una relación, no solo con la sublimación sino en el psiquismo en general. De este modo, la creación del objeto permite no evitar la Cosa, sino representarla (Lacan, 1959-1960). Este punto es fundamental para lo que más adelante se propondrá como una posible relación entre la creación artística y el trauma.

Para Lacan, “La noción de creación debe ser promovida ahora por nosotros, con lo que ella entraña, un saber de la criatura y del creador, porque ella es central, no solo en nuestro tema, el motivo de la sublimación, sino en el de la ética en el sentido más amplio” (Lacan, 1959-1960, p.150). En esta cita encontramos el interés de Lacan por la creación, en tanto nos puede proveer de un saber sobre el creador, la sublimación y, especialmente, sobre la ética.

Para ejemplificar el lugar que tiene das Ding en la creación, Lacan toma el vaso construido por el alfarero: “si ustedes consideran el vaso desde la perspectiva que promoví primero, como un objeto hecho para representar la existencia del vacío en el centro de lo real que se llama la Cosa, ese vacío tal como se presenta en la representación se presenta como un nihil, como nada y por eso el alfarero, al igual que ustedes a quien les hablo, crea el vaso alrededor de ese vacío con su mano, lo crea igual que el creador mítico, ex nihilo, a partir del agujero” (Lacan, 1959-1960, p.152-153).

Encontramos aquí una idea central en Lacan para pensar la creación artística: al centro de la creación hay un vacío, el cual viene a representar el objeto. La materialidad del objeto viene a dar cuenta de ese vacío, de la Cosa en tanto no representable. “Esta Cosa, todas cuyas formas creadas por el hombre son del registro de la sublimación, estará representada siempre por un vacío, precisamente en tanto que ella no puede ser representada por otra cosa –o con más exactitud, ella solo puede ser representada por otra cosa-. Pero, en toda forma de sublimación el vacío será determinante” (Lacan, 1959-1960, p.163).

Llegamos a la propuesta lacaniana de pensar que “Todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío” (Lacan, 1959-1960, p.163). Lacan hace referencia al Barroco: “el retorno barroco a todos los juegos de la forma, a todos esos procedimientos, entre los que se cuenta la anamorfosis, es un esfuerzo para restaurar el verdadero sentido de la búsqueda artística –los artistas se sirven del descubrimiento de las propiedades de las líneas para hacer resurgir

algo que esté allí donde uno no sabe ya qué hacer, hablando estrictamente, en ningún lado-.” (Lacan, 1959-1960, p.171). Podríamos pensar el acto de creación artística como una salida ante ese no saber hacer frente a das Ding, a lo real, al vacío. De este modo, se constituye como un saber hacer.

Para desarrollar la idea del arte como creación en torno a un vacío, Lacan recurre al arte primitivo que se ha encontrado en las cavernas: “Así como el ejercicio sobre la pared consiste en fijar al habitante invisible de la cavidad, vemos como este se encadena con el templo, en tanto que organización alrededor de ese vacío que designa, justamente, el lugar de la Cosa, y llega hasta la figuración del vacío en las paredes de ese vacío mismo, en la medida en que la pintura aprende progresivamente a dominar ese vacío, a delimitarlo tan de cerca que se consagra a fijarlo bajo la forma de la ilusión del espacio. Podemos organizar la historia de la pintura en torno al progresivo dominio de la ilusión del espacio” (Lacan, 1959-1960, p.176). La pintura es concebida como modo de dominar y delimitar el vacío que designa la Cosa, bajo la forma de la ilusión del espacio.

Lacan retoma las preguntas “¿el fin del arte es o no imitar? ¿El arte imita lo que representa?” (Lacan, 1959-1960, p.177), para sostener que si bien en la representación hay una imitación de objetos, se hace otro uso del objeto: delimitar la Cosa. De este modo se introduce la presentificación y la ausentificación a la vez (Lacan, 1959-1960). Por ejemplo, “en el momento en que Cézanne hace manzanas, es muy evidente que haciendo manzanas hace algo totalmente diferente de imitar manzanas –aun cuando su última manera de imitarlas, que es la más cautivante, sea la que está más orientada hacia una técnica de presentificación del objeto-. Pero, cuando más presentificado está el objeto en tanto que imitado, más nos abre esa dimensión en la cual la ilusión se quiebra y apunta a otra cosa” (Lacan, 1959-1960, p.178).

Otro ejemplo que Lacan trabaja es el amor cortés, en tanto creación poética, destacando la privación del objeto al cual se dirige: “El objeto, señaladamente aquí

el objeto femenino, se introduce por la muy singular puerta de la privación, de la inaccesibilidad. Cualquiera sea la posición social de quien funciona en este registro (...) la inaccesibilidad del objeto es planteada allí al principio” (Lacan, 1959-1960, p.187), siempre está presente una barrera que rodea y aísla a la Dama a la cual se canta. Incluso se presenta de modo despersonalizado, vaciado de sustancia real: “Vemos funcionar aquí en estado puro el mecanismo del lugar que ocupa la mira de la tendencia en la sublimación, a saber, lo que demanda el hombre, lo que solo puede demandar, es ser privado de algo real” (Lacan, 1959-1960, p.188). En otro apartado, sostiene que “La creación de la poesía cortés tiende a hacer lo siguiente: a situar en el lugar de la Cosa, y en esta época cuyas coordenadas históricas nos muestran cierta discordancia entre las condiciones particularmente severas de la realidad y ciertas exigencias del fondo, cierto malestar en la cultura. La creación de la poesía consiste en plantear, según el modo de sublimación propio del arte, un objeto al que designaría como eloquecedor, un partenaire inhumano” (Lacan, 1959-1960, p188).

Lacan denomina las técnicas en juego en el amor cortés como circunspección, suspensión, y las compara con los placeres preliminares que Freud trabaja en los Tres ensayos. De este modo, la paradoja: “En la medida en que se sostiene el placer de desear, es decir, en todo su rigor, el placer de experimentar un displacer, puede hablarse de la valorización sexual de los estados preliminares del acto de amor” (Lacan, 1959-1960, p.191). Este partenaire inhumano y la experimentación de displacer, llevan a Lacan a plantear que la sublimación, contra lo que se puede pensar desde el sentido común, no va siempre en la dirección de lo sublime: “El juego sexual más crudo puede ser el objeto de una poesía, sin que esta pierda sin embargo su mira sublimante” (Lacan, 1959-1960, p.202).

### **5.2.2.- Sinthome y Escabel.**

Otra referencia importante sobre la creación artística en Lacan se encuentra en el Seminario 23 (1975-1976). En este momento de su enseñanza desarrolla la

noción de *sinthome*, para lo cual toma referencias del mundo artístico, en especial el escritor James Joyce.

Una de las aproximaciones más relevantes es la relación que establece Lacan entre arte y saber hacer: “¿Qué es el saber hacer? Es el arte, el artificio, lo que da al arte del que se es capaz un valor notable, porque no hay Otro del Otro que lleve a cabo el Juicio Final” (Lacan, 1975-1976, p.59). De este modo, le otorga al arte un valor notable ante la ausencia de un Otro del Otro, lo que podríamos pensar como el límite de lo simbólico, de la elucubración de saber. Lacan tiene la idea de que el conocimiento es engañoso, por lo cual propone, para avanzar en este tema, tomar en consideración la ausencia de la relación sexual: “el conocimiento se muestra desde el principio como es –engañoso. Por eso todo debe retomarse al comienzo a partir de la opacidad sexual. Digo opacidad porque, en primer lugar, no nos damos cuenta de que lo sexual no establece de ningún modo ninguna relación” (Lacan, 1975-1976, p.60).

Sobre el artista, Lacan lo sitúa en el lugar donde se ha puesto a Dios: “No fue Dios quien consumó esta cosa que llamamos Universo. Se le imputa a Dios lo que es asunto del artista, cuyo primer modelo es, como todos saben, el alfarero. Se dice que él ha moldeado -¿con qué, además?- esa cosa que llamamos, por casualidad, el Universo” (Lacan, 1975-1976, p.60). El alfarero, aquél que tiene por oficio la producción de recipientes y otros objetos, viene a ser para Lacan el primer modelo del artista, a quien le atribuye la consumación del Universo. Miller (2013) plantea que en el seminario *El Sinthome* surge la figura del artista y la noción del arte como un saber hacer, en oposición al síntoma como un querer decir.

Antes de tomar los planteamientos sobre Joyce, cabe mencionar el motivo del interés de Lacan por la escritura: “Me interesa la escritura porque pienso que históricamente se ha entrado en lo real por fragmentos de escritura” (Lacan, 1975-1976, p.66). Su interés está en pensar y situar lo real, partiendo de la base que “lo real se funda en la medida en que no tiene sentido, que excluye el sentido, o, más

exactamente, que se decanta por estar excluido de él” (Lacan, 1975-1976, p.61). Para hablar de *sinthome* es preciso circunscribir que se trata de un arreglo que tiene relación con lo real, con eso que no queda absorbido por el entramado simbólico-imaginario. Lacan propone seguir la “pista de Joyce”, partiendo de su relación con Nora, sobre la cual sostiene: “Cosa curiosa, diré que es una relación sexual, aunque sostenga que no la hay. Pero es una extraña relación sexual” (Lacan, 1975-1976, p.81). El *sinthome* viene a hacer una relación allí donde no la hay.

De entrada, propone pensar el caso de Joyce como un modo de suplir un desanudamiento del nudo: “¿Por qué no pensar el caso de Joyce en los siguientes términos? ¿Su deseo de ser un artista que mantendría ocupado a todo el mundo, a la mayor cantidad de gente posible en todo caso, no compensa exactamente que su padre nunca haya sido para él un padre?” (Lacan, 1975-1976, p.86). Hay que destacar que Lacan se pregunta por el deseo de ser artista en Joyce. Es decir, supone que hay algo que causa dicha elección por parte del escritor y sostiene la hipótesis de que el ser artista viene a compensar la ausencia de un padre.

La búsqueda de una respuesta ante estas interrogantes viene a dar como resultado la formulación del *sinthome*, que le sirve para entender la relación entre Joyce y su escritura. Para Lacan, la noción de *sinthome* refiere a la reparación de un error en la cadena borromea: “lo que he llamado este año el *sinthome*, permite reparar la cadena borromea si ya no hacemos de ella una cadena, si en dos puntos hemos cometido lo que he llamado un error” (Lacan, 1975-1976, p.91). Con ello, muestra la posibilidad del error para luego introducir la de reparación, como un modo de mantener los registros anudados: “si lo simbólico se libera, como indiqué antes, tenemos un medio de reparar esto. Es hacer lo que, por primer vez, definí como el *sinthome*. Es algo que permite a lo simbólico, lo imaginario y lo real mantenerse juntos, aunque allí, debido a dos errores, ya ninguno esté unido al

otro” (Lacan, 1975-1976, p.92). Una reparación, entonces, que permite mantener los registros anudados.

En el caso de Joyce es el arte el que opera como sinthome: “el arte de Joyce es algo tan particular que el término sinthome es justo el que le conviene” (Lacan, 1975-1976, p.92). Es importante considerar que es una propuesta para pensar el caso de Joyce en particular. Habría que ser precavidos y tener en cuenta que pensar el arte como un sinthome no es generalizable a todos los artistas. Como siempre en psicoanálisis, habría que tomar el caso a caso. Cabe preguntarse entonces, la función que cumple la creación artística en otros artistas, sin partir del supuesto de que se trata de un arreglo sinthomático.

Más adelante en su desarrollo, Lacan sostiene que Joyce “expone, de una manera completa y especialmente artística, porque sabe arreglárselas, el sinthome, sinthome tal que no pueda hacerse nada para analizarlo” (Lacan, 1975-1976, p.123). Aparece más claro aún que para Lacan lo artístico equivale a un saber hacer. En el caso de Joyce, un saber arreglárselas ante el desanudamiento de los registros y la no relación sexual. También podemos extraer de esta cita que el sinthome, en tanto arreglo, no es susceptible de análisis, no es interpretable en tanto no remite a una elucubración de saber, sino que da cuenta de un saber hacer.

Para deducir el desencadenamiento de los registros, ante el cual Joyce habría encontrado un sinthome con el cual arreglárselas, Lacan recurre al episodio en el que fue objeto de una golpiza, destacando el efecto que tuvo para él: “Después de la aventura, Joyce se pregunta por lo que hizo que, pasada la cosa, él no estuviera resentido. Se expresa entonces de una manera muy pertinente, como puede esperarse de él, quiero decir que metaforiza la relación con su cuerpo. Él constata que todo el asunto se suelta como una cáscara” (Lacan, 1975-1976, p.146).

Llama la atención la reacción de Joyce de no experimentar un afecto por la violencia sufrida a nivel corporal, a partir de lo cual Lacan aborda la relación con su cuerpo: “Relacionarse con el propio cuerpo como algo ajeno es ciertamente una posibilidad que expresa el uso del verbo tener. Uno tiene su cuerpo, no lo es en grado alguno. De aquí que se crea en el alma, después de lo cual no hay razones para detenerse, y también se piensa que se tiene un alma, lo que es el colmo. Pero la forma, en Joyce, del abandonar, del dejar caer la relación con el propio cuerpo resulta completamente sospechosa para un analista, porque la idea de sí mismo como cuerpo tiene un peso” (Lacan, 1975-1976, p.147).

Tanto la dimensión sintomática en Joyce, es decir, la palabra impuesta que va apareciendo a medida que avanza su obra, como el dejar caer su cuerpo, dan cuenta de la carencia paterna, un lapsus del nudo que deja suelto el registro imaginario e interpenetrados lo simbólico y lo real. Ante esto, Joyce encuentra por medio del *sinthome* un tratamiento, una reparación. Más que la escritura en sí, lo que hace *sinthome* es su deseo de ser artista, el querer ser un nombre. También deviene *sinthome* su relación con Dora, en tanto le proporciona un límite corporal que impide que el registro imaginario se suelte (Schejtman, 2013).

El síntoma, como formación del inconsciente, da cuenta de una generalidad, en tanto el inconsciente es ubicado en el lugar del Otro. En oposición, el *sinthome* no es una formación del inconsciente y remite a la singularidad, al lugar del Uno. En un primer tiempo lógico se encuentra el Uno, el *sinthome*, y luego se añade el inconsciente, en un segundo tiempo (Miller, 2014). Pero además, el síntoma implica un querer decir, una invitación al desciframiento, mientras que el *sinthome* es un saber hacer que remite a las marcas que dejó el impacto de la lengua sobre el cuerpo, acontecimiento de cuerpo que no conlleva ninguna significación (Miller, 2013). Podemos pensar la cercanía del *sinthome* al arte justamente en el énfasis en el saber hacer.

En su Presentación del tema del X Congreso de la AMP, Miller (2016) destaca que al hablar de *sinthome* estamos en la época del *parlêtre*, lo cual tiene consecuencias en la práctica analítica. Traza un giro, el paso de analizar el inconsciente, tal como lo concebía Freud, a analizar al *parlêtre*. En este contexto, el *sinthome* del *parlêtre* da cuenta de una emergencia de goce, un acontecimiento de cuerpo. Junto al *sinthome* ubica el vocablo *escabel* y propone lo siguiente: “El *escabel* no es la escalera – es más pequeño que una escalera – pero hay peldaños. ¿Qué es el *escabel*? – me refiero al *escabel* psicoanalítico, no sólo al que se necesita para alcanzar libros en una biblioteca. Es, en términos generales, aquello sobre lo que se alza el *parlêtre*, se sube para ponerse guapo. Es su pedestal, que le permite elevarse, él mismo, a la dignidad de la Cosa” (Miller, 2016, s/p).

Hay que destacar que se trata del *escabel* desde un punto de vista psicoanalítico, el que remite entonces a lo que posibilita al *parlêtre* elevarse a la dignidad de la Cosa, un “ponerse guapo” que introduce la dimensión de la belleza. Además, Miller sostiene que el *escabel* “Traduce de un modo figurado la sublimación freudiana, pero en su entrecruzamiento con el narcisismo. He aquí un acercamiento que es propiamente de la época del *parlêtre*. El *escabel* es la sublimación, pero en tanto que fundada en el yo no pienso original del *parlêtre*. ¿Qué es este yo no pienso? Es la negación del inconsciente mediante la cual el *parlêtre* se cree amo de su ser. Y a esto, con su *escabel*, le añade que se cree un amo bello. Lo que se llama la cultura no es sino la reserva de los *escabeles*, a donde uno va a buscar con qué darse importancia y vanagloriarse” (Miller, 2016, s/p).

Si el *sinthome* depende del cuerpo del *parlêtre*, goce que excluye el sentido, el *escabel* está del lado del goce de la palabra que incluye el sentido. Joyce da cuenta de cómo el *sinthome* sin sentido se volvió el *escabel* de su arte. Es decir, consiguió hacer una obra de arte a partir de una literatura que da cuenta de un goce opaco. El *escabel* aparece ahí como aquello que eleva su obra a la dignidad

de la Cosa. Pensado en la experiencia analítica, específicamente en el pase, se trata de valerse del síntoma para hacerse con él un escabel, ante lo cual reacciona la comunidad analítica. En ese punto, también es un hecho de sublimación. (Miller, 2016).

Sobre su relación con la belleza, Miller plantea que “Los escabeles están ahí para producir belleza, porque la belleza es la defensa última contra lo real” (Miller, 2016, s/p). Entonces, nos topamos con el escabel en el recorrido que lleva hacia lo real. De ahí que Miller (2016) proponga el análisis como trabajar la castración del escabel para revelar el goce opaco que hay en el síntoma.

En la dirección trazada por Miller, Laurent (2016b) plantea que el problema para Lacan está en dar cuenta de la articulación entre el goce y lo sexual. En otras palabras, el modo en que el goce auto-erótico de la pulsión se ensambla al deseo del Otro. Sobre la sublimación, sostiene que en un comienzo era un problema para Lacan porque el lenguaje y el goce iban por caminos separados. No obstante, desde el Seminario Aún (1972-1973), el significante es causa del goce, con lo cual la sublimación pasa a ser un goce pleno de derecho.

Laurent (2016b) destaca que el escabel, a diferencia del *sinthome*, da cuenta de un goce ligado al sentido. Además, implica un cruzamiento con el narcisismo, un narcisismo donde el cuerpo es idolatrado, para lo cual retoma la siguiente cita de Lacan: “El *parlêtre* adora su cuerpo porque cree que lo tiene (...) en realidad no lo tiene, pero su cuerpo es su única consistencia –consistencia mental, por supuesto, porque su cuerpo a cada rato levanta campamento” (Lacan, 1975-1976, p.64).

## **6.- Vida y obra de Frida Kahlo.**

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, más conocida como Frida Kahlo, fue una artista mexicana nacida el 6 de julio de 1907 en Coyoacán. Hija de Guillermo Kahlo, un fotógrafo de origen húngaro, y Matilde Calderón, una católica devota y conservadora. Recibió gran influencia de parte de su padre, quien la introdujo en el mundo del arte, convirtiéndose en su primer mentor. Frida lo asistía en sus labores artísticas y en las posibles crisis causadas por su epilepsia, por lo cual se fue apartando del rol tradicional atribuido a las mujeres mexicanas de la época (Souter, 2016).

Para esta investigación no se tomará como referencia una biografía exhaustiva ni lineal de la artista, sino que se seleccionarán algunos eventos organizados en torno a tres ejes articulados: 1.- Un cuerpo accidentado; 2.- Desencuentros amorosos; 3.- Maternidad imposible. La elección de estos temas se justifica en la hipótesis de que se trata de tres ámbitos en que se puede articular el encuentro con lo traumático y la creación artística, como una de las salidas que encontró Frida. A modo de orientación, la pregunta ¿cómo se ubica la creación artística ante las contingencias que atravesó la artista?

### **6.1- Un cuerpo accidentado.**

En 1916, Frida Kahlo contrajo poliomielitis. Como consecuencia de esta enfermedad, su pierna derecha quedó atrofiada y más corta que la izquierda. Los niños del barrio la molestaban diciéndole “Pata de palo”. Frida comenzó a utilizar varias medias que le permitieran esconder su defecto y aumentar la altura de la pierna afectada, y a practicar deportes como atletismo, boxeo y natación. Muy interesada en el debate intelectual, encontró en Alejandro Gómez Arias un compañero de discusiones, con quien más adelante tendría una relación amorosa. Comenzó a estudiar a diversos autores como Gogol, Tolstoi, Spengler, Hegel, Kant, entre otros. A partir de las lecturas, en una época de profundas

transformaciones tras la Revolución Mexicana de 1910, comenzó su interés por el socialismo (Souter, 2016).

Desde muy pequeña fue ayudante de su padre. A partir de la poliomielitis, e interesado por calmarla y mostrarle que disponía de otros recursos, el padre le muestra su interés por la fotografía y la pintura, ofreciéndole acuarelas para que pintara junto a él en el campo (Jamís, 1994). Como parte de su educación, el padre la estimulaba a copiar grabados y dibujos de artistas reconocidos. Producto de la situación que cruzaba el país, el padre perdió un trabajo y comenzaron a tener problemas económicos. Frida decide trabajar de aprendiz con el grabador Fernando Fernández, quien elogiaba su trabajo (Souter, 2016).

Sobre su modo de pintar en esa época, se dice que “pintaba con el mismo entusiasmo con el que coleccionaba juguetes hechos a mano, muñecas y trajes bordados en colores vivos. Veía la pintura como un entretenimiento, un medio de expresión personal, no como “arte”, pues aún no había pensado convertirse en una artista profesional” (Souter, 2016, p.20).

Un segundo evento en que vió afectado su cuerpo fue el trágico accidente ocurrido en 1925. En una entrevista, Frida narró el accidente del siguiente modo: “Los camiones de mi época eran absolutamente endebles; comenzaban a circular y tenían mucho éxito; los tranvías andaban vacíos. Subí al camión con Alejandro Gómez Arias. Yo me senté en la orilla, junto al pasamanos y Alejandro junto a mí. Momentos después el autobús chocó con un tren de la línea Xochimilco. El tren aplastó el autobús contra la esquina. Fue un choque extraño; no fue violento, sino sordo, lento y maltrató a todos. Y a mí mucho más (...) Yo tenía entonces dieciocho años, pero parecía mucho más joven, incluso más joven que (mi hermana) Cristi, a quien llevo once meses (...) Yo era una muchachita inteligente pero poco práctica, pese a la libertad que había conquistado. Quizá por eso no medí la situación ni intuí la clase de heridas que tenía (...) El choque nos tiró hacia delante y a mí el pasamanos me atravesó como la espada a un toro. Un hombre

me vio con una tremenda hemorragia, me cargó y me puso en una mesa de billar hasta que me recogió la Cruz Roja” (Souter, 2016, p.20-23).

Con múltiples fracturas y profundas heridas, Frida quedó inmovilizada y con fuertes dolores. Luego de su estadía en el Hospital, donde fue posible salvarla de la muerte, le prescribieron el uso de un corsé de yeso por 9 meses y un reposo total en cama de por lo menos 2 meses. Debió utilizar diversos corsés para tratar los efectos del accidente (Jamís, 1994). El diagnóstico: “fractura de tercera y cuarta vértebras lumbares, tres fracturas en pelvis, once fracturas en pie derecho, luxación de codo izquierdo, herida penetrante de abdomen producida por un tubo de hierro que entró por cadera izquierda saliendo por el sexo, rompiendo labio izquierdo. Peritonitis aguda. Cistitis con canalización por bastantes días (...) a partir de entonces tiene ya la “sensación de cansancio continuo” y a veces dolores en la columna y pierna derecha, que no la dejan ya nunca” (Souter, 2016, p.23).

Producto de sus limitaciones físicas debió dejar de asistir a la Escuela Preparatoria y abandonar el sueño de estudiar Medicina. Obligada a permanecer en cama, dedicaba el tiempo a pintar escenas de Coyoacán, retratos de las visitas y autoretratos (Souter, 2016). En la película *Frida* (2002) se representa al padre en su esfuerzo por apoyarla, adaptando un atril a su cama para que pudiera pintar mientras se encontraba en reposo absoluto. Gracias a este atril adaptado, que incluía un espejo, pudo pintar autoretratos.

En 1926, pintó para Alejandro Gómez *Autoretrato con traje de terciopelo*. Para Frida, “la pintura no nace de lo que se llama una “vocación precoz” Surge de una doble presión: un espejo que, por encima de su cabeza, la hostiga, y el fondo de dolor en ella que sube a la superficie. Dos elementos esenciales conjugados... y aparece la pintura” (Jamís, 1994, p.111). Entre 1927 y 1928 continuó pintando retratos de personas cercanas, como su amiga Alicia Galant, su hermana Cristina y su sobrina Isolda. En 1928 ya se habría recuperado lo suficiente como para dejar

de utilizar el corsé ortopédico y volver a salir de la Casa Azul. Comenzó a participar de discusiones intelectuales y actividades políticas (Souter, 2016).

Las operaciones y los intensos dolores corporales la acompañaron gran parte de su vida. En 1950-51, vuelve a enfermar, y escribe en su Diario íntimo: “He estado enferma un año. Siete operaciones en la columna vertebral. El Doctor Farill me salvó. Me volvió a dar alegría de vivir. Todavía estoy en la silla de ruedas, y no sé si pronto volveré a andar. Tengo el corset de yeso que a pesar de ser una lata pavorosa, me ayuda a sentirme mejor de la espina. No tengo dolores. Solamente un cansancio de la.. tiznada, y como es natural muchas veces desesperación. Una desesperación que ninguna palabra puede describir. Sin embargo tengo ganas de vivir. Ya comencé a pintar. El cuadrito que voy a regalarle al Dr Farill y que estoy haciendo con todo mi cariño para él. Tengo mucha inquietud en el asunto de mi pintura. Sobre todo por transformarla para que sea algo útil al movimiento revolucionario comunista, pues hasta ahora no he pintado sino la expresión honrada de mi misma, pero alejada absolutamente de lo que mi pintura pueda servir al partido” (Kahlo, 2017, p.252).

Es difícil ubicar la producción de obras en períodos en que Frida no tuviera algún tipo de dolor, ya que luego del accidente, en mayor o menor medida, los dolores físicos la acompañaron por siempre. En 1944 pintó *La columna rota*, uno de sus autoretratos más conocidos. Un rostro serio exhibe varias lágrimas y varios clavos pinchan la piel. La columna aparece exhibida como una pilar fracturado, al medio de un cuerpo partido que logra mantenerse unido por medio de un corsé.

El mismo año comenzó su Diario Íntimo, que se convirtió en un compañero mientras estuvo en cama, luego en silla de ruedas y finalmente recluida en su casa. “Parece que hubiera sido escrito en un mundo diferente de aquél en el que se encontraba. Sus páginas están llenas de dibujos de colores vivos, garabatos, caricaturas y un número considerable de chistes subidos de tono, largas y

retóricas cadencias poéticas, reflexiones afables, y agrias leperadas –palabras soeces–” (Souter, 2016, p.179).

En 1944 comenzó un deterioro importante en su salud que implicó una serie de tratamientos físicos y farmacológicos, con pocos resultados para Frida. Durante sus últimos 10 años utilizó veintiocho corsés. Tuvieron que amputarle los dedos del pie derecho por gangrena. Los tratamientos no consiguieron aliviar los dolores, que la llevaron a una adicción a los analgésicos. En 1950 estuvo internada en un hospital, y en 1951 salió en silla de ruedas (Souter, 2016).

Durante este tiempo de empeoramiento, creó pinturas que hacen referencia a los dolores corporales que no le daban tregua. En 1943 pintó *Pensando en la muerte*, autorretrato en que contrasta un fondo de frondosa vegetación con la calavera ubicada en el centro de su frente. En 1946 creó *El ciervo herido (La venadita)*, otro autorretrato en que aparece en medio de un bosque, con flechas encrustadas en su cuerpo de venado.

En esta época, los intensos dolores de espalda no se lograron calmar ni siquiera con un corsé de acero que utilizó por 8 meses, debiendo acudir a la morfina para disminuir los dolores, aunque la toleraba mal. En este contexto, “La única tabla de salvación de todos esos males parecía ser aún la pintura, a la que se dedicaba muchas horas cada día” (Jamís, 1994, p. 275). Su salud continuó deteriorándose y las operaciones, que incluyeron la amputación de una pierna, no consiguieron mejorar su estado, imponiendo limitaciones para su trabajo y debiendo quedar prácticamente encerrada en su habitación. En sus últimos años, a pesar de sus problemas graves de salud, asistió a dos eventos públicos: una exposición en su homenaje en 1953, y una manifestación política en 1954. Finalmente, su cuerpo dejó de vivir el 13 de julio de 1954, a causa de una embolia pulmonar. Tenía 47 años de edad (Jamís, 1994).

Especial atención merece la pintura *Sin esperanza*, creada en 1945, en la cual aparece Frida acostada en una cama. Una especie de masa rojiza sale de su boca y se extiende hasta abrirse y sostenerse en el atril que está instalado sobre la cama. Allí se observa una calavera y animales muertos amontonados. Es interesante porque es el mismo lugar en que se instala la tela donde Frida pintaba mientras debía mantenerse en reposo.

Frida pintó muchos autoretratos. Desde la perspectiva del escritor e intelectual mexicano Carlos Fuentes, Frida “No es una pintora de sueños, insiste ella misma, sino la pintora de su propia realidad, pintándose a sí misma, porque se encuentra sola y porque es el tema que mejor conoce (...) Como Rembrandt, como Van Gogh, Kahlo nos cuenta su biografía con sus autoretratos. Las etapas de la pasión, los preámbulos de la inocencia, los actos del sufrimiento y, finalmente, la catarsis del conocimiento...” (Fuentes, 2017, p.14).

En su Diario íntimo, Frida expresa su visión sobre la representación del sufrimiento: “La tragedia es lo más ridículo que tiene “el hombre” pero estoy segura, de que los animales, aunque “sufren”, no exhiben su “pena”, en “teatros” abiertos, ni “cerrados” (los “hogares”). Y su dolor es más cierto que cualquier imagen que pueda cada hombre “representar” xxxx ~~e sentir~~ como dolorosa” (Kahlo, 2017, p.239) La célebre frase “Pies para qué los quiero. Si tengo alas pa’ volar” acompaña un dibujo realizado luego de la amputación de su pierna hasta la altura de la rodilla. (Kahlo, 2017, p.274).

Si bien gran parte de sus pinturas dan cuenta de sus dolores, también creó pinturas que destacan el valor de la vida, produciendo un contraste al interior de su obra. Es así como la última pintura que creó corresponde a *Viva la vida* (1951-54), un verdadero homenaje a la vida representado por medio de generosas y coloridas sandías.

## **6.2- Maternidad imposible.**

Luego del accidente en autobús, “Una angustia la invadía lenta, inexorablemente. Frida dibujaba, sobre la tierra seca, formas geométricas con su índice. Luego la idea le cruzó la mente, como una flecha: ‘¡El niño!’. Seguramente no podría tener hijos. Una cuestión que nadie había abordado. (...) ¿Y el niño? ¿Podría concebirlo, tenerlo? ¿Con un bajo vientre destrozado como el suyo?” (Jamís, 1994, p.101).

Diversos autores afirman que a Frida Kahlo la habitaba un fuerte deseo de ser madre. Ya casada con Diego Rivera, solía tener pesadillas en que retornaba el accidente y despertaba angustiada preguntándose si iba a poder tener hijos (Jamís, 1994). Además de los profundos dolores, constantes tratamientos e intervenciones, otra de las consecuencias del accidente en bus fue la fractura de la pelvis, lo que derivó en una imposibilidad de tener hijos. Las tres veces que quedó embarazada (en los años 1930, 1932 y 1934), los embarazos concluyeron precipitadamente en abortos. A partir de estas experiencias, “la pintora había llegado a la inevitable conclusión de que nunca iba a dar a luz al hijo que tanto deseaba y vivía atormentada por esta limitación” (Lowe, 2017, p.26).

Tras su primer aborto, y a pesar del pronóstico negativo, Frida Kahlo no se quitaba la idea de ser madre. En 1932, viviendo en EEUU, descubrió que estaba embarazada, ante lo cual se alegró y aterrorizó al mismo tiempo. Tenía un profundo deseo de ser madre pero temía herederle la epilepsia del padre, como también la posibilidad de que el embarazo no llegara a término. Un médico en Dittroit le planteó la opción de la cesárea e indicó reposo en cama. Al cuarto mes de embarazo sufrió un aborto espontáneo: “Agotada emocional y físicamente, recurrió a su único consuelo: la pintura. Pidió que le llevaran libros de medicina para estudiar imágenes de embriones y anatomía, pero los médicos no aceptaron. Diego le llevó algunos libros a escondidas y ella empezó a dibujar (...) Frida logró convertir su soledad y su depresión en actividad creativa. Sólo que en esta

ocasión los temas eran mucho más personales y ella tuvo que escrutar sus emociones para contar su triste historia” (Souter, 2016, p. 72).

Luego de salir del hospital, Frida se puso a trabajar en una serie de esbozos sobre el tema de la maternidad interrumpida. Su dolor y desesperación aumentó a los pocos días, al enterarse del estado crítico de salud de la madre. Viajó a México para acompañarla los últimos días antes de su muerte. “Frida sabía que lo mejor que podía hacer, costase lo que costase, era pintar. Por eso pintaba, lloraba, lloraba, pintaba (...) Frida estaba decidida a pintar su universo, real o simbólico, sin que ninguna sujeción moral o estética la estorbase. En su dolor, Frida era libre” (Jamís, 1994, p.188).

En 1932, el año en que se produjo su segundo aborto, creó tres pinturas que hacen referencia a la pérdida. *Frida y la operación cesárea* (1932), en que aparece Frida acostada al lado del cuerpo de un niño, el rostro de Diego Rivera y al fondo un equipo médico. En *Hospital Henry Ford* o *La cama voladora* (1932), aparece Frida en cama, con una gran lágrima en el rostro y las sábanas manchadas con sangre. Por medio de hilos, su vientre se conecta a diversos elementos como una pelvis, un feto y un caracol. La tercera obra, titulada *Mi nacimiento* (1932), hace referencia tanto a su aborto como a la reciente muerte de la madre. Se muestra el parto de modo descarnado y solitario, nadie acompaña el acto, excepto el cuadro de la Virgen de las Angustias.

Otra de las soluciones que parece haber encontrado ante la imposibilidad de la maternidad fue la relación con sus sobrinos, hijos de su hermana Cristina: “Era como si ellos fueran los hijos que su cuerpo herido le negaba” (Souter, 2016, p. 100). Además, generó un cariño particular por los animales y las muñecas. A los pocos años de su tercer aborto, pintó *Mi muñeca y yo* (1937), en que aparece Frida acompañada de una muñeca que está sentada a su lado.

Es interesante el lugar que Frida le otorga a la pintura ante estos acontecimientos: “Mis pinturas están bien pintadas, no con destreza sino con paciencia. Mi pintura contiene el mensaje del dolor. Creo que al menos unas cuantas personas están interesadas en ella. No es revolucionaria. ¿Por qué habría de seguir queriendo que sea beligerante? No puedo. La pintura llenó mi vida. Perdí tres hijos y otra serie de cosas que habrían colmado mi horrorosa existencia. La pintura ocupó el lugar de todo esto. Creo que el trabajo es lo mejor” (Souter, 2016, p.195).

### **6.3- Desencuentros amorosos.**

Si bien Frida Kahlo tuvo varias relaciones, sin duda la más importante fue su relación con Diego Rivera. No por casualidad aparece en varias pinturas de Frida, entre las cuales se encuentra *Frida y Diego Rivera* (1931), *Retrato de Diego Rivera* (1937), *El amor abraza al universo, la tierra (México)*, *Yo, Diego y el señor Xólotl* (1949), *Autoretrato como Tehuana* (1943).

No existe certeza sobre el primer encuentro entre Frida y Diego, ya que ambos solían distorsionar la realidad para acomodarla al momento. El relato más aceptado plantea que Frida se dirigió a Diego para mostrarle algunas de sus obras. Él estaba en un andamiaje pintando un mural cuando ella lo llamó e insta a bajar. Sabiendo que era un mujeriego, le dijo desafiante que no iba a coquetearle sino a mostrarle los cuadros para saber su opinión. Luego de mirar las obras detenidamente, Diego le mostró su interés y le dijo que tiene talento, instándola a seguir pintando (Souter, 2016). En una versión cinematográfica (Frida, 2002), se muestra a Frida de modo irreverente y desafiante, buscando captar la atención de Diego para fines artísticos. Ella quería apoyar económicamente a su familia y quería saber si podía hacerlo con la pintura. Además de recomendarle que siga pintando, la invita a conocer a otros artistas, pudiendo entrar en el ambiente.

Frida llamaba la atención porque solía vestirse como lo hacía la mayoría de los hombres de la época. Sin embargo, al conocer a Diego, hizo un cambio en su

vestuario aproximándose a la imagen de una mujer mexicana tradicional, utilizando bordados, largas faldas, vestidos coloridos, joyas y peinados con cintas (Jamís, 1994). La vestimenta tuvo un lugar importante en su vida: “Sus lujosos vestidos velaban su cuerpo roto; pero también le permitían actuar en una ceremonia de ceremonias, un vestirse y desvestirse tan trabajoso, principesco y ritualista como los del emperador Moctezuma” (Fuentes, 2017, p.23). Para muchos, los vestidos de Frida se constituyen como parte de su obra artística.

Frida y Diego se casaron el 21 de agosto de 1929, en una ceremonia civil en Coyoacán a la cual asistieron pocos amigos. Frida se convirtió en una esposa dedicada, acompañándolo en su trabajo y en los viajes que implicaban los encargos. Diego valoraba los comentarios artísticos de ella. A finales de la década de 1920, a partir de un clima político de persecución hacia la izquierda, Diego acepta realizar un mural en San Francisco, EEUU. La posibilidad de conseguir una visa de trabajo fue gracias a la intervención del coleccionista Albert Bender, a quien Frida luego le dedicó el retrato de su boda, *Frida y Diego Rivera* (1931), a modo de agradecimiento. La pareja vivió en diversos lugares, debido a las ofertas de trabajo que recibió Diego Rivera, especialmente en EEUU. Si bien en un comienzo Frida cumplió un rol de apoyo, dejando de lado su actividad pictórica, retomó esta actividad al poco tiempo (Souter, 2016).

Se trató de una relación muy intensa, con grandes satisfacciones y profundos dolores. Si bien sabía de las infidelidades de Diego, una de las experiencias más dolorosas fue enterarse de una nueva infidelidad, esta vez con Cristina, una hermana muy cercana de Frida, de quien había recibido mucho apoyo en sus períodos de confinamiento producto del accidente en bus. Para entonces, vivían en las casas gemelas de San Ángel, dos casas unidas por un puente. Para esta misma época, su salud cayó en picada, tuvo que ser hospitalizada y se le practicó una apendicectomía. Al poco tiempo, además sufrió un nuevo aborto espontáneo, y se le infectaron unas heridas en su pie derecho (Souter, 2016).

Al tiempo de enterarse de esta infidelidad, y tomando como referencia un asesinato ocurrido en esa fecha, pintó *Unos cuantos piquetitos* (1935). Se trata de una cruda y dramática escena en que una mujer yace muerta sobre una cama. Al costado de la mujer, un hombre que porta el cuchillo. Con varias cortes, el cuerpo de la mujer está ensangrentado. También hay sangre en la camisa del hombre, la cama, el piso e incluso el marco de la pintura.

Dos años después, pintó *Recuerdo (El corazón)* (1937), autorretrato en que aparece al centro del cuadro, llorando, sin manos y con un agujero en la zona del corazón, agujero a través del cual pasa una vara que sostiene dos trajes y dos brazos, de dos momentos diferentes de su vida. En el suelo, un corazón derramando sangre.

Sobre esta relación, Fuentes señala que Frida “admitía que sufrió dos accidentes en su vida, el del tranvía y el de Diego Rivera (...) Amor de Frida, en todo caso, devorador, purificador, como el de la diosa buitres. Quería parir a Diego. Soy él, escribió o dijo un día, desde mis más primitivas y antiguas células, él es en todo momento mi hijo, mi niño nacido a cada momento, todos los días, de mi propia entraña...” (Fuentes, 2017, p.20).

Si bien se propuso abandonar su vida tal como era hasta ese momento, tras un viaje con amigas a Nueva York, vuelven con Diego, ahora bajo el acuerdo de una “mutua independencia”. Frida retorna a las casas gemelas de San Ángel y comienza a tener otras relaciones, con hombres y mujeres. Entre ellos, se encontró León Trotski, quien recibió asilo por parte del presidente Cárdenas, gracias a la gestión de Rivera. Mientras vivió en la Casa Azul, tuvieron un romance en secreto (Souter, 2016).

Una vez que la obra de Frida comenzó a tener éxito, se realizó una exposición en Nueva York, y luego en París, donde compartió con los surrealistas. Durante este tiempo, mantuvo relaciones con otras personas, pero decidió volver a reunirse con

Rivera, a pesar de que su relación estaba muy deteriorada. En 1939 se divorciaron (Souter, 2016).

El mismo año pintó *Las dos Fridas* (1939), un autorretrato en que aparecen dos versiones de sí misma. Una vestida con traje europeo, la otra con traje tehuano, están conectadas por una arteria que se conecta al corazón expuesto de ambas. Una de ellas, corta la arteria, cayendo sangre sobre su vestido blanco.

En 1940, volvió a San Francisco y acudió a su médico y amigo Eloesser, para recibir tratamiento por los malestares físicos y por el alcoholismo acentuado tras la separación. El médico sugirió que Diego estuviera presente en el período de recuperación, apostando por una reconciliación que permitiera reducir los efectos de la separación. Con el tiempo, retomaron su relación bajo un nuevo acuerdo: “Nada de sexo ni de dinero”. En diciembre de 1940 se volvieron a casar (Souter, 2016).

Estando separada de Rivera, solía aparecer en pesadillas: “A menudo, soñaba que la arrebatában de Diego, que era atrapada por la tormenta de la guerra, en Europa, y resultaba mutilada, luchando entre la vida y la muerte” (Jamís, 1994, p.249). Es interesante que Frida produjo más cuadros cuando atravesó ese período de separación con Diego, período marcado por la angustia y la soledad (Jamís, 1994).

En su Diario Íntimo, Frida expresa el lugar que Diego tuvo en su vida: “Si tan solo tuviera cerca de mí su caricia. Como a la tierra el aire se la dá la realidad de su persona, me haría más alegre, me alejaría del sentido que me llena de gris. Nada ya sería en mí tan hondo, tan final. Pero cómo le explico mi necesidad enorme de ternura! Mi soledad de años. Mi estructura inconforme por inarmónica, por inadaptada. Yo creo que es mejor irme, irme y no escaparme. Que todo pase en un instante. Ojalá” (Kahlo, 2017, p. 275).

Sobre el episodio de la amputación de su pierna derecha, Frida expresa sus temores, como también la función de Diego en ligarla a la vida: “Seguridad de que me van a amputar la pierna derecha. Detalles sé pocos pero las opiniones son muy serias (...) Estoy preocupada, mucho, pero a la vez siento que será una liberación. Ojalá y pueda ya caminando dar todo el esfuerzo que me queda para Diego, todo para Diego” (Kahlo, 2017, p.277). En otra parte, escribe: “Me amputaron la pierna hace 6 meses. Se me han hecho siglos de tortura y en momentos casi perdí la razón. Sigo sintiendo ganas de suicidarme. Diego es el que me detiene por mi vanidad de creer que le puedo hacer falta. El me lo ha dicho y yo le creo. Pero nunca en la vida he sufrido más. Esperaré un tiempo (...) He logrado mucho. Seguridad al caminar. Seguridad al pintar. Amo a Diego más que a mi misma. Mi voluntad es grande. Mi voluntad permanece. Gracias al amor magnífico de Diego” (Kahlo, 2017, p.278).

## **7.- Lo que Frida Kahlo enseña al psicoanálisis.**

Entre los problemas que esta investigación conlleva se encuentra estudiar en torno al trauma tomando como material de análisis un “caso” que no es resultado de la experiencia analítica. La construcción se produce con la selección del material obtenido a partir de biografías, comentarios y de su diario íntimo, ante lo cual se pone a prueba la hipótesis planteada. Más allá de lo compartido o evidente que puede ser pensar que Frida Kahlo atravesó situaciones traumáticas, no deja de ser un problema sostener esto cuando no contamos con un sujeto que ha pasado por la experiencia analítica, en tanto este es el contexto más favorable para la investigación en psicoanálisis.

Si bien mi interés por la relación entre trauma y creación artística surgió a partir de mi práctica como analista, por motivos de confidencialidad he optado por no utilizar material clínico, sino investigar el tema considerando fragmentos de la vida y obra de una artista consagrada. La elección de la artista se debió a dos criterios. Primero, por su gran capacidad para crear obras de arte a partir de tragedias. Segundo, porque hay suficiente material publicado sobre su vida y su obra, lo que permite profundizar en la hipótesis de investigación.

Reconociendo la limitación antes mencionada, podemos encontrar que dentro de las investigaciones psicoanalíticas se han incluido estudios de casos que no fueron analizantes. Lo interesante es que ello no implicó una merma en el aporte significativo a la teoría psicoanalítica. En esta línea encontramos el estudio de Freud sobre Schreber, que produjo un avance en la teoría de la psicosis, y la investigación de Lacan sobre Joyce, que le permitió avanzar en la conceptualización del *sinthome*. De este modo, la investigación psicoanalítica no solo ha contemplado el material obtenido de la práctica, sino también la construcción de estos casos que no han pasado por la experiencia de un análisis.

Como orientación contamos con la noción de psicoanálisis aplicado, que tal como se abordó en la revisión de antecedentes, se trata de aplicar un fenómeno al psicoanálisis para que este avance. No se trata de interpretar psicoanalíticamente una obra de arte, sino al contrario dejarnos enseñar por la obra, y por la relación que el autor tiene con esta, lo que pone de relieve el acto de creación. Es necesaria la precaución de no caer en interpretaciones salvajes o elaboraciones descolgadas de un material que sirva de fundamento.

En esta dirección, no es mi interés plantear interpretaciones sobre la obra de Frida Kahlo, como si ello pudiera dar cuenta de su subjetividad o funcionamiento psíquico. Me ha interesado la idea de articular ciertos acontecimientos de su vida con el acto de creación, investigando la hipótesis de que para algunos sujetos la creación artística viene a dar tratamiento a lo traumático. Una indagación que tiene como espíritu dejarse enseñar por el artista, teniendo en el horizonte la producción de un saber que aporte en la dilucidación de algunos problemas y conceptos psicoanalíticos. Es la orientación que podemos extraer del modo en que Lacan trabaja con Joyce.

Para este capítulo me propongo situar los traumatismos vividos por Frida Kahlo y cómo estos se relacionan con la creación artística. Posteriormente, algunas elaboraciones en torno a la articulación entre trauma y creación artística como resultado de la indagación conceptual y la escritura de esta tesis.

### **7.1.- Los traumas de Frida Kahlo.**

Para esta investigación, he abordado la vida y obra de Frida Kahlo tomando tres ejes: un cuerpo accidentado, maternidad imposible y desencuentros amorosos. Esta elección no es azarosa, sino que responde a la idea de que son tres ámbitos en los que vivió experiencias que adquieren el estatuto de traumáticas, hipótesis que es preciso fundamentar a continuación.

Tal como se revisó en el capítulo 4 sobre la noción de trauma desde el psicoanálisis, desde Freud el trauma posee una dimensión económica, un carácter de exceso que conlleva la búsqueda de vías no habituales para su tramitación. Como consecuencia, se producen efectos duraderos en el aparato psíquico, para lo cual es conveniente destacar la noción de fijación. Es decir, modos particulares de satisfacción pulsional que quedan como marcas duraderas.

Lacan continúa en esta dirección al indicar que el trauma da cuenta del encuentro con un real inasimilable que perturba la homeostasis. Este efecto de perturbación atraviesa las diversas aproximaciones de Lacan respecto a lo real. Un real que da cuenta de lo imposible, un real con el que se tropieza todo el tiempo. Para efectos de este apartado, se destacan tres elementos del trauma: el carácter sorpresivo; el exceso que produce perturbación; y como acontecimiento que marca un antes y un después.

Sobre los traumatismos en relación al cuerpo, hubo dos hechos marcaron la vida de Frida Kahlo. Primero, la poliomielitis que contrajo a sus seis años. Siendo una niña muy activa, debió permanecer nueve meses en cama, no pudiendo jugar con otros niños sino solo en sus fantasías. Esta enfermedad dejó como principal secuela el deterioro de su pierna derecha, la que quedó más delgada y corta que la izquierda. Al retomar sus actividades, se encontró con la burla de otros niños, quienes la apodaron como “pata de palo”. Más adelante, este problema con su pierna continuó produciendo dificultades. “Pata de palo” fue el modo en que se nombró el encuentro con lo real de una enfermedad que dejó marcas en el cuerpo, imponiendo limitaciones ante las cuales encontró algunas salidas.

El segundo accidente, más grave que el primero en sus consecuencias físicas, ocurrió en 1925. El choque ocasionado contra el bus en que iba viajando ocasionó múltiples fracturas en su cuerpo. Como consecuencia, durante su vida debió realizarse al menos 30 operaciones quirúrgicas. Además de la necesidad de hospitalizaciones y de pasar períodos en cama, los dolores corporales la

acompañaron para siempre. Podemos decir que se trató de un accidente que impuso el dolor físico, con mayor o menor intensidad, para toda su vida. Para aliviar los dolores recurrió, entre otros, a los analgésicos, al alcohol y al uso de corsés que mantenían inmóvil su torso. Este accidente también da cuenta de la irrupción de un real, un acontecimiento totalmente inesperado que dejó huellas en su cuerpo, siendo necesario recurrir a múltiples intervenciones y tratamientos. Desde el psicoanálisis sabemos que lo traumático no se ubica en el acontecimiento mismo, sino en sus efectos, en el retorno de esos fragmentos de real que la angustiaban. En sus palabras, retornos que le producían “una desesperación que ninguna palabra puede describir” (Kahlo, 2017, p.252). El cuerpo cobró un especial interés. El modo en que se relacionaba con su cuerpo, y el lugar que este tenía en su producción artística, dan cuenta de ello.

Tanto la enfermedad como el accidente implicaron para Frida una limitación en el lazo social y en la participación del momento político histórico en el que se encontraba. Podemos leer en su diario: “hay que tomar en cuenta que estuve enferma desde los seis años de edad y realmente muy poco de mi vida he gozado de SALUD y fui inútil al Partido (Comunista)” (Kahlo, 2017, p.255). Podemos decir, un real que no le permitió gozar de salud gran parte de su vida. En su diario encontramos multiplicados los dibujos de cuerpos desarmados, cuerpos que se rompen. En un dibujo, en que se representa con partes del cuerpo cayendo, escribe: “Yo soy la DESINTEGRACION...” (Kahlo, 2017, p.225).

Entre las secuelas físicas que produjo el accidente en bus, se destaca la imposibilidad de la maternidad. Es sabido que Frida Kahlo tenía un fuerte deseo de ser madre. De hecho, a pesar de los malos pronósticos, se embarazó tres veces. Tres embarazos cuyo desenlace fue el aborto espontáneo, acontecimientos que le provocaron un profundo padecer. No consiguió, al menos durante un largo período, asumir que no podría tener hijos. Lo real del cuerpo fracturado impuso un imposible ante su deseo de maternidad. Un real que retornaba una y otra vez por medio de pesadillas que la confrontaban con dicha imposibilidad. Se piensa que

consiguió suplir la falta de un hijo a través de la relación con sus sobrinos, además del amor que sentía por los animales y las muñecas que coleccionaba en su casa.

También podríamos incluir entre estas suplencias su relación con Diego Rivera, considerando que en diversos pasajes de su diario lo trata como si fuera su niño. También lo podemos ver en su pintura titulada “El abrazo de amor de El Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl” (1949), en que representa a Diego con un cuerpo infantilizado, recostado sobre su regazo. En la siguiente cita podemos situar cómo Frida Kahlo se ubica ante él desde un lugar maternal. Además, podemos comenzar a ubicar otros elementos que dan cuenta de esta relación:

“Nadie sabrá jamás como quiero a Diego. No quiero que nada lo hiera. Que nada lo moleste y le quite energía que él necesita para vivir. Vivir como a él se le dé la gana. Pintar, ver, amar, comer, dormir, sentirse solo, sentirse acompañado, pero nunca quisiera que estuviera triste. Si yo tuviera salud quisiera darsela toda si yo tuviera juventud toda la podría tomar. No soy solamente tu -madre- soy el embrión, el germen, la primera célula que = en potencia = lo engendró Soy él desde las más primitivas... y las más antiguas células, que con el «tiempo» se volvieron él «¿qué dicen los científicos de esto?»” (Kahlo, 2017, p.234)

El amor apasionado de Frida Kahlo por Diego Rivera la lleva, en esta cita, a cuestionar lo que pudiera decir la ciencia. En otro pasaje encontramos lo siguiente: “Tu eres todas las combinaciones de los números. La vida. Mi deseo es entender la línea la forma la sombra el movimiento. Tu llenas y yo recibo. Tu palabra recorre todo el espacio y llega a mis células que son mis astros y vá a las tuyas que son mi luz” (Kahlo, 2017, p.214)

La relación con Diego Rivera fue ambivalente, de profundas satisfacciones y grandes decepciones para Frida. En tanto se pone en juego un real en esta relación, se plantea como tercer eje para situar la relación entre lo traumático y la

creación artística. Tal como se revisó en el capítulo anterior, la vida de Frida Kahlo con Diego se volvió tortuosa en ciertos momentos. Considerando lo fundamental que fue Diego para su existencia, podemos entender los efectos de perturbación producidos a partir de los desencuentros y las infidelidades.

Se trató de una relación en que todo el tiempo se producía la constatación de la no relación sexual, la ausencia de la complementariedad entre los sexos que Frida buscaba. Ahora bien, todo indica que el padecimiento que le producía esta relación fue menor al experimentado el tiempo en que estuvieron separados. A pesar de todo, Frida parecía estar mejor junto a Rivera que sin él, motivo por el cual su médico tratante le sugirió que volvieran a estar juntos, una vez que se separaron. Frida tomó este consejo y volvió a casarse con Diego Rivera, manteniendo la relación hasta su muerte. De este modo, su relación con Diego era causa de sufrimiento cuando se producía el desencuentro, pero a la vez le hacía la vida más soportable, por lo que podríamos situar esta relación como otra de las soluciones que encontró ante lo traumático. Una solución distinta -y a la vez articulada- a la creación artística.

Para situar lo traumático de estas experiencias, agrupadas en los tres ejes mencionados, se podría tomar como perspectiva los afectos, en especial el dolor físico y subjetivo, como también la angustia. Sin embargo, para evitar la posible confusión que ello implica, contamos desde una perspectiva psicoanalítica con la noción de trauma como la irrupción de un real que viene a perturbar la homeostasis subjetiva. En esta dirección, podemos sostener que los tres ejes revisados dan cuenta de experiencias traumáticas, en tanto implican un real. La enfermedad y el accidente como eventos totalmente inesperados, que operaron como obstáculo en el deseo, primero de jugar con otros niños, luego de estudiar medicina. La imposibilidad de ser madre, otra coordenada subjetiva que se vio perturbada por las secuelas del accidente, imposibilidad que pareciera que nunca logró asumir totalmente. Los desencuentros con Diego Rivera, a quien situaba en un lugar fundamental para su existencia. La irrupción de lo real conlleva una

alteración misma del programa de goce. En este punto, los tres ejes implican el cuerpo, en tanto cuerpo pulsional, sede de las satisfacciones de un parlêtre.

## **7.2.- El lugar de la creación artística en Frida Kahlo.**

Entre los objetivos de esta investigación se encuentra situar la función que cumplió la creación artística en el caso de Frida Kahlo. Cabe mencionar que la creación de objetos artísticos estuvo presente durante casi toda su vida, creación que no se limitó a la producción de pinturas. Tras el proceso de investigación, podemos afirmar que la creación de objetos artísticos no cumplió una única función, sino que se puede ubicar una diversidad de funciones, algunas más cercanas al tema de estudio.

Las primeras experiencias creativas de Frida remiten al período que debió estar en cama debido a la poliomielitis. Al apoyar a su padre en sus labores, Frida ya había tenido contacto con la fotografía y el dibujo. Durante el tiempo de reposo, al no poder salir a jugar con otros niños, su padre la incentivó a dedicar tiempo en el dibujo. Podemos decir que el acto creativo estuvo presente en su vida desde muy pequeña, ligado a la búsqueda de placer en un contexto en que las vías de las que disponía -el juego- no eran posibles por su estado de salud. Esta vertiente del placer, del disfrute, se constituye entonces como una de las funciones que cumplió la creación, hasta entonces de objetos que no pretendían adquirir el estatuto de artísticos.

Otra función puede ser situada luego del accidente en bus. Uno de los modos que tuvo para lidiar con una nueva temporada de reposo fue mediante la creación de pinturas, principalmente de paisajes, retratos y autorretratos. Dispuso de un atril adaptado a su cama para poder pintar. Algunas de sus pinturas fueron realizadas para luego ser entregadas a modo de agradecimiento, como fue el caso de "Autorretrato con traje de terciopelo" (1926) que regaló a su compañero Alejandro Gómez Arias. La creación de obra como una especie de ofrenda también se

produjo años más tarde, cuando obsequió una pintura a su médico tratante: “Autorretrato dedicado al Dr. Eloesser” (1940).

Producto de los tratamientos e intervenciones que requirió Frida luego del accidente en bus, su familia quedó en una situación económica precaria. En este contexto, Frida pensó vender algunas pinturas para apoyar a sus padres. Eso la llevó a acercarse y preguntar a Diego Rivera, mucho antes de que fuesen pareja, sobre el valor de sus trabajos. Aquí encontramos otra función: la creación de obras como búsqueda de un sustento económico, primero para apoyar la situación familiar, y más adelante como búsqueda de independencia económica en su matrimonio con Diego.

Un dato interesante es que los períodos de mayor producción coinciden con los momentos de mayor angustia y sufrimiento, aquellos momentos inaugurados por una situación traumática. Por ejemplo, mientras la relación con Diego andaba bien, su producción artística disminuye y dedicaba más tiempo a atender sus necesidades y a labores domésticas. Por el contrario, cuando padecía de los desencuentros, o durante el tiempo que estuvo separada de él, la creación pasaba a ocupar un lugar preponderante, aumentando su producción. De este modo, la creación artística no sólo remite a una experiencia ligada al placer, sino que está estrechamente relacionada con el sufrimiento, con un modo de tramitar el padecer. En uno de los pasajes de su diario, Frida escribió: “¿Quién diría que las manchas viven y ayudan a vivir? Tinta, sangre, olor. No sé que tinta usaría que quiere dejar su huella en tal forma. Respeto su instancia y haré cuanto pueda por huir de mi mundo” (Kahlo, 2017, p.227).

Otro aspecto a destacar es el hecho de que la creación artística fue una actividad que estuvo presente durante toda su existencia. Es decir, se trató de un hacer que excede la dimensión de la voluntad, constituyéndose más bien como algo del orden de lo que no se puede dejar de hacer. Este punto de repetición es independiente del reconocimiento o la ausencia de este por parte de un Otro. En

este punto, la creación artística da cuenta de una satisfacción pulsional que va más allá del principio del placer. Esta pista permite explorar el lugar que la creación artística tuvo en relación con lo traumático, un saber hacer ante lo real que irrumpe en el trauma.

El tratamiento de lo traumático a través de la creación de objetos artísticos, entre los cuales podemos incluirla, merece un desarrollo en sí mismo y refieren a la hipótesis que ha orientado esta investigación.

### **7.3.- La creación artística como tratamiento de lo traumático.**

Como primera aproximación a la relación entre el trauma y la creación artística, es importante considerar que desde una perspectiva psicoanalítica no podemos saber de antemano los efectos que la creación artística pudiera tener en un parlêtre. Mucho menos si se constituirá como una salida ante un acontecimiento que adquiere el estatuto de traumático. En este punto, el psicoanálisis se distingue de las prácticas denominadas como “arte terapia”, por más inspiración psicoanalítica que tengan, en tanto se proponen producir efectos definidos a priori. Sobre este punto, Freud ofrece una orientación muy clara al señalar que “no sería posible saber por qué un individuo tomó un camino y no otro” (Freud, 1910, p.126) o, en términos de Lacan, se trata de una insonsable decisión del ser. Eso insondable no tiene relación con la voluntad, el esfuerzo o las buenas intenciones, sino que remite a los encuentros contingentes que van definiendo una economía pulsional para un parletre.

Desde el psicoanálisis sabemos que hay un real que no permite anticipar un tratamiento para lo traumático, sino que cada parlêtre -en el mejor de los casos- encuentra o construye su propia solución, ya sea por medio de una experiencia psicoanalítica o no, tal como enseña Joyce. Están los tratamientos que el propio parlêtre encuentra. El síntoma, el fantasma, la neurosis en sí misma podría pensarse como una respuesta, una solución ante ese real que irrumpe con el

trauma, y que continúa irrumpiendo cada tanto durante la vida. También podemos ubicar el delirio como solución, en el caso de la psicosis. Diversos modos de hacer frente a ese real que irrumpe. Entonces, las múltiples salidas ante el trauma pueden ser ubicadas a posteriori, nunca a priori.

Para una investigación psicoanalítica sobre la creación artística como tratamiento de lo traumático, propongo considerar lo real como coordenada fundamental, en tanto posibilita una articulación entre ambos. Tal como se planteó anteriormente, desde el psicoanálisis de orientación lacaniana el trauma es pensado fundamentalmente como un encuentro con lo real, definición que atraviesa las distintas aproximaciones hacia lo real que encontramos en la enseñanza de Lacan. Este encuentro con un real inasimilable para el sujeto produce una perturbación en la homeostasis subjetivante, dejando huellas que marcan un antes y un después. Desde una perspectiva cuantitativa, una perturbación que produce un cambio en la economía pulsional, en el modo de gozar de un cuerpo. Ante esta irrupción, en el mejor de los casos, el parlêtre encuentra una solución, un modo de abordar este exceso que implica lo traumático.

En cuanto a las elaboraciones psicoanalíticas sobre la creación artística, tal como se abordó en el capítulo 5 de esta tesis, desde Freud está presente la idea de que el acto de creación implica una satisfacción pulsional, una ganancia que viene a sustituir los juegos infantiles. Este fundamento pulsional encuentra en la sublimación uno de sus posibles destinos, a través de la creación de objetos valiosos para la cultura. Tomando los planteamientos freudianos, Lacan avanza al situar que por medio de estas creaciones es posible engañarse sobre la Cosa (das Ding) que, no pudiendo ser representada, se bordea por medio de representaciones. El vacío aparece al centro de la creación, un vacío del cual la materialidad del objeto es testimonio. Para Lacan, lo artístico equivale a un saber hacer, a partir de lo cual plantea la noción de sinthome. Si Freud diferencia el síntoma de la sublimación como dos vías distintas de satisfacción pulsional, Lacan distingue el síntoma del sinthome. Mientras el síntoma implica un querer decir, una

relación al inconsciente transferencial que invita al desciframiento inconsciente, el *sinthome* da cuenta de un saber hacer que no estimula la asociación.

En el caso de Joyce, el *sinthome* da cuenta de un saber hacer que le permitió reparar el error en la cadena borromea, y con ello mantener anudados los registros. También implica un saber hacer ante la no relación sexual, cuestión estructural frente a la cual cada *parlêtre* encuentra, o no, un modo de arreglárselas. En este recorrido, también se encuentra el escabel, el pedestal que encuentra el *parlêtre* para “ponerse guapo”, lo que es sumamente interesante considerando que la belleza es la última defensa ante lo real. A partir de los antecedentes revisados, podemos sostener que Frida Kahlo da cuenta de un saber hacer ante lo real que irrumpe con el trauma, por medio de la creación artística. Un modo de velar, por medio de objetos bellos, ese real que viene a perturbar al *parlêtre*.

La creación de un objeto artístico, desde esta perspectiva, se produce en torno a un vacío y viene a bordear lo imposible de representar. Este bordeamiento podemos pensarlo como una construcción que toma elementos simbólicos e imaginarios, dimensión de la obra que invita al desciframiento, a un decir a partir de la experiencia estética. Pero su fundamento, lo que está en el centro de estas construcciones es un real imposible de absorber.

De este modo, trauma y creación artística se articulan: ante el encuentro con lo real del trauma, que viene a perturbar la economía libidinal del *parlêtre*, la creación artística se constituye como uno de los modos posibles de bordear ese real, un tratamiento posible ante ese exceso que irrumpe alterando las coordenadas simbólico-imaginarias con que se cuenta. Propongo pensarlo como un a-bordeamiento, neologismo que articula el objeto pulsional con la construcción que rodea el vacío, acto que posibilita un velamiento, y con ello la posibilidad de engañarse sobre el *Das Ding* que está en juego.

Por sublime que se considere a los ojos del espectador, si el objeto artístico viene a dar tratamiento a lo real, se trata entonces de un objeto que se construye a partir de desechos, de aquello que sobra, aquello que no anda para al parlêtre. A partir de un goce excesivo que el parlêtre no consigue dar curso por medio de las coordenadas simbólico-imaginarias con que cuenta, recurre a la creación. Por medio del acto creador consigue construir coordenadas inéditas que permiten circunscribir ese real, y con ello darle un tratamiento que lo vuelve menos perturbador. En ese punto se trata de un acto que marca un antes y un después. Es importante considerar que este acto de creación, que en Frida se despliega principalmente por medio de la figuración pictórica, no consigue suprimir lo real en juego, sino bordearlo. Hay un real que no alcanza a ser representado, un real que no tiene figuración posible. Cabe insistir en que Frida Kahlo nunca dejó de crear objetos artísticos.

#### **7.4.- La creación artística como articulación entre el goce autoerótico y el Otro.**

Una perspectiva interesante para pensar la creación artística surge a partir de la orientación de Eric Laurent, quien sitúa la sublimación como una articulación entre el goce autoerótico y el deseo del Otro.

La primera sería ubicar la creación artística en relación al Otro. En el caso de Frida Kahlo, la producción de objetos artísticos a temprana edad tiene estrecha relación con el deseo expresado por parte de su padre quien, además de ser fotógrafo, la incentivó a ser su ayudante y a explorar en el dibujo y la pintura.

Otro episodio relevante que da cuenta de esta dimensión es el momento en que decide intentar ser artista, primero para apoyar a sus padres ante las necesidades económicas familiares. En este contexto, acude a Diego Rivera para pedirle un comentario sobre sus trabajos. En principio no estaba interesada en términos amorosos, sino porque era un referente artístico, un Otro ante el cual exponer sus

trabajos y así saber si era viable hacer una carrera. Diego valora sus trabajos y la insta a continuar, el mismo gesto que tuvo el padre años atrás. Posiblemente la historia habría sido diferente sin ese alojamiento y empuje por parte de quienes fueron sus primeros referentes en la actividad artística.

El Otro también aparece en su creación a través de los temas que va trabajando. Si bien la mayoría de sus obras tiene un énfasis en las experiencias y subjetividad propia, también va tomando elementos del contexto social. Por supuesto, es una obra enmarcada en una época y un lugar determinado. De ahí que se pueda extraer de las obras todo un saber respecto a las coordenadas sociales, políticas y culturales de la época. Podemos tomar como ejemplo las obras que creó a partir de su visita a EEUU, como “Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos” (1932), en que aparece una comparación entre la cultura de ambos países. También encontramos pinturas que representan situaciones que ocurrieron como “El suicidio de Dorothy Hale” (1938), un encargo que le pidió una amiga cercana de Dorothy, luego del suicidio de la actriz.

Además, Frida creó algunas pinturas para dedicarlas, por ejemplo “Autorretrato dedicado a León Trotski” (1937) o “Autorretrato dedicado al Dr. Eloesser” (1940). La dedicatoria es otra muestra de la presencia del Otro en su acto creador. En definitiva, no pintaba para guardar sus obras, sino para exponerlas ante la mirada de otros, mirada que en ningún caso le era indiferente.

Una segunda perspectiva se aleja de la dimensión del Otro para destacar el goce autoerótico que está a la base de la creación artística. Se trata de la dimensión pulsional que se encuentra en la fundamento del acto creador, que tanto Freud como Lacan destacan al referirse a la sublimación. Tal como se situó en el capítulo 5, para Lacan se trata de la dimensión más compleja y difícil de teorizar para los analistas de la época, debido a que implica el cuerpo pulsional, las zonas erógenas.

Al tratarse del programa de goce de un parlêtre, es aún más difícil decir algo si se trata de un parlêtre que no ha pasado por la experiencia analítica. Un análisis llevado a su final permite nombrar ese goce que se mantiene opaco, y con ello encontrar un saber hacer. En este sentido, no es posible hacer referencia al goce que habita un cuerpo que no ha pasado por análisis. Pero sí podemos sostener que hay un goce en juego. Primero, porque hay un cuerpo vivo, un cuerpo entendido como sede de satisfacciones. Segundo, porque la creación artística no fue para Frida una actividad pasajera. A pesar de las dificultades impuestas por las tragedias y sus secuelas en el cuerpo, Frida pintó durante toda su vida. No se trató únicamente de pintar sobre el dolor. En los momentos más críticos, el pintar mismo fue un acto doloroso. A pesar de ello -o justamente por ello- fue una actividad que nunca dejó, repetición que da cuenta de una satisfacción pulsional que no abandonó jamás.

¿Cómo se articulan ambas dimensiones? Tal como se revisó anteriormente, el escabel permite al parlêtre elevarse a la dignidad de la Cosa, introduciendo la dimensión del narcisismo y de la belleza. Es importante considerar que se trata de la belleza, en tanto defensa última contra lo real. Si el escabel implica un goce ligado al sentido, podemos sostener que se trata de una articulación entre la pulsión y el Otro.

Podemos situar el objeto artístico justamente como el producto de la articulación entre la dimensión del Otro y la dimensión pulsional. Lo artístico es reconocido como tal por un Otro, a partir de criterios que han cambiado según el tiempo y el espacio en que nos situemos. Si pensamos en el arte contemporáneo, es claro que se ha producido un tránsito que va de las definiciones canónicas del arte, que permiten definir qué es y qué no es arte, a una caída de tales coordenadas que llevan a un cuestionamiento constante que desdibuja la definición misma de lo artístico. Desde el psicoanálisis podríamos leer este fenómeno como una expresión de la pérdida de consistencia del Otro. Al no contar con un Otro consistente que entregue coordenadas fijas y delimitadas para el arte, tenemos

como consecuencia cierto efecto de confusión, una falta de claridad que desorienta. Pero también la novedad y la producción de nuevos formatos y expresiones artísticas.

Tenemos entonces un Otro, más o menos consistente, a partir del cual situar un objeto como artístico, y por otro lado la dimensión pulsional, que pone en relieve la satisfacción que encuentra un cuerpo al construir estos objetos, goce singular del cual se podrá hacer una lectura si es que consiente a la experiencia de un análisis.

Como ejemplo de esta articulación podemos tomar la famosa y cruda pintura de Frida Kahlo titulada “Unos cuantos piquetitos” (1935). ¿A partir de qué elementos crea esta pintura? Es sabido que esta obra fue producida luego de leer en un periódico el caso de un femicidio. Un hecho concreto viene a ser parte del material de la creación. Sin embargo, los personajes que aparecen en la pintura son una clara referencia a Diego Rivera y a sí misma. Frida se incluye en la obra como su protagonista. Además del femicidio, esta obra se produce al tiempo de que Frida se enteró de una nueva infidelidad de Diego, la infidelidad más dolorosa puesto que estaba involucrada Cristina, una hermana con quien tenían una relación muy cercana. Entonces, la pintura no es una representación del feminicidio en sí, sino que lo toma como insumo en su intento por representar el intenso sufrimiento que estaba atravesando.

Es una obra interesante porque da cuenta de una crudeza que está al límite de la representación. No solo por el contenido, por lo que muestra, sino también por un detalle formal: las manchas de sangre no se limitan a la escena representada, sino que incluyen el marco. Este detalle invita a pensar sobre el exceso que no se consigue situar dentro de los márgenes impuestos por la tela, incluyendo al espectador en la escena. Ahí podemos situar la dimensión pulsional de la creación, en tanto modo de bordear la irrupción de un real que remite a la no relación sexual.

Ahora bien, también podemos considerar el caso de ciertos artistas que crean una obra que guardan para sí, evitando que se constituya como una experiencia estética para otros. En estos casos, podemos pensar que el objeto artístico se queda en la satisfacción autoerótica del creador, sin hacer un lazo con el Otro. Una especie de tesoro que se construyó y que luego se niega a compartir. En definitiva, la creación de un objeto artístico implica un acto por parte del creador; otro acto es su publicación y/o exposición a otros. En el segundo caso, que corresponde al de Frida Kahlo, se consigue enlazar la satisfacción pulsional del acto creador con la dimensión del Otro.

### **7.5.- Usos del cuerpo.**

Podemos profundizar esta articulación tomando como referencia el cuerpo. Desde la perspectiva de lo figurado, es claro que Frida Kahlo re-presentó diversas versiones sobre la imagen de su cuerpo, un cuerpo fracturado y adolorido, pero también un cuerpo adornado, embellecido, seductor. Gran parte de la obra de Frida Kahlo está compuesta por autorretratos. En varios de ellos se encuentra la representación de un cuerpo sufriente, por ejemplo la pintura titulada “La columna rota” (1944) una clara referencia a los efectos que dejó el accidente a sus dieciocho años, y “El venado herido” (1946) una representación del dolor corporal que no consiguió aliviar luego de una operación realizada el mismo año.

En otros autorretratos se muestra acompañada de plantas y animales, referencia a la vida que encontramos en “Yo y mis pericos” (1941), “Autorretrato con Bonito” (1941) o “Autorretrato con mono y perico” (1942). En otros casos, juega con sus peinados como en “Autorretrato con pelo rizado” (1935), “Autorretrato con pelo corto” (1940) o en “Autorretrato con trenza” (1941). También encontramos autorretratos en que muestra distintas versiones de sí en una misma pintura, como es el caso de la famosa obra “Las dos Fridas” (1939), en que aparece una Frida con un vestido mexicano tradicional, y otra vestida con un estilo europeo.

Ahora bien, más allá de la diversidad de modos en que se re-presenta en esta serie de pinturas, es interesante destacar el interés permanente por pintarse a sí misma. Si bien ella sostenía que se debía a que era lo que mejor conocía, cabe preguntarse si acaso no era un modo de armarse un cuerpo, un esfuerzo por figurarse y con ello velar ese real que irrumpía todo el tiempo. En otras palabras, un modo de lidiar con ese cuerpo asediado por enfermedades y accidentes, tanto físicos como amorosos. El esfuerzo constante de representarse testimonia del real que se intenta velar cada vez que vuelve a irrumpir, dejando como saldo un imposible de representar.

En el acto de creación el cuerpo tiene un lugar fundamental. No solo el cuerpo en tanto imagen, sino también en su materialidad. Para la creación de una obra se requiere de materiales y superficies, como también de un cuerpo que las manipule de tal modo que sea posible la producción del objeto artístico. En este punto, está implicado el cuerpo pulsional, sus zonas erógenas y sus modalidades de satisfacción.

#### **7.6.- Hacerse un objeto de arte.**

Un fenómeno interesante a considerar es el lugar que Frida Kahlo tiene en la cultura actual. Gracias a su creación artística consiguió traspasar los límites del circuito artístico e intelectual de su país y de su época, llegando a ocupar un lugar importante en la historia del arte y en la cultura popular.

Frida Kahlo es de esos casos en que no es fácil distinguir la obra de la vida de la artista, pero que llegan a conquistar un lugar propio. Si bien esto ocurre con muchos otros artistas, el caso de Frida se destaca en tanto llega a constituirse como una imagen reconocible, incluso icónica. Más allá de sus creaciones artísticas, ella misma se convirtió en una referencia cultural reconocida. De hecho, su imagen ha sido utilizada más allá del mundo del arte. El haber sido tomada y convertida como un símbolo para algunos movimientos feministas es ejemplo de

ello. Los elementos que la vuelven reconocible, más allá de su impronta estética, tienen relación con la imagen construida a partir de sus vestidos coloridos, el uso de maquillaje, sus cejas pobladas, sus peinados y coronas de flores. Una imagen que encuentra como soporte el cuerpo, sumado a los accesorios que lo visten y adornan.

Frida Kahlo apreciaba mucho sus vestidos, al punto de componer una colección de trajes coloridos, con bordados y retoques propios de la tradición mexicana. Además del uso cotidiano que pudiera darles, también están presentes en sus pinturas, especialmente en sus autorretratos. Fueron parte de su identidad. Cabe destacar que no solo se han realizado exposiciones de sus pinturas, sino también de estos vestidos que han adquirido un valor inédito, llegando a constituirse como objetos artísticos dignos de muestras y exhibiciones.

Es sabido que Frida ocupaba mucho tiempo arreglándose con estos vestidos, además de otros accesorios como pañuelos y flores, por lo que cabe preguntarse por la función que cumplían estos trajes y suplementos a los que Frida Kahlo daba tanto valor. Si consideramos la belleza como última defensa ante lo real, podemos pensar que los vestidos fueron uno de los modos en que Frida Kahlo consiguió construir un semblante que le permitió velar lo real del cuerpo accidentado. Un modo de vestir lo real.

Además de los vestidos, también merece atención el uso que dió a las prótesis, aquellos aparatos que le permitían aliviar el dolor y ganar una cuota de movilidad, objetos que dejaban en evidencia los problemas en su cuerpo como consecuencia de la enfermedad y el accidente. El uso de prótesis le permitía mitigar los efectos de su pierna dañada. Lo interesante es que haya tomado un objeto cuyo propósito es terapéutico o paliativo, para convertirlo en un objeto bello. Un saber hacer con su “pata de palo”, tal como se nombró su defecto físico en la infancia y que podríamos pensar como uno de los nombre del trauma. De esta cicatriz pudo hacer una obra de arte digna de admiración.

Del mismo modo, transformó en objetos bellos los corsés que utilizaba para mantener su tronco rígido, y con ello reducir los dolores que comenzaron luego del accidente en bus y que la acompañaron toda su vida. Entre sus corsés, encontramos uno está pintado con una hoz y un martillo, otro con un feto en la zona del vientre y otro con un pilar rodeado de vegetación. De este modo, el corsé se volvió otra superficie en la cual se plasmó el acto creador.

Frida encontró en la creación artística un modo de arreglárselas con lo traumático, con ese real que retornaba por medio de los dolores corporales y los desencuentros amorosos. Propongo que entre sus obras se encuentran estos objetos que van más allá de la pintura, como sus vestidos y prótesis, pero además se encuentra la imagen que creó de sí misma, imagen que se ha instalado como un escabel en nuestra cultura. En este punto, hizo un uso del cuerpo como superficie a partir de la cual se construyó a sí misma como objeto de arte. Un cuerpo como superficie que, a diferencia de la tela, implicaba una creación constante, un trabajo que duró hasta que su cuerpo se mantuvo con vida.

Frida nos enseña sobre el modo en que un parlêtre se las arregla con ese cuerpo que, siguiendo a Lacan, todo el tiempo levanta campamentos. Por medio de los distintos objetos que creó, incluida ella misma como obra, se vuelve un objeto bello, susceptible de admiración. No es casual que gran parte de su obra pictórica haya consistido en la creación de autorretratos, un esfuerzo permanente por representarse a sí misma, en distintas facetas y momentos de su vida. El trabajo en torno a su propia imagen, en sus pinturas pero también más allá de estas, dió como resultado una obra que se ha inscrito en la historia del arte y en la cultura popular. Esta capacidad para crear objetos artísticos y construirse a sí misma como uno de ellos, pasando a formar parte del conjunto de objetos bellos de la cultura, permiten sostener que Frida Kahlo es un ejemplo paradigmático del modo en que un parlêtre se convierte a sí mismo en un escabel.

## **8.- Conclusiones.**

El tema de investigación de esta tesis surgió a partir de la práctica con pacientes artistas. Más precisamente, por el lugar y la función que cumple la creación artística en algunos de estos casos. Lo interesante ha sido notar la variación en dicha función, siempre y cuando nos orientemos hacia la singularidad de cada parlêtre. Esta inquietud epistémica decantó como un tema para investigar luego de visitar La Casa Azul, lugar donde vivió Frida Kahlo y que actualmente es un museo que incluye material sobre su vida y obra. Luego de recorrer y conocer más el costado íntimo de Frida Kahlo, salí sorprendido por la capacidad que tuvo para lidiar con situaciones terribles, la capacidad de transformar la tragedia en obras de arte.

A lo anterior se suma el interés por las posibles articulaciones entre psicoanálisis y arte. Teniendo como orientación la noción de psicoanálisis aplicado que, tal como se ha explicitado anteriormente, se trata de tomar otros campos del saber para contribuir en el avance de algún concepto o problema del psicoanálisis. Es la orientación que podemos extraer del modo en que Lacan abordó a Joyce, y que ha dado paso a una vasta producción. Para ello, es preciso ubicarse desde una posición de no saber para dejarse enseñar por otros campos, disciplinas y prácticas, entre los cuales contamos con el arte. En el cruce entre ambos intereses -el de las enseñanzas que podemos extraer del arte y la relación entre la vida y obra de Frida Kahlo-, decantó el tema de esta investigación.

Para la escritura de esta tesis se realizó una revisión de las investigaciones sobre la relación entre trauma y creación artística, desde la orientación lacaniana. Es interesante que existe bastante producción sobre este tema, y que se ha abordado desde múltiples perspectivas. Analistas de diversos puntos del mundo se han interesado por el fenómeno de la creación artística, lo que entrega una panorámica amplia y da cuenta que se trata de un campo de investigación abierto y constante en el marco del psicoanálisis aplicado.

Luego se realizó un recorrido conceptual para situar los fundamentos teóricos de esta tesis. Se revisó la noción de trauma en Sigmund Freud, considerando algunos textos claves para luego destacar la dimensión económica del trauma. De la enseñanza de Lacan se destacó la noción del trauma como encuentro con lo real, por lo cual se revisaron distintas perspectivas sobre este registro. También se consideró el trauma en su doble vertiente: el trauma como acontecimiento y el trauma estructural de todo ser hablante.

Para la creación artística se tomó como punto de inicio la noción de sublimación en Freud. Esta revisión, que también consideró su propuesta sobre el caso de Leonardo da Vinci, permitió situar una aproximación freudiana a la creación artística como experiencia de satisfacción pulsional. Se continuó con el modo en que Lacan aborda la sublimación, incluyendo las nociones de *sinthome* y *escabel*. Se destacan las aproximaciones al arte como organización en torno a un vacío y como un saber hacer que permiten una lectura considerando los registros lacanianos: el objeto de arte como construcción simbólico-imaginaria en torno a un real irreductible.

La hipótesis de investigación que sustenta esta tesis consiste en que la creación artística se constituye como un tratamiento de lo traumático para algunos sujetos, para lo cual se tomó el caso de Frida Kahlo. Para la construcción de este caso se realizó una articulación entre la vida y obra de Frida Kahlo, con el fin de situar la función que cumplió la creación artística ante los acontecimientos traumáticos de su vida. Las principales fuentes de información a partir de las cuales se extrajo y organizó el material de análisis fueron una biografía y el diario íntimo de Frida Kahlo, diario que fue publicado tomando la versión original que incluye dibujos, tachaduras y garabatos.

En cuanto a los hallazgos principales, se destaca que luego del análisis entre el material recolectado y la aproximación conceptual, podemos concluir que la

hipótesis de investigación ha sido confirmada: Frida Kahlo da cuenta de cómo un parlêtre recurre a la creación artística para dar tratamiento a la irrupción de un real. Su producción de objetos artísticos se presenta como un saber hacer ante lo insoportable del trauma, que en el caso de Frida Kahlo se ha abordado a partir de tres ejes: el cuerpo accidentado, la maternidad imposible y el desencuentro amoroso, en su relación con Diego Rivera. Es importante mencionar entre los hallazgos que la creación artística cumplió diversas funciones para Frida Kahlo. Sin embargo, como el tema central está en relación al traumatismo, se puso énfasis en esta función.

Para sostener esta articulación se tomó el registro de lo real como principal recurso: por un lado, lo real que irrumpe con lo traumático y, por otro, lo real inasimilable que se sitúa al centro de la creación artística. De este modo, el acto de creación viene justamente a posibilitar un bordeamiento de este real por medio de la elaboración de objetos que podemos pensar como construcciones simbólico-imaginarias. Estas creaciones permiten velar ese real que irrumpe con el trauma, real que es bordeado y velado, pero que se mantiene ineliminable.

Una clave de lectura relevante ha sido la propuesta de Eric Laurent (2016b) de situar la sublimación como articulación entre el goce autoerótico y el deseo del Otro. Tomando esta perspectiva, la creación artística encuentra como fundamento una satisfacción pulsional, que en Frida Kahlo podemos ubicar en el hecho de que nunca dejó de crear, especialmente pinturas, aunque ello implicó profundos dolores corporales. Se trataba de algo que no podía dejar de hacer. Además de esta satisfacción, se pone en juego la dimensión del Otro, lo que encontramos en los materiales que sirvieron a la creación provenientes del contexto histórico, social y cultural, como también el acto de dedicación y exhibición de los objetos creados.

La propuesta del neologismo “a-bordea-miento” es un intento de dar cuenta del modo en que estas dimensiones se ponen juego. La dimensión simbólico-

imaginaria, a partir de la cual el objeto de arte se presta a múltiples interpretaciones y análisis, viene a bordear ese real que se encuentra al centro y en el lugar de causa, real que remite a un goce imposible de figurar. Por medio de la creación artística se consigue velar ese real, efecto de engaño ante Das Ding.

Otro hallazgo a destacar es la constatación del lugar central que ocupa el cuerpo en la creación artística de Frida Kahlo. Por una parte, el cuerpo como tema de gran parte de sus obras, en un esfuerzo sostenido por re-presentarse a sí misma. La generosa cantidad de autorretratos que pintó son testimonio de un real imposible de figurar que operó como causa, relanzando al trabajo una y otra vez. Desde una segunda perspectiva, el cuerpo en su materialidad -sede de satisfacciones- que se pone en juego en el acto mismo de la creación, en el uso y la manipulación de materiales que dan como resultado un objeto artístico. Podemos agregar, en esta segunda perspectiva, el uso del cuerpo como otra superficie a partir de la cual se creó a sí misma como un objeto de arte. A partir de ello, consiguió inscribirse en la cultura popular y trascender en la historia del arte. Es por esto que propongo que Frida Kahlo es un ejemplo paradigmático del modo en que un parlêtre se convierte a sí mismo en un escabel.

Ha sido posible llegar a los hallazgos mencionados a partir de una orientación en el modo de abordar la noción de trauma, que es relevante destacar. Se trata del modo en que se estudian los conceptos en psicoanálisis rescatando la dimensión ética de relevar la singularidad allí donde pudiera producirse la generalización. La noción de trauma no está libre de ello. Por el contrario, desde múltiples disciplinas se investiga sobre el trauma a partir de datos que dejan por fuera la singularidad. Se ha evitado en esta tesis esa deriva homogeneizante que suele aparecer en relación al trauma, y que se expresa como una generalización en torno a los efectos de lo traumático, como también a los modos de abordarlo. Considerar la singularidad implica ir en la dirección contraria. No asumir que por su dramatismo un evento necesariamente es traumático, que va a producir los mismos efectos en toda una población y que la solución está definida de antemano. Por el contrario,

se trata de situar en un caso puntual si efectivamente podemos referirnos a un trauma, los efectos que tuvo para ese parlêtre y el modo en que se las ha arreglado -o no- ante dichos efectos. Una tesis de esta naturaleza debe ser entendida como un estudio de caso, en tanto se tiene en el horizonte destacar algo de esta singularidad.

Frida Kahlo nos enseña que un posible tratamiento del trauma es la creación artística, como también que la creación artística puede tener más de una función. También que se trata de una producción que puede tomar distintas fuentes y materiales, produciendo objetos disímiles. Hay algo en ese tratamiento que también es singular. En el caso de Frida Kahlo propongo que algo de esta dimensión se expresa en el uso de diversas superficies como telas, vestidos, prótesis y el propio cuerpo. Pero también en el desarrollo de un estilo propio que la vuelve reconocible y a su vez la diferencia del resto de los artistas.

Entonces, si bien la creación artística puede constituirse como un saber hacer para algunos parlêtres, si apuntamos a la singularidad se trata entonces de situar cómo viene a operar el acto creador en en la singularidad de cada parlêtre, caso por caso. Por eso no podemos afirmar a priori que todos los artistas dan cuenta de un saber hacer ante el trauma por medio del arte. Mucho menos afirmar que la actividad artística en sí misma se constituye como un tratamiento para el trauma. Sostener esto sería anteponer una supuesta causalidad directa allí donde en principio hay un agujero. Se trata de un saber hacer que contempla la contingencia, esos encuentros azarosos a partir de los cuales un parlêtre construye un posible bordeamiento. Así es como entiendo, para este tema, la insondable decisión del ser planteada por Lacan.

Si consideramos la noción de sinthome como el saber hacer de un parlêtre ante el goce, ante ese real que se presenta, Frida Kahlo da cuenta de un saber hacer por medio del arte. Pero también podemos hipotetizar que dispone de otros arreglos, como su relación con Diego Rivera, relación que se volvió tremendamente

dolorosa, pero sin la cual la existencia parecía no sostenerse. Podríamos pensar que se trataba de un mal menor. Hasta cierto punto le pasó algo similar con la pintura, ya que se constituyó como fuente de grandes satisfacciones pero también de intensos dolores, a pesar de lo cual nunca dejó de pintar. Esto nos enseña que el arreglo sinthomático del que dispone un parlêtre no equivale a un arreglo placentero, al menos no necesariamente. Puede ser un arreglo que cause sufrimiento, pero con el cual la existencia se hace soportable. Un tema distinto son los arreglos sinthomáticos que se pueden encontrar en una experiencia analítica.

Para finalizar, mencionar que a partir de la escritura de esta tesis me encontré con un tema de interés para continuar investigando. Teniendo como eje las articulaciones posibles entre psicoanálisis y arte, surge como tema la posible relación entre la creación artística y las coordenadas subjetivas de la época en que ésta se produce. Me parece un tema relevante, más aún considerando la crisis que estamos atravesando producto de una nueva pandemia, crisis que pudiera tener efectos traumáticos para ciertos sujetos. Sin duda, surgirán desde el arte algunos tratamientos ante la irrupción de un virus que nos confronta con lo fuera de lo programado. A modo de pregunta, se podría plantear del siguiente modo: ¿qué nos enseñan los artistas contemporáneos -sus métodos, formatos y producciones- sobre la subjetividad de nuestra época? Tal como hemos visto, el arte ha sido desde los primeros tiempos del psicoanálisis un campo a partir del cual podemos aprender sobre un saber hacer con ese real que no deja de irrumpir y perturbarnos cada tanto. Continuar investigando en torno a esta pregunta permitirá seguir recorriendo y aprendiendo de los caminos abiertos por los artistas, teniendo en el horizonte la producción de un saber inédito para el psicoanálisis.

## 9.- Referencias bibliográficas.

- Belaga, G. (2015). "El síntoma como una metáfora del arte". *Errancia, Revista de psicoanálisis, teoría crítica y cultura*. Extraído de: [https://www.iztacala.unam.mx/errancia/v11/PDFS\\_1/LITORALES%20TEXTO%2010.pdf](https://www.iztacala.unam.mx/errancia/v11/PDFS_1/LITORALES%20TEXTO%2010.pdf)
- Biaggio, M. (2010). "Pintar el síntoma". *Revista Virtualia* N° 20.
- Bonnaud, H., Chiriaco, S. (2014). "Algunas referencias para un esquema bibliográfico sobre lo real". *Lo real puesto al día en el siglo XXI*. Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Bosch, M. (2001). "El arte y el objeto". *Revista Freudiana* N° 32. Barcelona: RBA Libros.
- Brodsky, G. (2012). "Endgame. Final de partida". Venezuela: NEL-Caracas.
- Chorne, M. (2015). Conferencia: "Los límites de la interpretación psicoanalítica de la obra de arte". Recuperada de: <https://nucep.com/publicaciones/los-limites-de-la-interpretacion-psicoanalitica-de-la-obra-de-arte/>
- Coccoz, V. (2018). "Wilma Coccoz / Frida Kahlo. El cuerpo, el amor, el arte". Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=RaJ9sKKYPS4>
- Flickinger, L., Green, S., Hardin, N., Hayek, S., Polstein, J., Sneider, R., Speed, L. (Productores), Taymor, J. (Directora). (2002). "Frida" [Película]. Estados Unidos, México. Lions Gate Entertainment, Miramax, Ventanarosa.
- Freud, S. (1893-1895) [2012]. "Estudios sobre la histeria", *Obras completas*, Volumen II. Amorrortu: Buenos Aires.
- Freud, S. (1896) [2012]. "La etiología de la histeria", *Obras completas*, Volumen III. Amorrortu: Buenos Aires.
- Freud, S. (1897) [1998]. "Carta 69", *Obras completas*, Volumen I. Amorrortu: Buenos Aires.
- Freud, S. (1905) [2012]. "Tres ensayos de teoría sexual", *Obras completas*, Volumen VII. Amorrortu: Buenos Aires.
- Freud, S. (1908) [2012]. "Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad", *Obras completas*, Volumen IX. Amorrortu: Buenos Aires.

- Freud, S. (1914a) [2012]. "Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico", *Obras completas*, Volumen XIV. Amorrortu: Buenos Aires.
- Freud, S. (1914) [2012]. "Introducción al narcisismo", *Obras completas*, Volumen XIV. Amorrortu: Buenos Aires.
- Freud, S. (1915) [2012]. "Pulsiones y destinos de pulsión", *Obras completas*, Volumen XIV. Amorrortu: Buenos Aires.
- Freud, S. (1910 [1909]) [2012]. "Cinco conferencias sobre psicoanálisis. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras", *Obras completas*, Volumen XI. Amorrortu: Buenos Aires.
- Freud, S. (1915) [2012]. "Pulsiones y destinos de pulsión", *Obras completas*, Volumen XIV. Amorrortu: Buenos Aires.
- Freud, S. (1916-17) [2012]. "Conferencias de introducción al psicoanálisis", *Obras completas*, Volumen XVI. Amorrortu: Buenos Aires.
- Freud, S. (1919) [2012]. "Lo ominoso", *Obras completas*, Volumen XVII. Amorrortu: Buenos Aires.
- Freud, S. (1920) [2012]. "Más allá del principio de placer", *Obras completas*, Volumen XVIII. Amorrortu: Buenos Aires.
- Fuentes, C. (2017). "Introducción de Carlos Fuentes". En Kahlo, F. (2017). "El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato". México D.F.: La Vaca Independiente.
- Jamís, R. (1994). "Frida Kahlo". Barcelona: CIRCE Ediciones.
- García, G. (2005). "Actualidad del trauma". Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Gadea, "Ética y creación". *Revista Freudiana* N° 32. Barcelona: RBA Libros.
- Kahlo, F. (2017). "El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato". México D.F.: La Vaca Independiente.
- Lacan, J. (1955-1956) [2006]. "El Seminario, Libro 3, Las psicosis". Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1958-1959) [2015]. "El Seminario, Libro 6, El deseo y su interpretación". Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1959-1960) [1990]. "El Seminario, Libro 7, La ética del psicoanálisis". Buenos Aires: Paidós.

- Lacan, J. (1960-1961) [2008]. "El Seminario, Libro 8, La transferencia". Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1962-1963) [2006]. "El Seminario, Libro 10, La angustia". Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1964) [2013]. "El Seminario, Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis". Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1965-1966). "Seminario XIII. El objeto del psicoanálisis". Inédito.
- Lacan, J. (1965) [2016]. "Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein". *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1969-1970) [1991]. "El Seminario, Libro 17, El revés del psicoanálisis". Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1970-1971) [2009]. "El Seminario, Libro 18, De un discurso que no fuera del semblante". Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1971-1972) [2012]. "Hablo a las paredes". Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1971-1972) [2012]. "El Seminario, Libro 19, ...o peor". Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1972-1973) [2012]. "El Seminario, Libro 20, Aún". Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1973-1974). "Seminario XXI. Les non-dupes errent". Inédito.
- Lacan, J. (1974-1975). "Seminario XXII. RSI". Inédito.
- Lacan, J. (1975-1976) [2009]. "El Seminario, Libro 23, El sinthome". Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1975). "Conferencias en las Universidades Norteamericanas". Inédito, citado en Belaga, G. (2015). "El síntoma como una metáfora del arte". *Errancia, Revista de psicoanálisis, teoría crítica y cultura*. Extraído de: [https://www.iztacala.unam.mx/errancia/v11/PDFS\\_1/LITORALES%20TEXTO%2010.pdf](https://www.iztacala.unam.mx/errancia/v11/PDFS_1/LITORALES%20TEXTO%2010.pdf)
- Lacan, J. (1978). "Seminario XXV. Momento de concluir". Inédito.
- Laurent, E. (2016). "El reverso de la biopolítica". Buenos Aires: Grama ediciones.

- Laurent, E. (2016b). "Hablar con su cuerpo - Escabel". Extraído de: <http://www.congressoamp2016.com/uploads/c3f71dd82a4b49810fe36b590cfa03275c9ac77d.pdf>
- Lowe, S. (2017). "Ensayo de Sarah M. Lowe". En Kahlo, F. (2017). "El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato". México D.F.: La Vaca Independiente.
- Mahjoub, L. "La creación y el síntoma en nuestra modernidad". Revista Freudiana N° 32. Barcelona: RBA Libros.
- Maxwell, J. A. (1996). Qualitative research design: an interactive approach. SagePublications.
- Miller, J-A. (2013). "Piezas sueltas". Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J-A. (2014). "El ultimísimo Lacan". Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J-A. (2016). "El inconsciente y el cuerpo hablante". WAPOL. Recuperado de: <https://www.wapol.org/es/articulos/Template.asp?intTipoPagina=4&intPublicacion=13&intEdicion=9&intIdiomaPublicacion=1&intArticulo=2742&intIdiomaArticulo=1>
- Minayo, M. (1997). "El desafío del conocimiento". Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Montero, M. (1995). "El sentido y la medida. Reflexiones sobre el método", en Revista Comportamiento, volumen 4, n°1, Universidad Simón Bolívar, Venezuela.
- Sampieri, R. (2014). "Metodología de la investigación". México D.F.: McGRAW-HILL
- Schejtman, F. (2013). "Sinthome, ensayos de clínica psicoanalítica nodal". Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Souter, G. (2016). "Frida Kahlo – Detrás del espejo". Estado de México: Advanced Marketing.
- Torres, M. (2013). "El elefante, la paloma (y el León)". Revista Enlaces N°19. Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Tudanca, L. (2006). "De lo político a lo impolítico". Buenos Aires: Grama ediciones.