

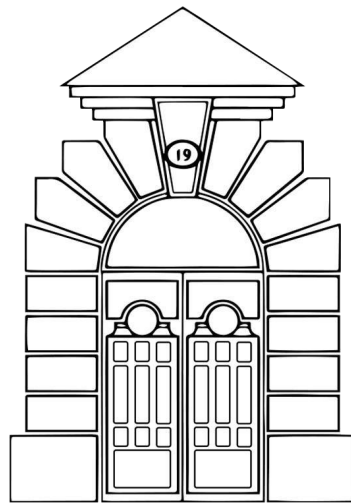


Arte y
Psicoanálisis

Vol. 02



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN REGIOMONTANA DE PSICOANÁLISIS



ARPAC

www.revistaarpac.com

Editores

Andrés Juárez García
Cynthia Esperanza Cirilo Nuño

Equipo de Revisores

Alejandro Valenzuela
Mayra Cecilia González
Amada Elena Canales

Administración

Marlen Rommel

Diseño Editorial

Marycarmen Cirilo

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN REGIOMONTANA DE PSICOANÁLISIS,

Año 1, Vol. 2, Abril - Noviembre 2024, es una publicación semestral editada por la Asociación Regiomontana de Psicoanálisis A.C., con domicilio en Calle Ángel Martínez Villarreal No. 2626, Col. Lomas, Monterrey, Nuevo León, C.P.

64030, Tel. (81) 8347 5171, página web: www.revistaarpac.com, correo electrónico: revistaarpac@gmail.com.

Editora responsable: Cynthia Esperanza Cirilo Nuño. Reserva de derechos al uso exclusivo en trámite. ISSN en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Revista de Analistas en Formación de la Asociación Regiomontana de Psicoanálisis

Volúmen 2, Abril - Noviembre 2024

Revista digital descargable en: www.revistaarpac.com

ÍNDICE

05.
Notas del editor

07.
Analiz.art - Ana Beatriz Banda

09.
Una reflexión desde el psicoanálisis en torno al arte producido
con inteligencia artificial - Cristina Kennington Westmark

13.
La Exoneración de Pascual Duarte - Alejandro Palau Alonso

18.
El sueño de Isak Borg - César Bejarano Garza

27.
Saló o los 120 días de Sodoma. Obra, creador y psicoanálisis - Muriel Padilla Leal

35.
Afectos al desnudo, análisis de la obra de Julio Galán - Cynthia Cirilo Nuño

47.
Colaboradores

49.
Agradecimientos

50.
Oferta académica ARPAC

52.
Contacto y próximas publicaciones

NOTAS DEL EDITOR



Mtro. Andrés Juárez
Co-editor y Director de Revista ARPAC



Mtra. Cynthia Cirilo
Co-editora y Directora de Revista ARPAC

El arte en todas sus formas, ha sido un vehículo poderoso para expresar lo que ocasionalmente no puede ser dicho con palabras, pero se encuentra en búsqueda de abrirse camino a la realidad exterior. Encontramos obras de arte que tratan de dar sentido a los sueños y deseos, hasta las obras literarias y cinematográficas que intentan contar una historia inspirada en las experiencias humanas. El arte es una vía al mundo interno del ser humano y a la par de ser un método interpretativo de la realidad exterior.

El psicoanálisis ha estado en comunicación con el lenguaje artístico desde sus inicios, no fue para menos que Freud hiciera referencia al arte y la creatividad en al menos veinte de sus trabajos (Kogan, 2012). Algunos psicoanalistas y pensadores del psicoanálisis, han llegado a senderos y reflexiones novedosas y apasionantes en la teorización del proceso creativo, definitivamente se ha gestado curiosidad por esta maniobra transformadora de la humanidad. Una de ellas es que el artista usa un lenguaje distinto al lenguaje verbal, y también sobre la relación entre la creación artística, los procesos oníricos y los mecanismos alucinatorios.

El proceso creativo del artista ha sido pensado y teorizado por múltiples psicoanalistas como Otto Rank, Jung, Melanie Klein, Hannah Segal, Donald Winnicott, Thomas Ogden, Julia Kristeva, Joyce McDougall, Lacan, Christopher Bollas, Juan David Nasio, entre muchos otros. Cada uno de ellos ofrece una visión distinta del arte y el proceso creativo, sirviéndose de ambos para comprender el funcionamiento de la mente, incluso los distintos posicionamientos del sujeto ante la vida. Pensar el arte desde el psicoanálisis nos ha servido como metáfora para entender y observar procesos sublimatorios

excepcionales, la comprensión de la dinámica del inconsciente, el trabajo del juego y aquello que vive y se habita en los distintos modelos creativos.

En sus intentos de explicar y entender el funcionamiento mental, el psicoanálisis ofrece modelos a través de los cuales podemos conocer al individuo y la creación artística. El psicoanálisis en sí mismo puede ser visto como una experiencia artística. Al igual que en el proceso creativo, en la práctica psicoanalítica nunca hacemos lo mismo, ni somos lo mismo con cada paciente; cada encuentro, cada sesión es única e irrepetible. Este carácter dinámico y fluido, donde surge lo inesperado, nos permite vivir el análisis como una obra en constante creación.

En este volumen, los autores exploran la intersección entre arte y psicoanálisis, tomando como objeto de análisis una variedad de obras, artistas, pinturas y herramientas tecnológicas. A través del uso de teorías psicoanalíticas, profundizan en el contenido de estas creaciones, examinándose como elaboraciones de experiencias humanas complejas. Sus análisis no solo enriquecen nuestra comprensión de las obras estudiadas, sino que también revelan cómo el arte y el psicoanálisis se nutren mutuamente, ampliando las perspectivas sobre ambos campos.

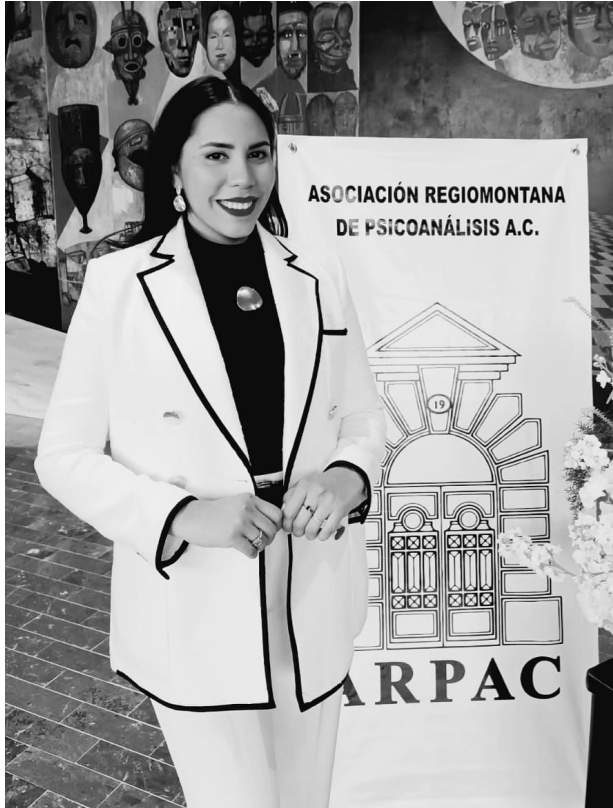
Bienvenidos.

Esperamos disfruten este volumen.

Andrés y Cynthia.

ANALIZ.ARTE

ANA BEATRIZ BANDA



Ana Beatriz Banda

RESUMEN

El presente artículo presenta las reflexiones de la autora respecto a la labor clínica, quien como psicoanalista y artista nos presenta una integración entre sus reflexiones teóricas y personales a través del arte. Debido a la confidencialidad que deben mantener los profesionales del ámbito psi, la tarea de elaboración mental se vuelve especialmente demandante, incluyendo los contenidos y movilizaciones que la profesión requiere. En este sentido, se propone que la sublimación puede ser considerada como una parte fundamental de este proceso.

Comienzo este trabajo agradeciendo la gran oportunidad que nos brinda ARPAC y su comité editorial al crear estos espacios para coincidir. Quisiera compartir en este escrito algunas reflexiones que han surgido en torno a la posibilidad que nos da el arte a los psicoterapeutas y psicoanalistas para representar, elaborar y simbolizar, yendo más allá de la sublimación.

Como bien nos han enseñado en la formación, sabemos que el devenir psicoanalistas no solo depende de la preparación académica, sino de la complementariedad que surge a partir del análisis personal, la práctica supervisada y la continua reflexión que nos brindan los espacios de aprendizaje. Sin embargo, no somos solamente estudiantes, somos personas que mientras aprendemos cómo ayudar a otro, trabajamos con nosotros mismos. Nos enfrentamos al propio sufrimiento para entender y sostener el sufrimiento de otros, generando así el equilibrio posible entre el trabajo personal y la preparación profesional. Es una utopía pensar que esto será fácil; finalmente, la utopía no se alcanza, pero sirve para andar. (Galeano, 2004).

Los profesionales del mundo psi vivimos experiencias movilizadoras, los “Momentos de encuentro” que menciona Stern (2004), esos que nos movilizan con nuestros pacientes y que nos llevan a supervisar, así como los reacomodos producto de la elaboración de nuestro proceso y demás. Sabiendo que la confidencialidad nos es necesaria por ética, ¿qué hacemos con eso que se siente? ¿cómo desahogar más allá de nuestro proceso terapéutico lo que se genera en nuestro mundo interno tras cada cita?

Quienes hemos atendido pacientes, siendo pacientes, lidiando con la transferencia y contratransferencia de nuestro consultorio (y de las sesiones con nuestro analista) sabemos que las sensaciones, pensamientos, fantasías y sueños son solo una parte de la expresión de nuestro inconsciente que se caracteriza por ser dinámico. No obstante, existen reacomodos, momentos de insight y reacciones a los tratamientos (propio y de nuestros pacientes) que nos empujan a la elaboración, entendiendo por elaboración psíquica al trabajo que permite integrar las excitaciones en

el psiquismo y establecer entre ellas conexiones asociativas (Laplanche). Me parece que la mayoría de nosotros, psicoterapeutas y psicoanalistas, requerimos de espacios y actividades que faciliten dicha elaboración, a través de actividades y procesos que podrían tener carácter sublimatorio. Dentro de la teoría psicoanalítica más clásica, se entiende por sublimación al mecanismo de defensa en el cual un impulso, de carácter sexual o no pero socialmente poco aceptado, es transformado en algo que, aparentemente, no tiene mucho que ver con la sexualidad. A su vez, el resultado final del proceso es el de algo que tiene un fin beneficioso para el conjunto de la sociedad, suele ser en productos de tipo cultural, artístico, intelectual, científico o deportivo (Freud S. 1908, Freud A. 1936). Esta escritura y lectura bien podría ser un ejemplo.

En mi caso, he tomado el dibujo, la pintura y la escritura como principales formas de simbolizar y representar. He encontrado en mis obras un espacio para transmitir en un lenguaje que me es posible para conectar conmigo y con otros. Mi última obra (2024) me inspiró a escribir este artículo, titulada “Analiz.arte” (Técnica: óleo sobre lienzo, técnica mixta con hoja de libro e hilo).



Cada uno de nosotros podría describir de formas distintas la experiencia de vivir el análisis, así como cada uno podría describir de formas diferentes lo que ve en esta obra. Pero es justamente esta única perspectiva la que puede dar espacio a formas particulares de expresar y transmitir a través del medio que se elija (pintura, escritura, deporte, etc). En mi caso, esta obra me dio la oportunidad de transmitir la

sensación de curación que se vive en un análisis (o en varios), considerando que el análisis es un proceso que requiere de la confianza que se forme en la diada para observar aspectos “al desnudo” que pueden generar incomodidad y vergüenza, para dar paso a un valiente encuentro contigo, aprendiendo a aceptar y valorar lo exterior, así como lo interior, dejando de lado las máscaras que se pudieron ir generando en nuestra historia. Aprender a mirar nuestro mundo interno (el cual me parece más un universo) no se logra solo a través de la función de “espejo” del analista, ni del intelecto, sino, de la integración entre la teoría/técnica con el consuelo, acompañamiento y empatía (representada en los “klennex”). Algunas de las intervenciones del analista se van sembrando en la mente del analizando, de ahí la importancia de cuidar qué intervenciones se siembran y observar qué desarrollos se cultivan. Finalmente, es el hilo conductor de las sesiones, de las palabras, de la transferencia y la contratransferencia, las que dan paso a la cura analítica.

En este momento, esta versión mía, puede representar de esta forma las experiencias analíticas; pero estoy consciente que en mi pasado y en mi futuro existieron y existirán otras perspectivas, otras posibilidades para elaborar, transmitir y sublimar. Me parece necesario darnos la oportunidad consciente de crear con aquello que se vive en silencio, de representar lo que la confidencialidad demanda acallar. Son muchas experiencias y sensaciones vividas en las consultas, que es esperado y natural que se generen contenidos conscientes, preconscientes e inconscientes con ello. Me parece que es necesario darles un lugar, un espacio. Finalmente, cabe destacar que la principal diferencia entre represión y sublimación es la de que en este segundo mecanismo de defensa hay una derivación y canalización de la energía. En cambio, en la represión, la pulsión queda profundamente reprimida y no se canaliza, lo cual daría paso a toda la psicopatología propuesta por Freud. Y si nos encargamos de atender la psique de nuestros pacientes ¿Cómo no cuidar la nuestra?

BIBLIOGRAFÍA

- Freud, Anna (1936) “*El yo y los mecanismos de defensa*”.
- Freud, Sigmund (2011) [Artículo escrito en 1908]. «La moral sexual ‘cultural’ y la nerviosidad moderna». Ensayos sobre sexualidad.
- Galeano, Eduardo. “*La utopía*”, 2004. Ed. Siglo veintiuno.
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand (1996). Diccionario de psicoanálisis. Traducción Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona: Editorial Paidós. p. 415. ISBN 84-493-0255-2/ ISBN 84-493-0256-0.
- Stern, D (2004) “*El momento presente*”. Ed. Patagonia Books

UNA REFLEXIÓN DESDE EL PSICOANÁLISIS EN TORNO AL ARTE PRODUCIDO CON INTELIGENCIA ARTIFICIAL

CRISTINA KENNINGTON WESTMARK



Cristina Kennington Westmark

RESUMEN

Desde sus inicios, el psicoanálisis ha mantenido un diálogo continuo con el arte, ofreciendo una comprensión profunda de los fenómenos psíquicos tanto normales como patológicos. Freud identificó en las expresiones artísticas, al igual que en los sueños, figuras y metáforas que revelaban la complejidad de la mente humana. Este intercambio ha permitido al psicoanálisis encontrar en el arte un reflejo de las configuraciones mitológicas y significados inconscientes que permean nuestra psique. A través de la integración de elementos artísticos en el enfoque clínico, los psicoanalistas facilitan nuevas asociaciones y transformaciones en sus pacientes, permitiendo una reestructuración de su mundo interno.

En la actualidad, la inteligencia artificial ha introducido una nueva dimensión al arte, generando imágenes y videos que presentan metáforas novedosas. Este fenómeno plantea interrogantes sobre cómo estas nuevas configuraciones impactan nuestra lógica inconsciente y nuestras experiencias emocionales. En un mundo saturado de estímulos visuales y textuales, la capacidad de pausar y reflexionar se ha vuelto escasa. Aquí es donde el espacio terapéutico del psicoanálisis cobra un valor inmenso, proporcionando un refugio donde se puede procesar y digerir la avalancha de información moderna.

La psicoterapia psicoanalítica ofrece un entorno seguro para la introspección, permitiendo a los individuos explorar su lógica inconsciente y encontrar significado en medio del caos contemporáneo. Este proceso de digestión emocional es crucial para el bienestar mental, especialmente en una era definida por la sobrecarga sensorial. En conclusión, el psicoanálisis proporciona un contrapeso necesario a la constante exposición de estímulos, facilitando un mayor autoconocimiento y crecimiento personal.

Desde sus inicios, el psicoanálisis ha entablado un diálogo continuo con el arte. Freud, al explorar tanto los sueños como las expresiones artísticas, descubrió figuras, simbolismos y metáforas que le permitieron comprender fenómenos psíquicos, tanto normales como patológicos. Freud señaló que “la interpretación de los sueños es la vía regia hacia el conocimiento de lo inconsciente” (Freud, 1900, p. 604). Identificar similitudes en los mecanismos presentes en la creatividad, la formación de síntomas psicológicos, así como en la generación de sueños y fantasías. Este diálogo constante ha enriquecido al psicoanálisis, proporcionando valiosos insights sobre la complejidad de la mente humana.

Con el arte y las creaciones en mente, el psicoanálisis ha encontrado configuraciones mitológicas en nuestro psiquismo, significados inconscientes entretejidos en canciones de cuna, dramas familiares transmitidos a través de generaciones y guiones de vida que parecen inescapables. Jung mencionó que “el símbolo es la mejor posible expresión de algo desconocido” (Jung, 1964, p. 23). Muchos pacientes tienden a asociarse o soñar en torno a imágenes, leyendas, cuentos, dibujos, pinturas, caricaturas infantiles o canciones. Identificar estas asociaciones permite al terapeuta comprender mejor al paciente y facilitar su exploración y producción de contenidos psíquicos.

Los psicoanalistas escuchan las “creaciones o puestas en escena” en el contenido que los pacientes comparten en el consultorio, en forma de repeticiones, patrones y signos. Freud escribió que “los síntomas son formaciones de compromiso, en las que se da expresión a impulsos reprimidos y defensas contra esos impulsos” (Freud, 1923, p. 31). También presentan a los pacientes figuras, símbolos y metáforas para arrojar luz sobre lo que puede obstaculizar o acelerar su dinámica interna, o para construir un nuevo sentido. Winnicott afirmó que “la creatividad es la retención, en la vida adulta, de algo que pertenece a la experiencia infantil: la capacidad de crear el mundo” (Winnicott, 1971, p. 86).

Una narrativa puede atrapar a una persona, pero el arte ofrece alternativas diversas para interpretar el mundo interno y externo. En este contexto, algunos psicoanalistas integran elementos artísticos como pintura, cuentos, escultura, literatura, mitos y leyendas en su enfoque clínico. Estos elementos facilitan nuevas asociaciones, ayudando al paciente a cuestionar y reconstruir su mundo interno.

Cuando una metáfora, figura o símbolo desencadena una transformación, se abre la puerta a nuevas asociaciones. Bollas describió este proceso como “una interpretación bien formulada que puede actuar como un catalizador, permitiendo al paciente reorganizar su mundo interno” (Bollas, 1987, p. 123). Esto permite que los pensamientos, miedos, ideas e ideales del paciente se muevan, reajusten y reconstruyan su narrativa, facilitando el descubrimiento y la creación de nuevas partes de sí mismo.

Podemos abordar esta idea a través del concepto de “lógica inconsciente” propuesto por Christopher Bollas, que alude a la lógica intrínseca que subyace en el pensamiento, las emociones y los sentimientos de una persona, manifestándose a través de las asociaciones reveladas durante una sesión analítica. Bollas afirmó que “la secuencia en la cual un paciente presenta sus asociaciones revela su lógica inconsciente” (Bollas, 1987, p. 45). La secuencia en la cual un paciente presenta sus asociaciones revela su lógica inconsciente, que organiza sus experiencias, pensamientos, sentimientos y recuerdos.

A través de la asociación libre y la relación terapéutica, Freud postuló que es posible traer a la conciencia lo que yace en el inconsciente. Freud indicó que “la asociación libre es el método por excelencia para acceder a los contenidos del inconsciente” (Freud, 1912, p. 111). Siguiendo a Bollas, la asociación libre no solo revela lo reprimido, sino también cómo el inconsciente se ha moldeado y acomodado a lo largo del tiempo.

El mundo psíquico está en constante movimiento en todos sus niveles, ya sea en el Consciente, el Preconsciente y, sobre todo, en el Inconsciente. Además, el aparato de percepción está continuamente recibiendo información.

Identificar la lógica inconsciente permite que elementos estancados encuentren nuevas formas de configurarse. Nuestros pensamientos, miedos, ideas e ideales son entidades dinámicas, siempre en movimiento. Esta danza interna da forma a nuestra narrativa y construye nuestra identidad y nuestras relaciones.

La dinámica de los contenidos psíquicos se explica mediante los procesos primarios descritos por Freud: condensación y desplazamiento. Freud explicó que “la

condensación es una característica destacada del trabajo del sueño, y es también esencial en el proceso de simbolización” (Freud, 1900, p. 328). La condensación fusiona diversas ideas en una única representación simbólica, y el desplazamiento transfiere significado de un objeto a otro.

Estos procesos no se mueven de manera arbitraria; se acomodan en patrones: signos, símbolos y metáforas. El arte produce, expone y expresa diferentes lógicas, formas de sentir, pensar y ordenar el mundo interno. Lo que percibimos se convierte en parte de nosotros, y el arte que apreciamos influye en nuestra lógica inconsciente. Nuestra lógica inconsciente está compuesta en parte por signos, figuras y metáforas de nuestra cultura, nutrida por obras creativas y artísticas.

Todo lo anterior lo comparto como antesala para reflexionar juntos sobre la inteligencia artificial y su uso en la creación artística. ¿Cómo influyen las configuraciones emergentes en nuestra lógica inconsciente? ¿Tendrán el poder de transformar nuestros sufrimientos, identificaciones, deseos y aspiraciones? ¿O complejizarán aún más estos aspectos?. La inteligencia artificial, al presentarnos nuevas metáforas mediante imágenes y videos, ¿contribuirá a la apertura de nuevas formas de existencia? ¿Generará nuevas formas de sufrimiento? ¿Nos ofrecerá alternativas para salir de él o nos perderemos entre demasiadas opciones?. Ante la exposición acelerada de nuevas metáforas, imágenes y sonidos, ¿podremos encontrar mayor flexibilidad ante lo diferente? ¿Podremos hallar en la diversidad lo que nos une? ¿Podremos sacudirnos la incomodidad de no saber qué es artificial y qué es real?

Los cambios generan inquietud, y los relacionados con la inteligencia artificial no solo despiertan curiosidad, sino también incertidumbre. El psicoanálisis proporciona un espacio libre de juicio, permitiendo cuestionar, reflexionar, pensar y sentir, encontrar palabras para describir nuestras percepciones y entablar un diálogo interno profundo.

Cuando menciono “digestión” en este contexto, me refiero a la concepción de Winnicott, que implica recibir, destruir (o digerir), nutrirnos y desechar lo que no nos contribuye emocionalmente. Winnicott escribió que “el juego es la forma en la que el individuo, especialmente el niño, experimenta la creatividad, y es esencial para su desarrollo emocional” (Winnicott, 1971, p. 54). Este enfoque nos invita a absorber experiencias, procesarlas y nutrirnos de lo que

aportan, al tiempo que nos desprendemos de lo que no nos nutre. Ante la producción acelerada de imágenes, videos y textos facilitada por la inteligencia artificial, esta digestión se vuelve proporcionalmente más importante.

Hoy en día, estamos expuestos a una cantidad abrumadora de imágenes, videos, textos e ideas. La velocidad y la cantidad de información a la que tenemos acceso diariamente es sin precedentes. Este constante bombardeo de estímulos puede resultar en una sobrecarga sensorial y emocional, dificultando nuestra capacidad para procesar y reflexionar sobre nuestras experiencias de manera significativa. Los tiempos de pausa y de silencio, espacios esenciales para la introspección y la reflexión, se están volviendo cada vez más escasos. La conversación profunda y el diálogo significativo se ven comprometidos en una era donde la inmediatez y la superficialidad a menudo prevalecen.

En este contexto, el espacio proporcionado por la psicoterapia psicoanalítica o el psicoanálisis cobra un valor aún mayor. Estos espacios terapéuticos ofrecen un refugio contra la vorágine de información, permitiendo a los individuos detenerse, reflexionar y conectar con su mundo interno de manera profunda y significativa. En palabras de Bollas (1987), “la terapia psicoanalítica brinda un espacio para que el paciente pueda explorar su lógica inconsciente, permitiendo la emergencia de nuevas asociaciones y significados”.

La capacidad de pausar, de sentarse en silencio y de sumergirse en un diálogo introspectivo es esencial para el bienestar emocional. La psicoterapia psicoanalítica proporciona precisamente este espacio, un lugar donde el tiempo parece desacelerarse, permitiendo que el individuo pueda procesar y digerir sus experiencias de vida. Este proceso de digestión emocional es crucial en una era donde las experiencias no siempre son asimiladas adecuadamente debido a la rapidez con que son consumidas.

La importancia de estos espacios terapéuticos radica en su capacidad para ofrecer una oportunidad de reflexión y autoexploración que es cada vez más difícil de encontrar en la vida cotidiana. En un mundo saturado de información, el psicoanálisis se convierte en un baluarte para el alma, un lugar donde se puede encontrar significado y coherencia en medio del caos. Al proporcionar un espacio seguro para la expresión y la reflexión, la psicoterapia psicoanalítica ayuda a los individuos a digerir y asimilar sus experiencias,

facilitando un mayor autoconocimiento y crecimiento personal.

En conclusión, en una era caracterizada por la sobreabundancia de estímulos y la falta de tiempo para la reflexión, el valor del espacio psicoanalítico se magnifica. La capacidad de detenerse y reflexionar en un entorno seguro y sin juicios es un recurso invaluable para la salud mental y el bienestar emocional. La digestión emocional que facilita el psicoanálisis es más crucial que nunca, proporcionando un contrapeso necesario a la constante avalancha de información que define nuestra existencia contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- Bion, W. R. (1962). *Learning from Experience*. Tavistock.
- Bollas, C. (1987). *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*. Columbia University Press.
- Freud, S. (1900). *The Interpretation of Dreams*. Macmillan.
- Freud, S. (1912). *Recommendations to Physicians Practicing Psycho-Analysis*. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII (1911-1913)* (pp. 109-120). Hogarth Press.
- Freud, S. (1923). *The Ego and the Id*. Hogarth Press.
- Jung, C. G. (1964). *Man and His Symbols*. Dell Publishing.
- Kris, E. (1952). *Psychoanalytic Explorations in Art*. International Universities Press.
- Winnicott, D. W. (1971). *Playing and Reality*. Routledge.

LA EXONERACIÓN DE PASCUAL DUARTE

ALEJANDRO PALAU ALONSO



Alejandro Palau Alonso

RESUMEN

En la exoneración de Pascual Duarte, Alejandro Palau presenta un trabajo de entendimiento analítico del personaje creado por José Cela. En un ir y venir de pensamientos el autor hila y fundamenta cuatro ideas centrales.

La primera indica la actualidad del pensamiento Freudiano que permite humanizar a la persona al simbolizar las experiencias como únicas e irrepetibles. De ella se desprende la segunda idea, el psicoanálisis para qué?, posicionando a la interpretación en el lugar privilegiado de permitir ahondar en la mente. Desde su mirada comenta que Cela nos enseña que todos los seres humanos tenemos, aunque sea miserablemente, la aspiración de conocer algo de nosotros mismos o ser reconocidos por alguien. La tercera idea se enfoca en corroborar el pensamiento Freudiano en relación a que la denegación o desmentida son el inicio de la psicopatología neurótica.

Finalmente ratifica la importancia de aplicar dentro de la función analítica el sentido de que la mente humana se forma

gracias a la interrelación de lo interno con lo externo, y el único camino para este entendimiento es humanizándonos.

Palabras clave: Desmentida, mente, consciente, experiencia humana.

“Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo.” Cela (2009, p.25)

Camilo José Cela piensa en la naturaleza humana, por lo que combina crueldad, bondad, ingenuidad y ternura a teclas alternas.

Junto al Quijote, La familia de Pascual Duarte es la novela española traducida a más idiomas. En ella, Cela plasma a un país, escindido por la profunda trinchera de la guerra civil, por los exilios exteriores o interiores, las sobrevaloraciones oportunistas y los desconciertos posteriores, la crisis democrática, así como también el presentimiento de una guerra que determinaría desde la geografía mundial, la tecnología, las ideas y hasta los sentimientos humanos.

Pío Baroja, maestro de aquel Joven Cela no accede a apadrinar la obra. Impactado por su poética y revulsiva violencia le contesta en una carta:

“No, mire, si usted quiere que lo lleven a la cárcel, vaya solo, que para eso es joven. Yo no le prologo el libro”.

La obra está escrita al reflejo de un self verdadero, prescinde de todos los disfraces, culturales o sociales que pueden ocultarlo, y al término nos encontramos con lo escatológico, lo ruin, lo elemental, pero también con el sorprendente e inagotable filón de los valores descarnadamente humanos, demasiado humanos.

Donald Winnicott en su libro *La naturaleza humana* (1954) nos sugiere una oposición entre metas de la naturaleza de la humanidad como el arte, la ciencia, ética, religión, derecho, y la literatura, y la otra meta, la humana animal, natural, de sobrevivencia, el eterno debate freudiano de los instintos y su gobierno, sojuzgamiento o represión. Este

concepto de Winnicott es finamente tratado por Camilo José Cela. Tal cual como lo logró el maestro Freud en el infinito cuerpo teórico del psicoanálisis.

En la novela de Cela, Pascual es el antihéroe, un criminal ingenuo y en ocasiones inocente, obligado a seguir un destino que le fue impuesto, viviendo con poca suerte, al tiempo de entenderla poco, dominado por sus instintos, sin lograr entender el desarrollo de sus impulsos en el más estricto sentido metapsicológico. Sí, aunque cueste trabajo creerlo. Cela, en su época y bajo sus circunstancias, nos enseña a través de la obra la mente humana, más allá del cerebro y sus infinitas conexiones neuronales, que algunos toman como referencia para enlistar conductas y patrones de comportamiento que terminan describiendo a un ser humano.

No, la mente es algo más que eso y Cela lo sabía. Pascual es una perspectiva compleja de vida, de narrativa, de tiempos y de vínculos. Porque Pascual existe y adquiere forma, pese a la miseria, al abandono, a la debilidad, la pasión y a mil impedimentos más y pese a su impronosticable y funesto desenlace y aún más pese a su osado autor.

“La mente es la vida” nos dice Alva Noë, (2010, p. 63) aún en la vida de un animal. Si queremos entender su mente, no solo debemos dirigirnos hacia el interior, hacia su constitución neurológica física; también debemos prestar atención a la manera en que el animal vive y la manera en que está volcado hacia su entorno. En uno de sus últimos escritos titulado *“La naturaleza de lo psíquico”* Freud escribe que si alguien nos preguntará *¿Qué es propiamente lo psíquico? La respuesta sería fácil: percepciones, representaciones, recuerdos, sentimientos, actos de voluntad y los sustratos energéticos que le acompañen.* (Freud, 1940-1938; p 284)

Alva Noë en el 2010, nos repite 120 años después lo dicho por Sigmund Freud que la mente es la interacción de un cerebro con el cuerpo y el mundo, esto nos ayuda a humanizar a la persona, ya que personifican la experiencia, creando una memoria única e irrepetible. Esta sería mi primera intención del trabajo, el poder darnos cuenta de la actualidad del pensamiento Freudiano que parece tener un pacto similar al de Fausto.

¿Pero qué es la mente si no es puro cerebro? ¿Es destino? ¿Puede el destino marcar el carácter de una persona? o bien, en este caso, ¿El de un personaje ficticio que a fin de

cuentas termina siendo humano, demasiado humano?

Escuchemos la voz de Pascual: *“Los mismos cueros tenemos todos los mortales al nacer y, sin embargo, cuando vamos creciendo, el destino se complace en variarse como si fuésemos de cera y en destinarlos, por sendas diferentes, al mismo fin: la muerte. Hay hombres a quienes se les ordena marchar por el camino de las flores, y hombres a quienes se les manda tirar por el camino de los cardos y de las chumberas. Aquellos gozan de un mirar sereno y al aroma de su felicidad sonríen con la cara del inocente; estos otros sufren del sol violento de la llanura y arrugan el ceño como las alimañas por defenderse. Hay mucha diferencia entre adornarse las carnes con arbol y colonia, y hacerlo con tatuajes que después nadie puede borrar.”* (Cela, 2009, p.25)

Aún más simple, ¿Será la suerte, como lo cree Pascual, el signo que le impone una aceptación y resignación paciente de su vida y del cabal cumplimiento de sus condiciones?

Observando en profundidad el universo narrativo de Cela, se vislumbra a los ojos del lector un proceso de socavación interna y de decadencia, fealdad, impotencia, vacío, nostalgia y arte. Entonces el caso resulta una combinación perfecta de la naturaleza humana descrita por Winnicott (1954), la humanidad contra el humano.

¿Qué mueve a Pascual, heroísmo o debilidad? ¿Son faltas básicas, desaciertos o traspies que se le presentan a Pascual y que resuelve como puede, opaca, primitiva y modestamente? ¿Quién puede entender a Pascual? ¿Es Pascual un sujeto ajeno a lo que vivimos? No.

Veamos las diferentes escuelas Psicoanalíticas: Pascual es un individuo dominado primordialmente por el proceso de pensamiento primario, un ser primitivo que vivió siempre bajo el principio de placer, sin un yo ni un superyó, sin desarrollo de una libido objetal que le permitiera vincularse, una persona que careció de una base segura; ni madre ni padre suficientemente buenos, con un holding que representa más a un sarcófago o un ataúd al que solo le falta el último clavo, un pecho bueno de donde sujetarse, lejos de un ambiente favorecedor de un apego seguro, ausencia de un espejo modelador del narcisismo sano que le ayudará a desarrollar un sentido de pertenencia de afectos positivos, de empatía y seguridad; Todas ellas serían acertadas descripciones que ayudarían a teorizar el fenómeno Pascual, pero ¿Pascual es un Fenómeno?

Pascual nace y crece con pobres recursos externos que le ayuden a domeñar su carga filogenética interna, enfrenta la vida entre eros y tánatos, vinculado y desvinculado de la vida, empobrecido raquíticamente en la comprensión de sus afectos, que lo llevan a una historia de la cual no parece sentirse protagonista, en una contradicción tan humana como su naturaleza.

No quiero enredarme en retórica y labia ineficaz, no deseo que salgan de aquí y compren *la naturaleza humana de Winnicott ni La Familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela. Mi segundo propósito es pensar en el psicoanálisis para qué?. Pienso que es para el entendimiento profundo de la mente. Entonces, haciendo uso de la herramienta privilegiada del psicoanálisis, “la interpretación”, trataré de cavar en la mente de Pascual.

Al describir su casa, la cual representa en mi opinión, un self nuclear y una frágil estructura psicológica, un vacío en donde las cosas están por estar y la gente vive por vivir, donde no existen recursos que pudiesen nutrir y construir a una persona con figuras que motivaran el buen desarrollo, de identificación, introyección e identidad, de ideales y valores que fomentaran una sensación de ser y de estar, Pascual vive un vacío, no un vacío al modelo Kernberiano, más bien, un vacío similar al de una fuente de afectos que emana como el agua del pozo de su casa, agua enfermiza, pozo que Pascual hubo de cegar como a su propia madre, en un matricidio que parece lapidar los resentimientos del abuso, odio y heridas que deploraron una vida.

Ricardo Moscone (2008) en su artículo sobre los crímenes cotidianos nos comenta que los seres humanos atacamos a alguien cuando lo consideramos un peligro o que nos haya hecho sentir una injuria narcisista y que, como castigo, merece morir. Estas agresiones tienen una equivalencia simbólica con el parricidio o matricidio, producen un sentimiento de culpa autodestructivo debido al accionar inconsciente de ese superyó tiránico, violento y vengativo que no perdona ni olvida.

“El resto de la casa no merece la pena ni describirlo, tal era su vulgaridad. Dos habitaciones, si habitaciones hemos de llamarlas por eso de que estaban habitadas, ya que no por otra cosa alguna, y la cuadra, que en muchas ocasiones pienso ahora que no sé por qué la llamábamos así, de vacía y desamparada como la teníamos”. (Cela, 2009, p. 29)

En la mente de Pascual existe introspección, diálogo interno, interés por entender, no digo que tenga la facilidad de lograr un insight simplemente Cela nos enseña que todos los seres humanos tenemos, aunque sea miserablemente, la aspiración de conocer algo de nosotros mismos o ser reconocidos por alguien. Alva Noë comenta: *“los seres vivos se plantean la cuestión de la conciencia, porque los seres vivos exhiben, por lo menos, una capacidad primitiva de acción”.* (Noë, 2010, p.23)

Cela pone en nuestro Pascual el ejemplo de que los seres humanos vivimos en la desmentida o denegación, *“Los habitantes de las ciudades viven vueltos de espaldas a la verdad”* (Cela, 2009, p.32), Tal cual como Freud nos lo hizo ver.

La tercera intención de este trabajo sería dejar en ustedes el día de hoy que la psicopatología neurótica inicia con la denegación o desmentida, desgraciadamente esta no es una idea mía ni de Cela, sino del propio Freud quien afirma *“Toda neurosis tiene la consecuencia y, por lo tanto, probablemente la tendencia de expulsar al enfermo de la vida real”* (Cela, 2009 p.329), de enajenarlo de la realidad. En palabras de Cela es *“darle la espalda a la verdad”* (Cela, 2009 p.329). Freud describió en varios artículos, negar no es solamente decir no, es saber que algo existe, está, vive, molesta, muta, pero no se quiere ver. El mecanismo de defensa por excelencia, con el cual trabajamos en nuestros consultorios, no es la proyección, escisión, fantasía, etc, es la *desmentida* o *denegación*, nuestros pacientes insistentemente le dan la espalda a la verdad, *la desmentida es un estado defensivo que funciona como el proceso primario del soñar porque hace sentir vivir el estado deseado anulando todo lo demás.* (Moscone, 2008, p.197).

Freud escribe un trabajo sobre la negación en 1925, donde deja clara esta idea *“Negar algo quiere decir, en el fondo, que eso es algo que yo preferiría reprimir”* (p.254). Más adelante en este mismo artículo Freud hace una relación que en los tratamientos lo vivimos, y me atrevería a asegurar, en todas las sesiones. Y Cela, en su eminente, dócil y deshonorado Pascual, lo plasma lucidamente; dice Freud *“El juzgar está relacionado con la inclusión dentro del yo o la expulsión de él, que originariamente se rigieron por el principio del placer. Su polaridad parece corresponder a la oposición de los dos grupos pulsionales que hemos supuesto, la afirmación es la unión y pertenece a Eros, y la negación es sucesora de la expulsión y pertenece a la destrucción”* (p. 256). Pascual, como lo mencioné antes, vive una temeraria lucha entre vincularse y desvincularse.

Dice Pascual y me conecto con él: *“Ustedes sabrán disculpar el poco orden que llevo en el relato, que por eso de seguir a la persona y no al tiempo me hace andar saltando del principio al fin y del fin a los principios”* (Cela, 2009 p.53). Principios que, en mi caso, se funda el ¿Psicoanálisis para qué?

Cela parece conocer que los psicoanalistas necesitamos, para comprender, la mente de una persona, averiguar sobre su vida, recuerdos, metáforas, narrativas, y nos comparte la infancia, pubertad, adultez y la muerte de Pascual.

En su infancia no hay buenos recuerdos. Un padre alcohólico, áspero y rústico que muere encerrado en un clóset, literalmente enfermo de rabia, su madre larga y chupada, con cara de tísica, desabrida y violenta y un lenguaje en la boca capaz de blasfemar las peores cosas a cada momento y por los más débiles motivos.

“Se llevaban mal mis padres; a su poca educación se unía su escasez de virtudes y su falta de conformidad, defectos que, para mi desgracia, todos hube de heredar y esto hacía que se cuidaran bien poco de pensar en los principios y refrenar los instintos”.

Sus hermanos, Rosario, con quien vive su drama edípico, odiando y maldiciendo a la pareja de esta *“El Estirao”*, y Mario que pasaba los días y las noches aullando y llorando como una rata, el cual, murió ahogado a temprana edad en un tambo de aceite.

En la muerte de Mario, Pascual vuelve a recordar que su madre era una mujer de entrañas secas, de corazón duro que ni una lágrima derramó por la desgracia de su criatura. Su madre era como la fuente del pueblo que lucía airosa, sin que de ella se viera manar aguas. *“De mi puedo decir que lloré, al igual que mi hermana Rosario, y que tal odio llegué a cobrar por mi madre, y tan de prisa había de crecerme, que llegué a tener miedo de mí mismo ¡La mujer que no llora es como la fuente que no mana, que para nada sirve, o como el ave del cielo que no canta, a quien, si Dios quisiera, le caerían las alas, porque a las alimañas falta alguna les hacen”.* (p.77)

Pascual empieza a crear un conocimiento de lo que él mismo llama su destino y como dice *“Al que el destino persigue no se libra aunque se esconda debajo de las piedras”*. Inicia un proceso de desintegración, desvinculación, de reconocimiento de la grave experiencia con un objeto malo, del antiholding, sin aseguramiento ni protección alguna. Empieza a experimentarse a sí mismo como un ser burdo que

intenta organizar sus impulsos y sostiene una lucha implacable por una posible integración. Siguiendo a Winnicott en el citado trabajo anteriormente, *“La naturaleza humana”*, nos comenta *“Sea como fuere, el estado de desintegración no puede por sí mismo ir adelante, y en la medida en la que debe mantenerse la desintegración en esa misma medida queda en suspenso el desarrollo emocional”*. (Winnicott, 1996, p.31)

Es tiempo de llegar al último y cuarto objetivo de mi trabajo. Hace tiempo en una sesión de supervisión, presenté una paciente de análisis en tres sesiones semanales en diván, con un diagnóstico caracterológico de personalidad fálico narcisista, con la historia de un hermano muerto, un padre narcisista devaluador, una madre seca y tísica como la de Pascual. El tratamiento empezó a presentar serias complicaciones resistenciales basadas en la agresión y erotización de la transferencia; leyendo la viñeta y haciendo énfasis en los momentos en los que yo contratransferencialmente me sentía abrumado por el ataque y los arrebatos de mi paciente que producían una desintegración de las sesiones y del proceso analítico, y por ende de su desarrollo emocional. El supervisor me pide que haga un alto y me da un consejo que debería escribir en letras de oro. *“Lic, una pausa... Esta paciente necesita sentirse humana, necesita ser persona... humanice a su paciente”*. Mi entendimiento, contra reacciones, contratransferencia, sentimientos de invasión de elementos beta, como le gusten llamar, cambió, y entendí la importancia de la mente de una persona y de lo interminables e incontables que son los fenómenos cuando una mente se enfrenta a otra y que el único camino es *humanizándonos*, es decir, entendiendo a conciencia la profundidad de lo que encierra la naturaleza humana y la manera en la que una mente se forma gracias a la interrelación de lo interno con lo externo.

A la desgracia no se acostumbra uno, dice Pascual, y reservándome un tanto el teorizar continuo con el final de su historia *“voy a continuar con mi relato; triste es, bien lo sé, pero más triste todavía me parecen las filosofías hechas para entender mi corazón”*. (Cela, 2009 p.73)

Pascual y mi supervisor tienen razón, en palabras de Edgar Morin (2003), las ideas no son reflejo de lo real, sino traducciones y construcciones, que se convierten en mitología, religión, ideología o teorías que pueden convertirse en dogmas y alejarse de lo humano.

Pascual huye del pueblo como un leproso y vive en paz un tiempo, a su regreso una desgracia más y se vuelve a sus costumbres y su costumbre era como la de un asno, estar atado al rosal, mata al amante de su esposa “El estirado”, el mismo que deshonoró a su hermana, y va una vez más a la cárcel.

Al salir Pascual mata a su madre ¿porqué?:

La lápida de su madre fue entonces su paz, y hasta aquí mi relato de la vida de Pascual Duarte. Parece que finalmente, Cela entiende que el simbolismo del agua es el símbolo materno por excelencia, y que el agua puede generar rosas o generar espinas. En su leitmotiv del matricidio está incluido el renacimiento de sí mismo; para él, la palabra “madre” y la palabra “tumba” fueron sinónimos.

Estos son los sucesos de un transcurso de una vida jaloneada, por lucha sobrevivencia, carencias, defensa y adaptación.

“Quería poner tierra entre mi sombra y yo, entre mi nombre y mi recuerdo y yo, entre mis mismos cueros y mí mismo, este mí mismo del que, de quitarle la sombra y el recuerdo, los nombres y los cueros, tampoco quedaría.” (Cela, 2009 p.71)

BIBLIOGRAFÍA

- Noë, A. (2010). *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*. Hill and Wang.
- Cela, C.J. (2009). *La familia de Pascual Duarte*. México: Destino.
- Freud, S. (1914). *Recordar, repetir y reelaborar*. En Obras Completas Sigmund Freud. Volumen 12. Argentina. Amorrurtu Editores
- Freud, S. (1925). *La negación*. En Obras Completas Sigmund Freud. Volumen 19. Argentina. Amorrurtu Editores.
- Freud, S. (1940). *La escisión del yo en el proceso defensivo*. En Obras Completas Sigmund Freud. Volumen 23. Argentina. Amorrurtu Editores
- Laplanche, J. y Pontalis, J. (1994). *Diccionario de psicoanálisis*. Colombia: Editorial Labor.
- Morin, E. (2003). *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós.
- Moscone, R. (2008). *Narcisismo: Una variación defensiva del amor a sí mismo*. Buenos Aires: Seimando Ediciones.
- Real Academia Española. (1992) *Diccionario de la Lengua Española*. Tomo I y II. Madrid: España.
- Winnicott, D. (1996). *La naturaleza humana*. Buenos Aires: Paidós.

EL SUEÑO DE ISAK BORG

CÉSAR BEJARANO GARZA



César Bejarano Garza

RESUMEN

En el presente artículo, el autor realiza una interpretación de la obra de Bergman “las fresas silvestres” a través de los sueños y encuentros del Dr. Borg, los cuales inician en el protagonista un proceso de autodescubrimiento en el que se nos revela sus defensas caracterológicas, así como la represión de su capacidad de amar, los cuales, en conjunto a una realidad demasiado circunscrita, lo llevaron a un aislamiento emocional. El análisis profundiza en las dinámicas familiares de Borg, en particular, la influencia de su madre fría y castrante, y su padre ausente, así como en las proyecciones que estas relaciones generan en las mujeres de su vida. La interpretación de los sueños de Borg destaca el conflicto interno del personaje entre su deseo reprimido y su incapacidad de establecer vínculos afectivos genuinos. El artículo concluye con una reflexión sobre el proceso de redención y reintegración de Borg, simbolizado en la recuperación de su capacidad de amar.

INTRODUCCIÓN

El contenido latente en las fresas silvestres es tan extenso y complejo que me llevó a pensar la película como si de una creación onírica se tratara. No me parece que Bergman la haya realizado “sublimando” un conflicto inconsciente; la película está estructurada de tal manera que es imposible no pensar que el director sabía exactamente lo que quería transmitir en ella, casi como si la película en su totalidad, fuera expresión del proceso psicoanalítico del propio Bergman, condensado y puesto en escena en el viaje en coche del Dr. Borg. En cierta forma, el análisis que realizo de la película lo hago siguiendo esta idea de pensar el film como una expresión del pensamiento de Bergman, como si de un sueño se tratara, en donde cada uno de los personajes de la película pueden ser representaciones del sí mismo del Dr. Borg, lo cual refleja, a su vez, como toda obra artística, elementos de su autor. Es inevitable que en las fresas silvestres se evidencien temas que están siempre presentes en la obra de Bergman; la muerte, Dios, el sacrificio, el amor, el odio, las dificultades vinculares, la soledad, la redención, la alegría, la falta de diferenciación entre personajes, los elementos oníricos, entre otros. Decidí titular este trabajo como el sueño de Borg, no como un título que hace alusión a los sueños que aparecen en la película, sino como expresión de un anhelo del Dr. Borg de poder relacionarse activamente con sus seres queridos afirmando su identidad y transmitiendo a los demás lo que él tenía para dar. En pocas palabras, expresar su capacidad de amar y permitirse recibir a su vez el amor de los demás. El análisis de este trabajo está dirigido a clarificar los elementos presentes en el film que fueron un factor determinante en la imposibilidad del Dr. Borg de concretar tal sueño.

ANÁLISIS DEL FILM LAS FRESAS SILVESTRES DE INGMAR BERGMAN

“Por mi propia voluntad me he aislado casi por completo de la sociedad, porque la relación personal con la demás gente consiste sobre todo en analizar y evaluar la conducta del prójimo. Por lo tanto, me encuentro bastante solo en mi vejez.”

Con estas palabras del Profesor Borg, Bergman nos presenta la secuencia de apertura del film. Continúa el viejo profesor mencionando que tiene un hijo, quién también es médico y que vive en la ciudad de Lund, lugar donde él mismo vivió y ejerció durante muchos años. Su hijo está casado, pero no tiene hijos. La madre del Dr. Borg sigue viva y saludable físicamente a pesar de casi alcanzar los 100 años.

Finalmente, menciona que su esposa falleció hace ya bastantes años, antes de ser interrumpido por la ama de llaves quien le avisa que la cena está lista. Antes de retirarse de su estudio para cenar, menciona que es afortunado de tener una ama de llaves tan eficiente, y agrega que es un viejo pedante, a veces insoportable, tanto para sí mismo, como para los demás. Por último, nos hace saber, mientras llama a su perro a cenar, su nombre: Eberhart Isak Borg, tiene 78 años y al día siguiente lo nombraron Doctor Honoris Causa. En el guión literario de la película, esta secuencia inicial contiene algunos elementos extras que quisiera agregar:

“...soy demasiado viejo como para mentirme a mí mismo. Pero por supuesto que no puedo estar demasiado seguro. Mi actitud de complacencia hacia mi propia veracidad podría ser insinceridad disfrazada, aunque no sé muy bien qué podría yo querer ocultar”.

Esta secuencia de apertura muestra algunos rasgos de carácter del Profesor Borg que vale la pena mencionar. Erikson (1978) resalta la maestría de Bergman para revelar a través de *“pequeños indicios visuales y auditivos un ejemplo clásico de carácter compulsivo”* a través de sus modales y su tono defensivo, *“como si alguien lo hubiera acusado de algo”* indicando *“con cuántas restricciones del sí mismo ha podido comprar esa aparente autonomía de aislamiento orgulloso”*. Este orgullo narcisista, asociado a su aparente autonomía, refleja la incapacidad del Profesor Borg para mantener vínculos afectivos a través de los años y cómo su carácter compulsivo parece ser el resultado de sus defensas narcisistas ante sus ansiedades provocadas por el fracaso en sus intentos de vincularse, reforzando sus defensas ante nuevos fracasos, creando un círculo vicioso en donde intenta curarse con aquello mismo que lo enferma y lo limita. Esto parece ser lo que no logra descifrar respecto a que *“pudiera querer ocultar”*, así como su actitud de complacencia hacia sí mismo debido a estar seguro de haber realizado esfuerzos para vincularse con sus seres queridos. Pareciera que lo más importante para él fue la capacidad de trabajar por encima de su capacidad de amar. Esto se ve reflejado en la descripción inicial, como si estuviera enumerando en orden de importancia las cosas más significativas de su vida; su profesión, su trabajo, su hijo, su madre, su esposa, y defensivamente, deja para el final su título Honoris Causa. Erikson (1978) parafrasea a William James mencionando que la labor del Dr. Borg es encontrar en el fondo de su aislamiento *“no solo a su yo asesinado, sino también a su yo asesino, para hallar a su yo vivo y dador de vida”*.

Esa misma noche, el Profesor Borg tiene un sueño que contiene los elementos de su crisis, mismos que se irán manifestando a través de la película como consecuencia de su caracteropatía.

1ER SUEÑO

El Dr. Borg camina por calles familiares completamente solas, con fachadas de casas cerradas, mientras se escuchan sus pasos al caminar en un silencio absoluto. Frente a un negocio de un relojero y un optometrista, cuelga un reloj sin manecillas; este tiene dos grandes ojos con lentes que parecen llorar sangre. Borg saca su reloj de bolsillo y este tampoco tiene manecillas. En lugar de las manecillas del reloj, escuchamos el corazón del Dr. Borg. Hay una persona de espaldas y al acercarse y ser tocado por el Dr. Borg, se da vuelta. Tiene un rostro comprimido y cae desintegrándose, dejando un rastro de agua, su yo asesino. Aparece una carroza fúnebre después de escuchar el sonido de las campanas de la catedral. Una de las ruedas choca con el poste de un farol y se rompe. El coche se tambalea, asimilando el movimiento de una cuna produciendo un sonido escalofriante, el cual tiene mucho parecido con el llanto de un bebé. En el suelo, el ataúd destrozado nos muestra un cadáver con el mismo rostro del Dr. Borg, su yo dador de vida, quien lo toma de una mano mientras parece sonreír de manera escalofriante mientras se acerca a él.

No es casualidad que este primer sueño de angustia de muerte apareciera justo la noche anterior al recibimiento del Doctorado Honoris Causa. Esta investidura del Doctorado representa el grado máximo de valor y confirmación a los méritos y excelencia profesional. Quizá por esa razón, la idea de la muerte aparece en el sueño. La persona que aparece sin rostro y se desintegra representa al mismo Dr. Borg en su vida profesional, la cual, con esta máxima distinción, indica que está llegando a su fin. Ya no hay nada más que realizar, nada más que conseguir. Las casas con las puertas cerradas representan el fin de las posibilidades profesionales con las cuales evadir la angustia de muerte. Al parecer, la vida profesional del Dr. Borg ha sido un refugio para mantener a raya la angustia de muerte. Sin embargo, no es un elemento onírico derivado de la muerte, sino de la vida. La carroza con el féretro representa lo reprimido del Dr. Borg, aquello que tuvo que sacrificar para sobrevivir. Solo hasta ese momento, en que el deseo de afirmarse de manera narcisista ha sido alcanzado al obtener el máximo reconocimiento, se manifiesta lo reprimido como consecuencia de un debilitamiento de las defensas narcisistas y de una crisis existencial al final de su vida. El sueño parece simbolizar un intento de recuperar la vida sacrificada, y aunque pareciera un sueño terrorífico, es lo contrario; es su yo dador de vida quien lo toma de la mano, provocando la angustia del viejo profesor, ya que esta siempre se vive desde la coraza defensiva, y ahora esta parte negada retorna provocando todas las ansiedades que causaron su represión. En esta parte del sueño está implícita la idea del sacrificio, es decir, lo que el Dr. Borg sacrificó de su vida para mantenerse a salvo, aunque eso lo aislara de toda posibilidad de vincularse afectivamente. En el guión literario, Bergman hace alusión a otro sacrificio, que sólo más tarde se revela en el film; el sacrificio del hijo a manos del padre. Bergman escribe: *"Muy arriba de mí, el sol brillaba completamente blanco, y sus rayos bajaban forzados entre las casas como un cuchillo afilado. Yo estaba tan frío que mi cuerpo entero temblaba"*. Greenberg interpreta magistralmente esta parte como el sacrificio que Abraham estuvo dispuesto hacer por orden de Dios de su hijo Isaac. A diferencia de Abraham, que estuvo a punto de realizar el sacrificio de su propio hijo, Isak Borg fue ofrecido en sacrificio por parte de su padre a su madre, en una dinámica sistémica que al parecer le permitía al padre de Borg mantenerse ausente de la dinámica familiar y conyugal.

Al día siguiente, el Dr. Borg se levanta con la firme convicción de manejar en coche hasta la ciudad de Lund, lugar donde recibirá su Doctorado. Su ama de llaves protesta y se revela que tiene una huésped; se trata de su nuera, Marianne, quien le pide acompañarlo en el trayecto a la ciudad de Lund. Durante el viaje se revelan algunos rasgos de carácter adicionales del Dr. Borg a través de la plática con su nuera y a través de la imagen que esta tiene de su suegro. De esta conversación sobresale el carácter anal del Profesor y sus tendencias compulsivas respecto a una deuda que su hijo tiene con él. Borg, a pesar de ser millonario, espera que su hijo cumpla con el pago de la deuda sin importar que tenga dificultades económicas. El Profesor lo racionaliza diciendo que su hijo y él son muy parecidos, y que su hijo respeta los compromisos igual que a él como padre. La nuera le responde: *"Es posible, pero también te odia"*. Esta parece ser la primera ocasión en que el Profesor Borg es confrontado con una verdad distinta a la que él ha creado en su mente, y de paso nos muestra por primera vez, el valor afectivo que su hijo tiene para él, pues la expresión de horror del profesor al escuchar aquellas palabras revela no sólo el asombro respecto al cuestionamiento de su rol paterno que tan orgullosamente afirma al decir que su hijo es parecido a él, sino que también lo obliga a confrontarse con su posible error como padre, que hasta entonces no reconocía, y el efecto que pudo haber tenido en su hijo. El Profesor parece defenderse de la aseveración de su nuera preguntándole por qué le tiene aversión, como si sus palabras representaran una devaluación más que una realidad. Ella responde si puede ser honesta, a lo que el profesor le ruega que lo sea. Ella le dice: *"No eres más que un viejo egoísta, desconsiderado, y no te preocupas más que de ti mismo, pero sabes ocultarlo bajo una máscara de buenos modales y caballerosidad"*. Ella le recuerda el motivo de su estadía en su casa debido a una *"estúpida idea"* de que él pudiera ayudarla a ella y a su marido en los problemas matrimoniales. El profesor fue tajante: *"Las masturbaciones mentales no me impresionan en lo más mínimo, así que no me vengas con lamentaciones"*. Ella le asegura: *"debe ser terrible depender de ti"*. El profesor menciona que ella es una mujer encantadora y lamenta que lo aborrezca, solo para quedar sorprendido por segunda ocasión con la respuesta de ella: *"No es que te aborrezca, me das lástima"*.

Pareciera que Marianne logra identificar los rasgos caracterológicos del Dr. Borg a través de los de su marido, el cual, efectivamente, es muy parecido a su padre, pudiendo reconocer la falla generacional en los Borg, negándose a perder su futuro como consecuencia del pasado de los Borg, un pasado muerto, que, sin embargo, a través de ese momento empieza a cobrar vida.

EL RINCÓN DE FRESAS SILVESTRES

Al llegar a la vieja casa abandonada de verano, Marianne menciona que le parece *“una ridícula casa vieja”* y decide ir a nadar. Esto es una alusión al self del pasado del Profesor que ha empezado a retornar desde lo reprimido, representado por la casa abandonada que cobra vida mientras el profesor se dirige al rincón de las fresas silvestres, viviendo una ensoñación por demás reveladora. Entonces aparece Sara, su prima y su primer amor, recogiendo fresas silvestres, mientras Sigfrid, el hermano mayor del doctor, intenta seducirla mientras ella se defiende pobremente cediendo finalmente a un beso que Sigfrid le planta. Ella llora lamentándose que *“la ha convertido en una mala mujer, al menos casi”*.

Borg continúa su ensoñación, ahora dentro de la casa, donde una multitud de hermanos y primos se disponen a comer bajo el presidio de una tía autoritaria. En el guión literario, Borg menciona: *“los únicos que faltábamos éramos, papá, mamá y yo”*. Sobresale además en la escena la ausencia de la figura masculina en la familia de los Borg, dando señales de un matriarcado representado por la tía autoritaria, que parece además cumplir una función sistémica al hacerse cargo de sus sobrinos en compensación de las figuras paternas. La única figura masculina presente es el tío Aaron, el cual está bastante sordo y cuyo banquete es servido en honor de su cumpleaños. Se trata de un personaje bastante infantil, casi cómico, que no se entera de casi nada de lo que ocurre a su alrededor. Unas gemelas que hablan al unísono ponen en evidencia a Sara y a Sigfrid, ya que los vieron mientras se besaban en el rincón de las fresas silvestres. Sara sale del comedor llorando, seguida por su prima mayor Carlota. Sara le menciona a su prima que quiere mucho a Isak, pero que es demasiado misterioso para ella: *“tan enormemente refinado, sensible, excesivamente intelectual, moralistamente apartado, ya que solo me besa en la oscuridad”*. Agrega que Isak *“me hace sentir tan poca cosa, tan insignificante...en ocasiones me hace sentir mucho mayor que el... me parece solo un niño... en comparación a Sigfrid, tan atrevido y tan guapo”*. Esta secuencia contiene varios elementos muy significativos. Se nos revela en la dinámica de los primos a la mesa una cualidad ausente en Isak; la alegría, la rebelión y el dinamismo del grupo de adolescentes, en contraste con la presencia aislada y callada del viejo Borg como espectador de aquella escena familiar. Aunado a esto, es la propia Sara quien nos revela la torpeza e ineptitud de Isak para las relaciones interpersonales, en donde pareciera que estaba más preocupado de demostrar su valor a Sara, compensando una inseguridad personal a través de buscar ser idealizado por ella, exhibiendo su self grandioso, provocando de paso un sentimiento de inferioridad en Sara, como si su amor no fuera suficiente, impidiendo así la gratificación de su necesidad de validación narcisista en su deseo de ser ella misma tomada como objeto idealizado y no solo utilizada como un objeto especular de la grandiosidad de Isak.

Borg es sacado de su ensoñación por una voz femenina. Se trata de otra Sara (interpretada por la misma actriz de la Sara de sus recuerdos) una muchacha adolescente, quien en compañía de dos amigos y pretendientes suyos, está buscando quien los lleve a la costa de Italia. Borg accede a llevarlos de buena manera y, en el trayecto, esta Sara le confiesa a Borg que sus dos acompañantes están enamorados de ella y que ella juega con ellos haciendo que peleen por conquistarla. Tras evitar un accidente con un coche en la carretera que termina volcado, se detienen y se sorprenden al ver que la pareja que conducía el coche han salido ilesos. Borg y Marianne se ofrecen a llevarlos al pueblo más cercano. Se trata de una pareja de mediana edad, Alman y Bergit, en una crisis existencial y de pareja que desemboca en acusaciones y agresiones entre ellos, como una forma de responsabilizar al otro de la miseria de sus vidas. El ambiente en el auto se torna tenso mientras la pareja comienza a agredirse mutuamente: *“nunca sé cuándo está fingiendo o es verdad”* menciona él, mientras ella llora. Nuevamente Marianne asume un rol confrontativo pidiéndole que deje en paz a su esposa. *“No parece usted una histérica”*, menciona Alman, *“yo tengo mi catolicismo y ella su historia...pero nos necesitamos, sino nos hemos matado es por egoísmo”*. Erikson plantea magistralmente que los personajes del auto representan la precariedad de la adultez; los adolescentes en busca de la identidad, la pareja en crisis existencial y de pareja imposibilitados para vincularse, Marianne y Borg confrontándose respecto a su adultez, buscando la posibilidad de impedir o reparar la pérdida que significa una adultez excesivamente. Al igual que la ensoñación de la vieja casa de verano, los personajes del auto son, como si de un sueño se tratase, representaciones de self, solo que en este caso no son del Dr. Borg, sino de Marianne, quien al llevar el volante, el auto representa simbólicamente su self. Así, ella es Sara en un pasado carente de identidad, lleno de dudas que se manifiestan en el presente a través de la búsqueda de ayuda por parte de Borg, negándose a sucumbir a un destino similar

al de Bergit, que representa su self actual en conflicto con su marido, representado por Alman, quien a su vez representa a Borg por ser muy parecido a su hijo. Marianne, en un acto de valor, espejeada en su vida y su matrimonio por aquella pareja, decide escapar a ese destino afirmando su deseo, pidiéndole a la pareja que abandonen el coche *“por el bien de los menores”*. Defensivamente, Borg propone olvidar *“aquella extraña pareja”*, como si a la vez quisiera negar las similitudes que también le fueron espejadas por Alman respecto a sí mismo y su hijo.

Poco a poco, Bergman nos expone los conflictos del Dr. Borg y la forma en que aprendió a manejarlos a través de su vida. La escena de la gasolinera nos muestra el resultado del refugio narcisista del Dr. Borg mediante el cual intentó encontrar una estabilidad emocional en su vida. El encargado del negocio lo llama el mejor Doctor del mundo, y le hace saber que llamaran a su hijo Isak en honor a él, negándose a cobrar la deuda por la recarga de gasolina afirmando que *“hay cosas que no se pueden pagar”*. Borg, sorprendido por la respuesta afectiva y de admiración de aquel personaje, se cuestiona si debió quedarse a vivir en aquella ciudad. Al parecer, la estabilidad emocional del Dr. Borg dependió de una validación narcisista de su carácter rígido a través de las gratificaciones sociales por la labor desempeñada profesionalmente, que le permitieron mantenerse *“estable”*.

En la escena siguiente, al detenerse a comer, la parte más significativa es el poema recitado por el Dr. Borg escrito por el propio Bergman para la película:

“¿Dónde está el amigo que busco por doquier? Cuando apunta el día, mi inquietud también aumenta; cuando el día muere, lo busco todavía. Aunque el corazón me abraza, yo voy siguiendo sus huellas. Voy siguiendo sus huellas en cualquier brote de vida: el aroma de la flor, la esbeltez de la espiga, en el suspiro que lancé y en el aire que respiro, está presente su amor y oigo cantar su voz en el viento del estío”.

El poema parece referirse tanto a su propio anhelo de recuperación de su capacidad de amar, de su identidad perdida, así como a la búsqueda del padre, quien a pesar de su ausencia se mantiene presente en este anhelo de encontrar en el Otro una confirmación de la identidad que permita una salida de la forclusión buscando su derecho a desear. El resultado del carácter de Borg fue encontrar un punto intermedio entre el deseo de sus padres, recurriendo a la realidad objetiva y limitando su capacidad de desear y de amar, salvándose de la ansiedad de una madre fría, exigente, devaluatoria y persecutoria, tanto como de la ansiedad del vacío causado por un padre castrado y ausente, quién, en su intento de salvar su propio pellejo, ofreció simbólicamente en sacrificio a su hijo Isak para colmar el deseo de su esposa, deseo que a él le era imposible colmar.

La escena siguiente nos presenta a la madre de Isak, quien vive cerca de la ciudad de Lund. Al entrar a la casa, la cámara se enfoca en Marianne, quien observa con impresión mientras Isak saluda a su madre. *“¿Es tu mujer esa que está parada ahí? No quiero hablar con ella, nos ha hecho mucho daño”*. Con estas palabras, la anciana nos revela su carácter rencoroso, casi como si la fallecida esposa del profesor Borg fuera la responsable de la interdicción en la relación incestuosa entre madre e hijo que el padre no pudo disolver. Borg le hace saber que es su nuera. La madre la devalúa por no tener hijos mientras ella tuvo 10; *“todos muertos, excepto Isak”*. La anciana se queja de que nadie la visita excepto Evald, y solo la llaman si necesitan dinero; pero su defecto es no morir, por lo que sus nietos no reciben la herencia que ella asume que desean.

De una caja de artículos viejos la anciana comienza a sacar objetos de sus hijos. Sobresalen tres objetos: una vieja muñeca a la cual la anciana le fabricó un vestido, pero fue rechazada por su hija, simbolizando así el rechazo hacia la madre. Un libro infantil en donde las hijas escribieron sobre el padre: *“Quiero a mi papa más que a nada en el mundo”..... “yo me casaré con mi papa”*. *“¿No tiene gracia?”* menciona la anciana; *“me río cada vez que lo leo”*. La anciana deja en evidencia la devaluación hacia su marido y la envidia de no ser vista por sus hijos como vieron al padre. Pareciera que el rencor de la anciana reside en el hecho de sentir que no fue aceptada ni amada por nadie, negando o devaluando los vínculos amorosos de los demás miembros de su familia por envidia y celos, asegurándose de ser necesitada económicamente, condicionando a los demás a través de una dependencia que ella misma fomentaba de manera agresiva, para vengarse del rechazo hacia su persona. Finalmente, aparece el reloj del padre de Borg, el cual no tiene manecillas. La anciana piensa regalárselo a uno

de sus nietos que cumple 50 años, y menciona un recuerdo de Sara cuidando de ese nieto mientras estaba en su cuna. Sara lo cargaba y lo arrullaba, no permitiendo que se quedara solo en la cuna. Esta escena está cargada de simbolismo. En primer lugar, el reloj representa al padre castrado que no cumple su función, así como el reloj no puede dar la hora. El deseo de regalárselo al nieto que fue cuidado por Sara me parece tiene dos explicaciones; Sara representa el amor en la familia, representa lo opuesto a la madre de Borg, y es principalmente a ella a quien la anciana envidia. Por otro lado, el nieto cuidado por Sara representa el depositario de ese amor que la madre de Borg nunca pudo transmitir por ser una mujer fría, que incluso *"siente frío por dentro"*. Así, el deseo de regalárselo al nieto que sí recibió el amor de Sara, es un acto de envidia y negación por parte de la anciana, tratando de representar a su nieto como a su marido, castrado e impotente y, de alguna forma, seguir presente en esos vínculos amorosos en donde ella no tiene cabida, solo para destruirlos de manera envidiosa. Por otro lado, el reloj debería ser heredado a Isak; sin embargo, la madre le niega este privilegio por haberla rechazado en su deseo incestuoso, negándole la posibilidad de reivindicarse con él mismo simbólicamente en un encuentro con su padre, representado en la posibilidad de reparar el viejo reloj. De vuelta en el automóvil el Dr. Borg vuelve a soñar.

2DO. SUEÑO

Borg está sentado en el rincón de las fresas silvestres frente a Sara, o valdría más decir, con la representación del sí mismo que simboliza su capacidad de amar. Ésta lo confronta con su rostro viejo y demacrado, diciendo que no es más que un viejo que morirá pronto, mientras ella tiene toda la vida por delante. Ella menciona que ha sido muy considerada con él: *"las verdades ofenden"*. Borg dice que ha entendido y ella le dice que ni siquiera hablan el mismo idioma. *"Escúchame"*, continua Sara; *"me casaré con tu hermano Sigfrid"...* y casi como si le comunicara una pista de lo que debe hacer, menciona: *"nuestro amor es fácil, como un juego....Sonríe"*. *"Duele mucho"*, contesta Borg. *"Como médico eminente deberías saber porque te duele, crees saber mucho, pero no sabes nada"*. Sara se retira, pues prometió a Sigfrid cuidar a su niño. Esta parte del sueño implica una confrontación entre representaciones del self de Borg que lo fuerzan a reconocer lo que ha perdido, dejando en evidencia lo anacrónico e improductivo de su carácter. Pero, a la vez, abre la posibilidad de descubrirse a sí mismo y ponerse a prueba a través de la siguiente parte del sueño. Sara ya no puede cuidarlo, ahora es él quien debe cuidar de sí mismo e integrar esa parte de su self a su personalidad, representado por la escena donde Sara saca al bebe de su cuna y le dice que no tema. Es el mismo Borg en su capacidad de amar (Sara) sosteniendo aquellas partes de sí mismo que están desarrollándose. La siguiente escena del sueño es muy significativa; Sara toca al piano una canción que parece de cuna, mientras Sigfrid la escucha un momento, solo para interrumpirla con un beso. Sigfrid representa la parte de Borg en desarrollo, ha dejado de ser un bebe y se ha convertido en hombre capaz de disfrutar con su recién recuperada capacidad de amar. ¡Maravillosa escena! Aparece la luna llena cubierta parcialmente por nubes negras, casi sacada como de una película de terror, augurando lo que está por venir; la confrontación de Borg consigo mismo y su ceguera afectiva, resultado de sus defensas narcisistas.

En la continuación del sueño, el Dr. Borg toca una puerta con desesperación mientras coloca la mano sobre un clavo en la pared, lastimándose la mano. Es un elemento de culpa que nos recuerda las heridas causadas a Jesucristo, en busca de redención por parte de Borg como una demanda superyoica por el daño provocado a sí mismo y a los demás. La casa representa la búsqueda de acceso de Borg a las partes reprimidas de su self, después del reconocimiento e integración de los mismos. De pronto aparece el señor Alman, el esposo sádico y persecutor de Bergit, en una clara alusión a los aspectos sádicos del superyó, quien le permite el acceso a la casa, que ahora se ha convertido en una especie de laboratorio. Borg es llevado por el señor Alman a un aula en donde tiene que presentar un examen en presencia de un público persecutor que incluye a los adolescentes del viaje. La primera parte del examen implica identificar una bacteria a través del microscopio, pero Borg no logra ver nada, excepto su propio ojo. Su propia enajenación le impide reconocer el interior de su persona, y, por lo tanto, tampoco puede reconocer a los demás. Borg se defiende mencionando que está averiado, mientras el Señor Alman, después de revisarlo, le deja claro que está en perfectas condiciones. Después le pide leer un texto escrito en el pizarrón. Borg lo lee, pero no sabe qué significa. Resulta ser el primer deber de un médico. *"El primer deber de un médico es pedir perdón"* menciona Alman. Borg, con una risa de angustia, dice recordar mientras el público lo

observa enjuiciadoramente. *“Es usted culpable de culpabilidad”* concluye Alman. Borg no comprende y pregunta si es grave; *“lamentablemente”* afirma Alman. Borg se justifica apelando a su edad y a una supuesta enfermedad del corazón, pidiendo consideración. Alman niega la enfermedad y pregunta si desea interrumpir el examen. Borg se niega. Le piden diagnosticar una paciente: *“Está muerta”* dice Borg, mientras la paciente abre los ojos y comienza a reírse burlona y macabramente de él. Alman escribe la nota del examen de Borg: *“incompetente”*. Se le acusa además de pequeñas, pero importantes cosas: *“insensibilidad, egoísmo, falta de consideración”*. Borg se entera de que fue su esposa la que promovió el juicio y que debe encararla. Alman lo lleva a lo que queda de una casa incendiada, y desde allí observa a su mujer, Karin, *“mientras la luna brilla como un ojo muerto”*. Karin es seducida por un hombre *“repugnante, pero viril”*, que la somete sexualmente. Al igual que los otros elementos del sueño, este hombre *“repugnante”* representa la agresión reprimida del Dr. Borg que sólo podía expresarse a través de su caracteropatía justificada en su narcisismo; *“como si fuera el mismísimo Dios”* dice su esposa después de tener relaciones con aquel hombre, adivinando el diálogo que tendrá con Borg una vez que le confiese su infidelidad: *“¿Podrás perdonarme?”* a lo que él responderá: *“No tienes que pedirme perdón, no tengo nada que perdonarte...le diré que él es el culpable de que yo sea así...lo aceptará, pero no sentirá nada porque es frío como el hielo”*. El Dr. Borg no pide perdón porque no reconoce su falla; asume que su función es ser condescendiente ante su mujer para intentar aliviar un dolor que él no entiende, que no siente, que no se permite sentir.

Todo el sueño pareciera un recorrido tanto por etapas de su vida, como de aspectos de su self y de los objetos a su alrededor en donde reconoce las consecuencias de su proceder en la vida a causa de haberse puesto en contacto con su capacidad de amar. Es el precio a pagar para poder crecer, reconocer el daño provocado para no seguir defendiéndose en su coraza narcisista. El sueño lo confronta, además, con las mujeres de su vida, quienes lo traicionaron como consecuencia de su imposibilidad de expresar su amor, probablemente por proyectar en ellas a su madre fálica castrante, teniendo que representar un rol de excelencia intelectual y moral, que lo protegía del deseo de ellas así como de su propia agresión. Ellas lo amaban y a la vez lo odiaban, pues a pesar de ser muy bueno y comprensivo con ellas, no podía satisfacerlas ante la angustia derivada tanto de la madre castrante, tanto como del padre ausente, teniendo ellas la necesidad de encontrar en alguien más el amor que él no podía darles, ni siquiera así mismo. Al preguntar Borg dónde está su esposa, Alman responde: *“Se ha ido. Todos se han ido. Todo ha sido extirpado, Profesor Borg. Una obra maestra de la cirugía, sin dolor, sin hemorragias, sin convulsiones. ¿La condena? La soledad”*. *“¿No hay clemencia para mí?”* pregunta Borg. Alman dice no saberlo.

La obra maestra de la cirugía parece referirse a la extirpación de su capacidad de amar, de ahí que no haya dolor, ni hemorragias. Sin culpa ni ansiedad por el abandono de las personas cercanas y que esperaban algo de él y que ahora han desaparecido. Pareciera una elaboración onírica de las consecuencias de su proceder y del reconocimiento afectivo del dolor que representó para otros su aislamiento, tanto como para sí mismo.

“LA NUEVA VIDA”

Al despertar, Borg le dice a su nuera que entiende lo que sus sueños le están revelando; que ha estado muerto a pesar de estar vivo. Marianne se sorprende diciéndole que su hijo ha dicho lo mismo de sí mismo. Marianne le revela a Borg que está embarazada y que la razón de su visita fue porque Evald no quiere ser padre, maldiciendo a Marianne por su *“infame necesidad de vivir, existir y crear vida”*. Borg le cuestiona por qué le platica todo eso. Marianne responde resumiendo las similitudes entre la madre de Borg, su esposo Evald, y el mismo Dr. Borg, definiéndolo como *“algo más aterrador que la muerte”*. Borg, conmovido, pregunta a Marianne si le puede ayudar. Esta escena parece dejar en claro la restablecida capacidad del Dr. Borg de empatizar con las necesidades y de vincularse afectivamente con los otros, de mostrar una preocupación auténtica por el otro respondiendo al deseo inicial de Marianne de recibir su ayuda.

Finalmente, llegan a casa de Evald a prepararse para la celebración. Evald se muestra emocionado con Marianne, mientras Borg los observa preocupado desde su recámara. La celebración se lleva a cabo. Isak Borg recibe su Doctorado Honoris Causa, mientras los adolescentes, principalmente Sara, le muestran su admiración, amor y gratitud. Pareciera casi como si la celebración fuera un festejo simbólico de la recién recuperada capacidad de amar de Borg, representado en

el vínculo con esta nueva Sara, así como el efecto de alegría que causa en las personas a su alrededor, que se había perdido en el vínculo con la vieja Sara, permitiendo el acceso a Borg a manifestar su propio deseo. Al término de la celebración, una vez en casa, Bergman nos muestra la recién adquirida capacidad de expresarse afectivamente del Dr. Borg en una serie de detalles que sorprenden a la ama de llaves, preguntando incluso si se siente bien. Borg le propone tutearse, mientras ella se rehúsa debido a lo que podrían decir de ellos.

Antes de dirigirse a la cena, Borg hace las paces con su hijo. Evald le pregunta cómo se encuentra y por la salud de su corazón. Borg le responde de manera significativa: *“Estupendamente”*. Antes de retirarse, Borg le pide a Evald que se acerque preguntando por su relación con Marianne. Evald, visiblemente incómodo, da muestras de dificultad para afirmar su deseo. Sin embargo, logra hacerlo cuando dice que no puede vivir sin Marianne. Borg comenta la deuda de su hijo, ante lo que este responde que le pagará. Borg intenta mencionarle que no se refería a eso, pero su hijo lo interrumpe mencionando que le pagara. Evald nos recuerda en esta escena al Borg compungido, sin saber responder afectiva y espontáneamente, sin embargo, se diferencia en que, a pesar de sus dificultades, como un niño avergonzado de exhibir su deseo, este no lo niega, sino que lo afirma reconociéndolo como una necesidad de él, algo suyo que lo define, modificando así el destino solitario de los Borg. Son interrumpidos por Marianne, quien emocionada, le muestra sus zapatos a Isak. Él le expresa su gratitud por acompañarlo expresándole su amor. Ella le responde con un: *“Yo a ti también te amo papa Isak”*.

En este punto final, Isak Borg ha podido manifestar lo que él es y disfrutar del efecto que causa en los demás. Esto es representado en una escena anterior a esta, donde los adolescentes le llevan serenata para despedirse de él. Al terminar la canción, Sara, quien había estado confundida respecto a quién elegir como pareja amorosa, simbólicamente, representando el conflicto de Borg, entre atreverse a amar o prevalecer en su coraza protectora, parece evidenciar, tanto el conflicto resuelto de Borg, como el amor que este causa en ella cuando le dice: *“¿Ya sabes verdad, que es realmente a ti a quien quiero hoy, mañana y para siempre?”*.

La última parte de la película, ya no es un sueño sino una ensoñación del Dr. Borg. Una serie de recuerdos, los cuales evoca cuando “está triste o cansado”, que reflejan nuevamente la resolución del conflicto integrando aspectos de su personalidad que se habían mantenido inconscientes:

Desde el rincón de las fresas silvestres, Isak ve a sus primos y hermanos saliendo de la casa de verano, mientras Sara se desvía hacia donde está él para decirle que ahí ya no hay fresas silvestres. Agrega Sara que, *“la tía quiere que vayas a buscar a tu padre”*, y que ellos lo verán del otro lado del lago. Borg responde que ha buscado a su padre y a su madre, pero no los ha encontrado. Sara se ofrece a ayudarlo a encontrarlos, mientras Isak ve divertido como los primos se arrojan al agua. Sara lo lleva a la orilla del lago, y del otro lado se encuentran sus padres juntos; su padre está pescando con una pequeña caña, mientras su madre está sentada atrás de él, y saluda a Isak a la distancia. La película termina con un close up del rostro de Isak, en donde, en la ensoñación, tiene una expresión triste, casi de resignación, mientras que en la realidad, muestra una expresión de alivio mientras intenta dormir.

CONCLUSIÓN

A mi parecer, existen tres elementos cruciales en la película que determinan el desarrollo del Dr. Borg. Primero, y lo que me parece lo más trascendental, es la ausencia del padre, seguido por la relación simbiótica con la madre fría y narcisista, así como la imposibilidad de poder afirmar su propio deseo. Isak Borg sufre de un complejo de Telémaco que devino en una ansiedad de no poder colmar el deseo de la madre, intentando escapar de ella a través de una excelencia profesional debido a la falta de identificación con su padre. Este deseo obsesivo de desarrollo profesional, revela el modo de relación con su madre y, en cierta forma, lo mantiene y fomenta debido a las exigencias narcisistas de su madre, intentando hacer de Isak una extensión narcisista de ella. En cierta forma, Isak Borg escapó a través del deseo de excelencia, de la ansiedad vinculada a su madre en la medida en que tuvo éxito profesional. Sin embargo, fue esta forma de relación narcisista, la que siguió dictando la manera de Borg de proceder en su vida en sus vínculos afectivos. Su forma de tratarse a sí mismo y a los demás era idéntica a la manera en que su madre lo trataba, con la diferencia que, ilusamente, él creía tener

un control al elegir su deseo, justificándose en la superioridad moral y profesional que tenía con los demás. Isak Borg intentaba huir de la ansiedad de estar esclavizado afectivamente a la respuesta de los demás, por lo que desarrolló un self grandioso que exhibía con la intención de saciar el deseo de los demás, qué tanta angustia le generaba por no sentirse lo suficiente. En su búsqueda de confirmación narcisista, esperando ser admirado para evadir sus ansiedades derivadas de sus complejos, provocó que las personas significativas a su alrededor terminarían sintiéndose frustradas de no poder ser correspondidas, tanto en sus necesidades afectivas como narcisistas, repitiendo la dinámica relacional con su madre. Como si Borg viera en cada vínculo un reflejo de su madre en donde, para sobrevivir, asumía que tenía que protegerse de las expectativas narcisistas de los otros, proyectando una imagen grandiosa de sí mismo, como si esta fuera la única forma de recibir afecto y aceptación, lo que, paradójicamente, lo dejaba solo y resentido por no obtener las respuestas que buscaba, las cuales asumía, en su confusión transferencial, le procurarían el amor que le fue negado por su madre y que tanto necesitaba. Ante tal falla, idealizó su identidad profesional, extirpando su capacidad de sentir, excepto, quizá, por la persecución inconsciente de fallar como profesional. Esto provocó las triangulaciones amorosas reflejadas entre Sara, Isak y su hermano Sigfrid, así como la triangulación con su esposa Karin, Isak y el amante de Karin. Una triangulación más, es la existente entre Isak, su madre y su padre, que generaba culpa edípica en Isak y el deseo de búsqueda de una figura paterna, que, sin embargo, no llegó nunca. Es posible que la ausencia del padre se haya manifestado por las mismas razones que Isak sufría; ansiedad de no saciar el deseo de una esposa castrante y persecutora, ofreciéndole hijos como una forma de crear una distancia conyugal. Greenberg interpreta que el pecado del Dr. Borg fue su deseo de no tener un hijo y cómo ese conflicto es manifestado por el propio Evald cuando acusa a Marianne de su “necesidad de estar viva y crear vida”, mientras él “desea estar muerto”. Evald nos hace saber que el mismo fue un hijo no deseado, y que es “ridículo traer al mundo nuevas víctimas asumiendo que van a ser más felices que nosotros”. Evald, nos revela con estas palabras, el mal generacional de los Borg; la imposibilidad de ejercer una función paterna, función que nadie les pudo transmitir, y que, por tanto, les angustia al asumir la responsabilidad de la desdicha que ellos mismos sufren en su descendencia. En este sentido, Evald es más consciente de su padre de que no basta con transmitir el orgullo narcisista ofreciéndose como ejemplo a seguir. Su padre ha fallado en eso, y él no sabe cómo salir de su malestar. Es en la figura de Marianne, y su afirmación de tener a su bebé, que Evald parece encontrar la confianza de transmitir a su hijo algo más que el orgullo del quehacer profesional. De la misma forma, Marianne es quien confronta a Isak con sus propios complejos por las similitudes con Evald. Esta es otra triangulación, Isak, Marianne y Evald que inicia el proceso de cambio a diferencia de las anteriores. La diferencia entre Marianne, la madre de Borg, y su esposa fallecida, es que Marianne logra empatizar con Evald, entendiendo sus miedos sin impedir que estos nublen aquello que ella ama de él. En cierta forma, al buscar la ayuda de Isak, como al tomarse unos días para resolver el conflicto con Evald, Marianne validó las partes sanas del padre y del hijo, apelando a su capacidad de apegarse a la vida por encima de sus defensas narcisistas. En este sentido, Marianne cumplió una función terapéutica que los llevó a confrontarse con sus miedos y necesidades, provocando el reconocimiento del sueño de cada uno de ellos de sentirse libres, de amar y ser amados, favoreciendo el cambio en ambos. Marianne se apegó al amor que surgía de ella para salvar lo que amaba de ellos, salvándolos a ellos en el proceso. Algo que tanto Isak Borg como su hijo Evald no pudieron obtener de sus respectivas madres.

BIBLIOGRAFÍA

- Bach, S. (1970) *Discussion on Greenberg papers on Bergmans wild strawberries*. American Imago.
- Bergman, I. (1969) *Four screenplays of Ingmar Berman*. Ed, Touchstone.
- Bergman, I. (2022) *Linterna mágica*. Memorias. Ed. Tusquets
- Bergman, I. (2022) *Imágenes*. Ed. Tusquets
- Erikson h. Erik (2014) *La adultez*. Fondo de cultura económica.
- Recalcati, M (2014) *El complejo de Telemaco: Padres e hijos tras el ocaso del progenitor*. Ed. Anagrama
- Greenberg, H. R. (1970) *The Rags of Time: Ingmar Bergman's "Wild Strawberries"*. American Imago 27:66-82.

SALÓ O LOS 120 DÍAS DE SODOMA. OBRA, CREADOR Y PSICOANÁLISIS. MURIEL PADILLA LEAL



Muriel Padilla Leal

RESUMEN

Este ensayo se sumerge en un análisis profundo del último film de Pasolini, inspirado en la novela “Los 120 días de Sodoma” del Marqués de Sade. Además, desentraña detalles de la vida del autor que pueden arrojar luz tanto sobre sus motivaciones conscientes como inconscientes, manifiestas y latentes. La narrativa del filme intensifica la violencia de manera escalofriante, situándola en un contexto radicalmente distinto al del texto original. Ambientada en los días finales de la Segunda Guerra Mundial en Italia, durante la República de Saló creada por Mussolini en el norte del país entre septiembre de 1943 y abril de 1945, Pasolini utiliza este escenario para explorar la categoría de lo Real irrepresentable.

Esta obra se erige como una perturbadora metáfora de los campos de exterminio nazis. La brutalidad y la desesperanza que inundan la película sirven como un potente comentario sobre el autoritarismo y el abuso de poder. Escenarios familiares a lo largo de

la vida de su creador. Pasolini no solo retrata la violencia física y psicológica, sino que también nos confronta con las profundidades del alma humana, donde el sufrimiento y la desesperación reinan sin tregua. Es un grito de advertencia, una poética protesta contra los horrores que la humanidad puede infligirse a sí misma bajo el yugo del poder desmedido.

«Escandalizar es un derecho.
Escandalizarse es un placer.
Los que se resisten a escandalizarse
son moralistas».
-Pier Paolo Pasolini

Introducción

El 2 de noviembre de 1975, en las desoladas playas de Ostia, Italia, se encontró un cuerpo brutalmente asesinado. Había sido atropellado repetidas veces por un automóvil, golpeado con un tubo de metal y quemado. La víctima de este horrendo crimen era Pier Paolo Pasolini, poeta, escritor, cineasta y provocador. Apenas unas semanas antes de su trágica muerte, Pasolini había completado su última y más polémica película: “Saló o los 120 días de Sodoma”. Esta obra ha vivido en la infamia desde entonces, considerada por algunos como una de las películas más perturbadoras y repugnantes jamás realizadas. Vetada en múltiples naciones, se especula que esta controvertida obra pudo haber precipitado su fatal destino.

¿Qué nos habrá querido decir, me atrevería a decir gritar, Pasolini con esta inquietante obra? Antes de su muerte, el artista compartió en múltiples entrevistas cuál era su propósito. A diferencia de muchas películas de cine shock, esta está llena de simbolismo y significado. Es una de las acusaciones más crueles del autoritarismo, la globalización y el consumismo puesta en escena. Pasolini pretendía transmitir lo repugnante que le parecía la sociedad moderna y su goce sin deseo, sin ley de la Palabra. ¿Pero por qué de esta forma tan infame, que terminaría siendo su legado? Todos tenemos un pasado, un origen, en el que podemos

encontrar algunas respuestas. En el caso de Pasolini, su obra y su vida están intrínsecamente ligadas, y en el origen de sus traumas podemos vislumbrar las motivaciones de sus vehementes denuncias.

OBRA

“Saló o los 120 días de Sodoma” (en italiano, *“Salò o le 120 giornate di Sodoma”*), también conocida simplemente como *“Saló”* (/sa'lo/ en italiano), es una película de cine arte y terror de 1975 dirigida por el poeta, ensayista, escritor y cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. Esta obra es una adaptación libre de la novela *“Los 120 días de Sodoma”* escrita en 1785 por el marqués de Sade. Ambientada durante la Segunda Guerra Mundial, *“Saló”* fue la última película realizada por Pasolini.

Originalmente, esta película estaba destinada a ser la primera entrega de una trilogía llamada “Trilogía de la muerte”, que seguiría a su “Trilogía de la vida” compuesta por *“El Decamerón”*, *“Los cuentos de Canterbury”* y *“Las mil y una noches”*. Sin embargo, el proyecto quedó inconcluso debido al asesinato de Pasolini. *“Saló”* fue estrenada 3 semanas después de la muerte de Pasolini, y se dice que dicha muerte estuvo relacionada con el estreno.

En su juventud, Pasolini residió en la República de Saló, donde fue testigo directo de las atrocidades cometidas por el ejército italiano. Estas experiencias personales resultaron fundamentales para la creación de *“Saló”*. Según el propio Pasolini, la película está impregnada de simbolismo y metáforas; un ejemplo notable es la escena en la que los personajes consumen heces, una alegoría que denuncia la producción masiva de alimentos, a los que él despreciativamente llamaba “basura inútil”.

ARGUMENTO

“Saló” se ambienta en la República de Saló, en el norte de Italia, durante los años 1944 y 1945, en plena ocupación nazi. La película está estructurada en cuatro segmentos, cada uno inspirado en el Infierno de *“La Divina Comedia”* de Dante Alighieri: *Anteinfierno*, *Círculo de las Manías*, *Círculo de la Mierda* y *Círculo de la Sangre*.

Cuatro hombres de gran poder, denominados el Presidente, el Duque, el Obispo y el Magistrado, urden un macabro plan para casar a sus hijas entre ellos, para estrechar más sus lazos, en un rito libertino. Con la asistencia de varios

soldados, secuestran a dieciocho jóvenes (nueve hombres y nueve mujeres) y los trasladan a un remoto palacio cerca de Marzabotto. Los acompañan cuatro exprostitutas, también cómplices, cuya tarea es relatar historias eróticas que enciendan el deseo de estos hombres, quienes posteriormente someten a sus cautivos a una explotación sexual y sádica sin límites.

La película retrata tres de los 120 días que transcurren en el palacio, durante los cuales los cuatro hombres conciben torturas y humillaciones cada vez más aberrantes, todo para su propio placer.

“El Duque: Su Excelencia.

El Magistrado: Señor Presidente.

El Presidente: Mi señor.

El Obispo: Todo está bien si es excesivo.”

ANTEINFIERNO

Ésta, la sección más breve de la película se centra en la captura de los jóvenes y un inquietante discurso pronunciado por el Duque. En este discurso, el Duque informa a las víctimas sobre las reglas que deberán seguir dentro del castillo y les recuerda con frialdad que nadie sabe de su paradero, ya que, para el mundo exterior, ellos están oficialmente muertos.

“...Pastoreadas criaturas débiles, destinadas a nuestro placer. No esperen encontrar aquí la libertad que les otorga el mundo exterior, están fuera del alcance de cualquier legalidad. Nadie sabe que están aquí. En lo que respecta al mundo, ya están muertos. Estas son las leyes que regirán vuestras vidas:

A las seis de la tarde la compañía se reunirá en el “salón de las orgías”, donde nuestros cuentacuentos nos contarán historias, cada una con una temática particular. Nuestros amigos tienen derecho a interrumpir en cualquier momento. El propósito de las historias es inflamar la lujuria; todo estará permitido. Después de la cena, los caballeros llevarán a cabo las llamadas orgías..

Cualquier hombre sorprendido infraganti con una mujer, será castigado con la pérdida de un miembro. El más mínimo acto religioso realizado por cualquiera será castigado con la muerte...”

A continuación, el filme transita al Círculo de las Manías, donde los acontecimientos se tornan cada vez más sombríos y perturbadores.

CÍRCULO DE LAS MANÍAS

Bajo la dirección de la Señora Vaccari, una de las prostitutas, se despliega un perturbador capítulo. En esta sección, se narran historias extraídas de la primera parte de la novela de Sade, ninguna de las cuales incluye la penetración. Una escena particularmente destacada muestra a las víctimas desnudas, únicamente ataviadas con correas de perro, forzadas a consumir carne esparcida en el suelo. Posteriormente, una de las hijas recibe un panecillo relleno de agujas de gramófono, utilizadas en la época en que se ambienta la película.

CÍRCULO DE LA MIERDA

Diversos personajes entablan una inquietante conversación sobre el haber asesinado a sus madres. Una de las prostitutas narra cómo se vio obligada a matar a su madre para purgar su vida de perversión, mientras que el Duque confiesa haber cometido el mismo acto. Se debate fervientemente la idea de que no se le debe nada a una madre simplemente por haber fornicado con un hombre, un tema recurrente en la obra de Sade. Una de las víctimas, sumida en la tristeza, llora porque su madre fue asesinada durante su captura. En un acto de crueldad extrema, es obligada a comer las heces del Duque.

Este grotesco evento incita a la Señora Maggi, la prostituta de turno, a relatar las historias del retrete, las cuales fascinan a los señores. A los jóvenes se les prohíbe “descargar” durante todo un día, con el propósito de que al final sus heces sean servidas en un gran banquete. La coprofagia en la película es, posiblemente, una metáfora de los alimentos producidos en masa. Como dato curioso, las heces fueron creadas con salsa de chocolate y mermelada de naranja.

Además, se lleva a cabo un concurso para elegir los mejores traseros, con la promesa de que el ganador moriría en el acto. Al “ganador”, Franco, se le intimida con una pistola descargada.

“El Obispo: ¡Idiota, ¿realmente creíste que te íbamos a matar?! ¿No ves que queremos matarte mil veces, hasta los límites de la eternidad, si es que la eternidad pudiera tener límites?”

Este desenlace del Círculo de la Mierda presagia los horrores del segmento siguiente.

CÍRCULO DE LA SANGRE

Las narraciones de las prostitutas son escasas y son contadas por la Señora Castelli. Se lleva a cabo una boda gay entre algunos soldados y tres de los cuatro señores, presidida por el Obispo. Uno de los soldados seduce a este último y mantienen relaciones sexuales.

Posteriormente, el Obispo se retira para inspeccionar a las víctimas en sus habitaciones, donde cada uno revela la traición de otro: se descubre un romance lésbico, una fotografía oculta y, finalmente, una relación entre un joven colaborador y la sirvienta negra, lo que resulta en el asesinato de ambos. Antes de ser ejecutados, el colaborador levanta el puño en un gesto comunista y, con su mirada desafiante y su cuerpo desnudo, aterroriza a sus superiores. Más adelante, las víctimas que se negaron a colaborar con sus agresores y las hijas de estos son sometidas a varias torturas horripilantes antes de ser asesinadas: las violan, les quitan partes de su cuerpo con herramientas y cuchillos, como los ojos y la lengua, los queman y los lastiman con látigos. Los poderosos toman turnos como espectadores, en un acto escoptofílico a través de binoculares y como agresores activos, participando en la masacre. Aquellos que colaboraron, bajo la condición de continuar haciéndolo, son llevados junto a los señores a Saló.

EPÍLOGO

La última escena de la película captura la indiferencia, la desensibilización hacia la violencia y el conformismo de las multitudes: dos colaboradores, ubicados en una torre que vigila todo lo ocurrido, se quejan del ruido de los gritos. En respuesta, uno de ellos enciende la radio y comienza a sonar un vals. El primero confiesa su deseo de, una vez finalizada la guerra, bailar un vals con su novia Margarita, aunque admite no saber bailar. El segundo colaborador se ofrece a enseñarle, y juntos comienzan a bailar, mientras que el vals eclipsa los gritos en el fondo.

CREADOR

Nació el 5 de marzo de 1922 en Bolonia, Italia, un hombre marcado por la complejidad de su identidad: homosexual, comunista, paria, católico, rebelde y mártir. Su nombre Pier Paolo Pasolini. Era el primogénito de Carlo Alberto Pasolini, un teniente de infantería que alcanzó notoriedad por haber salvado la vida de Benito Mussolini durante el atenta-

do perpetrado por Anteo Zamboni. La madre de Pier Paolo era Susanna Colussi, una respetada maestra de educación básica.

El autor creció en medio de la dolorosa danza entre su padre fascista, y su madre, a quien Pasolini veneraba con absoluta devoción. Este sombrío telón de fondo, un infierno marcado por el maltrato sistemático y brutal infligido por su padre, dejó una huella profunda e imborrable en la vida y obra de uno de los intelectuales italianos más reverenciados del siglo XX.

La niñez de Pasolini, como revela la investigación de Maria Laura Gargiulo, estuvo envuelta en la dualidad de dos figuras contrapuestas: la del padre autoritario y abusivo, y la de la madre, una figura de víctima. Su padre, un hombre de autoridad extrema, sumido en el alcoholismo y los juegos de azar, protagonizaba terribles escenas de violencia verbal y física hacia su esposa día tras día.

“Aquellas escenas hicieron nacer en mí el deseo de morir», confesaría el propio Pasolini en una entrevista en 1971. *«Ha sido la pesadilla de mi vida. Todas las tardes esperaba con terror la hora de la cena sabiendo que ocurriría una escena”.*

Ante aquellos arranques de violencia, Pasolini muy pronto comenzó a mirar a su padre con enormes dosis de odio y de rencor. *“Éramos grandes enemigos. Nuestra animadversión formaba parte del destino, estaba fuera de nuestro control”,* reflexionaría ya de adulto, en un intento por explicarse el odio visceral que sentía hacia su padre y que consideraba inevitable, jamás como el fruto de una elección.

Antagónicamente Pasolini desarrolló hacia su progenitora una idealización primitiva. «Su presencia física, su modo de ser, de hablar, su discreción y su dulzura subyugaron toda mi infancia», escribió de ella. *“Eres insustituible. Por eso está condenada a la soledad la vida que me has dado”,* se lee en el poema *Súplica a mi madre*.

Pier Paolo no fue un testigo mudo del violento drama entre sus progenitores. Desde niño, tomó partido, posicionándose a favor del débil y en contra del opresor. En 1950, con 28 años, un día ya no pudo aguantar más: cogió a su madre, la arrancó del hogar familiar en Casarsa y se la llevó a Roma, huyendo ambos del padre maltratador. Siempre vivió con culpabilidad el profundo desprecio y resentimiento que sentía hacia su padre. *“El que fuera un fascista es una coar-*

tada con la que muchas veces he justificado mi odio, injusto, por aquel pobre hombre. Pero debo decir que aún siento ese odio, horrendamente mezclado con compasión”, escribió en su poema autobiográfico *Who is me. Poeta de las cenizas*. De hecho, y quizás en un intento por sacudirse el sentimiento de mala conciencia que siempre le generó el aborrecer a su padre, Pasolini dedicó a su progenitor su primer libro, *Poesías en Casarsa* (1942). Aunque se trataba de una gentileza envenenada y repleta de desafío y provocación: el libro estaba escrito en dialecto friuliano, la lengua que hablaba la familia de su madre y que su padre, como buen fascista, despreciaba profundamente. El propio Pasolini era consciente de cómo el odio profundo hacia su padre había condicionado en gran medida su personalidad y su trayectoria humana y artística.

El 2 de Noviembre de 1975 Pasolini fue brutalmente asesinado por Pino Pelosi, un chaperero de 17 años, en un descampado de Ostia, cerca de Roma. Su cuerpo quedó desfigurado y abandonado en un vertedero. Pelosi confesó el crimen, alegando legítima defensa ante un intento de violación por parte de Pasolini. Fue encarcelado, pero las circunstancias eran sospechosas, ya que Pelosi era físicamente débil y Pasolini un experto en artes marciales.

Treinta años después, en 2005, Pelosi declaró en televisión su inocencia, afirmando que tres hombres, uno con acento siciliano, mataron a Pasolini, gritándole insultos homofóbicos y políticos. La familia de Pasolini solicitó la reapertura del caso, apoyada por testimonios como el de Sergio Citti, quien afirmó que Pasolini fue a la cita bajo chantaje.

Motivos políticos surgieron en 2009, cuando se descubrió que Pasolini planeaba revelar en su obra *“Petróleo”* el nombre del culpable del presunto homicidio de Enrico Mattei, presidente de Eni, en 1962. Estas revelaciones llevaron a la cuarta reapertura del caso, respaldada por un manifiesto firmado por 700 intelectuales.

PSICOANÁLISIS

Indiscutiblemente, la infancia de nuestro artista ofrece una clave fundamental para comprender su intento de sublimación a través del arte. En especial, *“Saló”*, su obra más controvertida, que muchos creen lo llevó hasta su trágico final, revela con una claridad brutal esta búsqueda profunda y desesperada.

Pasolini pareciera invitarnos a reflexionar sobre el discurso del Padre de Lacan, quien introduce la figura del declive del Padre en dos momentos históricos distintos. Primero, en 1938, con la emergencia de los totalitarismos antes de la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, tras las protestas estudiantiles de mayo del 68, Lacan habla de la “evaporación del Padre” como un rasgo de nuestra época.

Lacan emplea la imagen del ocaso del Padre para ilustrar el retorno patológico de la figura paterna en el contexto del totalitarismo. En un contraste marcado, la evaporación del Padre, posterior a las revueltas del 68, retrata la decadencia de la autoridad simbólica paterna, asediada por los jóvenes insurgentes que desafiaban el sistema patriarcal. Paradójicamente, esta crítica se alinea con el discurso capitalista, que erosiona los cimientos mismos de la ley paterna, dejando un vacío donde antes había una estructura normativa.

A diferencia del antiguo discurso del amo, que regulaba el goce mediante prohibiciones, el discurso capitalista promueve un goce sin límites, tanto de los objetos de consumo como de diversos modos de goce sexual. Este discurso rechaza la función simbólica del Padre, la «castración simbólica» que limita el goce y abre el deseo a la ley. Este rechazo manifiesta una pulsión de muerte que empuja a un goce ilimitado y destructivo.

“El Obispo: Todo está bien si es excesivo.”

Recalcati observa que, en ambos momentos históricos –los totalitarismos de 1938 y los tiempos hipermodernos–, existe un malentendido fatal sobre la función del Padre. Mientras que en el totalitarismo la ley disuelve el deseo, en la era hipermoderna, la pseudo liberación del deseo de la ley resulta en un goce compulsivo y desregulado, despojado de verdadero deseo. El mismo Recalcati en su libro *El Complejo de Telémaco* comenta lo siguiente:

El terrorífico drama del Saló de Pasolini es el drama de lo que Lacan denomina «goce mortífero» (Jouissance mortelle), es decir, un goce que no respeta límite simbólico alguno, un goce profundamente incestuoso y, por lo tanto, mortal.

Pasolini nos confronta con la ausencia de un Padre, ausencia de castración y de la ley de la Palabra. En su obra nos muestra su propio conflicto con esta figura. Es probable que él haya visto en su padre este goce sin deseo, sin límites y mortífero. En su obra, nos muestra un poder destructivo sin

límites hacia el más débil, una sensación que probablemente experimentó en su infancia frente a la violencia arbitraria de su padre fascista.

Como lo plantea un libertino en Saló:

“El Duque: Los fascistas somos los únicos verdaderos anarquistas, naturalmente, una vez que somos los dueños del estado. De hecho, la única anarquía verdadera es la del poder.”

En este proyecto de ensueño de Pier podemos observar dos niveles: uno **manifiesto** y uno **latente**. Pier Paolo hablaba abiertamente de su identificación con el oprimido, y utilizó el arte para manifestar la misma. A su vez fue un ferviente activista y participó activamente en el ambiente político. A nivel manifiesto pudiéramos interpretar su sed y hambre de justicia.

En octubre de 1945, se unió a la asociación Patrie tal Friul en Údine, donde se debatían los estatutos políticos de la región. Su posición se basaba en una tradición progresista y cívica en contraposición a los autonomistas que buscaban mantener sus privilegios a través del inmovilismo.

El 26 de enero de 1947, causó controversia al declarar en el periódico *Libertà* que solo los comunistas podían ofrecer una nueva cultura, a pesar de no ser miembro del Partido Comunista Italiano en esos momentos. Poco después, se unió a ellos y participó en diversas actividades, incluyendo el Congreso de Paz en París en mayo de 1949.

En octubre de 1949, tras poco más de dos años de fervorosa militancia, fue desterrado del Partido Comunista Italiano por lo que ellos consideraron una “indignidad moral”. Su conocida homosexualidad, tachada de “degeneración burguesa” por la agrupación, fue la razón para su expulsión.

Esta postura revolucionaria expone su necesidad de una justicia negada desde su infancia, al mismo tiempo que nos deja ver, su identificación inconsciente con su padre, aunque él pudiese concientizarla como opositorista, al militar en el partido emergente de oposición que ocupaba el comunismo en su época. Esta misma postura inspira a Pasolini a su obra más controversial de lo que nos dice lo siguiente en una entrevista:

“La película es una parábola de lo que la gente que está en el poder hace a sus conciudadanos, de lo que los explotadores hacen a los

explotados. Sacan de ellos lo máximo que pueden, les manipulan totalmente y cínicamente, son gente despiadada e inhumana. Pero lo que yo quería mostrar es que el poder es totalmente anárquico, la anarquía del poder. Yo creo que Sade es el gran poeta de la anarquía del poder. Las personas que nos gobiernan parecen representar el orden, la legalidad, las leyes y los códigos, cuando, en realidad, lo que hacen es dirigir todo de manera arbitraria y, como ha dicho Marx, practican la explotación del hombre por el hombre. Nunca el poder, en nuestra época, ha sido tan anárquico, tan arbitrario y por tanto tan violento como en la República de Saló. De ahí que situara en ella la acción de la película”.

En su última obra Pier nos muestra víctimas que aparecen como meros instrumentos al servicio del placer, nos muestra una realidad del goce sin filtros simbólicos: suplicios, coprofagia, humillaciones, torturas, cuerpos mutilados, asesinatos. Un universo sin Dios, del que no hay salvación. Comunista, hijo de padre fascista, la posibilidad de la potencia simbólica del Gran Otro de la tradición es inexistente. Rezar no es opción. Dios no existe como posibilidad de rescate en la vida de Pier Paolo. Y así mismo lo muestra en su Saló: *“El más mínimo acto religioso realizado por cualquiera será castigado con la muerte...”* En esta obra sin Ley de castración, el gran Otro desaparece, la castración, los límites, aparecen meramente para ser transgredidos. Sin embargo no desaparece del todo, este dios introyectado de manera perversa, sigue siendo la brújula. El propio Pasolini lo declara en una entrevista sobre el marqués de Sade, realizada por Gideon Bachmann y Donata Gallo, cuando afirma que «los libertinos, al emplear los cuerpos de sus víctimas como objetos, no son otra cosa que dioses en la tierra, es decir, que su modelo es siempre Dios».(1)

Prosigamos a lo Latente. Sin lugar a dudas, el hecho de que su padre fuese un teniente de infantería que salvaguardó la vida del mismísimo dictador de Partido Nacional Fascista Benito Mussolini, no es mera coincidencia a la creación de Saló. A su vez, tampoco es coincidencia, la escena del saludo comunista del soldado antes de ser acribillado por osar enamorarse de una criada. El amor, el deseo de ser reconocido por otro, estaba prohibido entre los esclavos y colaboradores de los 4 libertinos. Esto igualmente nos pudiera revelar la castración que debió haber sentido Pasolini al acto de amar. Dada su orientación sexual homosexual y la muy probable desaprobación de la misma por parte de su padre y la cultura, el depositar su deseo en un Otro, no era opción. Ante el goce mortífero no existe el deseo, no existe un Otro. En palabras del Duque de Saló: *“¿El límite del amor*

es siempre necesitar un cómplice!”. Para el goce sin deseo donde el fin último es la búsqueda inmediata y sin límites de gratificación del self, el otro resulta un freno, una castración. El terror y la desolación que abrumaba a Pier Paolo eran más que palpables. Sumergido en una posición esquizo-paranoide (Klein, 1948), la pulsión de muerte dominaba su existencia. En una entrevista realizada en 1971, confesó con su propia voz: *“Aquellas escenas hicieron nacer en mí el deseo de morir... Ha sido la pesadilla de mi vida. Todas las tardes esperaba con terror la hora de la cena, sabiendo que ocurriría una escena”*. Ante aquellos arranques de violencia, Pasolini pronto comenzó a mirar a su padre con odio y rencor. *“Éramos grandes enemigos. Nuestra animadversión formaba parte del destino, estaba fuera de nuestro control”*, reflexionará ya de adulto, en un intento por comprender el odio visceral que sentía hacia su progenitor. Este odio, consideraba, era inevitable, jamás fruto de una elección consciente. Sin embargo, había de morir intentando esta sublimación. ¿Sería la misma pulsión de muerte y el deseo de la misma, ante la violencia internalizada de su padre, la que lo llevaría a este fin cruel y prematuro?

En diferentes momentos de su historia, se pueden observar los intentos de Pasolini por reconciliarse con la aberración que sentía por esta figura primaria. Pareciera que Pier vivió este resentimiento con una culpa profunda. En su poema autobiográfico “Who Is Me”, un manuscrito mecanografiado cuando Pasolini tenía 44 años y encontrado tras su asesinato en 1975, posteriormente publicado como “Poema de las cenizas”, escribe: *“El que fuera un fascista es una coartada con la que muchas veces he justificado mi odio, injusto, por aquel pobre hombre. Pero debo decir que aún siento ese odio, horrendamente mezclado con compasión”*. Esta ambivalencia entre ver a su padre como un ser todopoderoso, un dios en un mundo de ateos, se contraponía a la visión de un hombre víctima de su propio goce mortífero. Quizás en un intento de expiar culpas, Pasolini dedicó su primer libro a su progenitor, “Poesías en Casarsa” (1942). Sin embargo, entre líneas, se puede discernir su odio y resentimiento al escribirlo en dialecto friulano, la lengua materna que su padre, como buen fascista, despreciaba.

Víctima y victimario, dios y mártir del goce sin ley de castración, Pasolini plasmó en “Saló” el conflicto edípico, a una intensidad tan perturbadora que obligó a los espectadores a cerrar los ojos. Sin embargo, estos no son los únicos fenómenos que revelan la compleja relación de Paolo con su figura paterna. El propio Pasolini era consciente de cómo el

odio profundo hacia su padre había condicionado en gran medida su personalidad y su trayectoria humana y artística. *“Había entre nosotros enormes diferencias de ideología, de carácter. Yo, quizás de manera inconsciente, era profundamente enemigo suyo, y él inconscientemente era profundo enemigo mío, pero en realidad fue él el que me empujó a tomar la carrera que he tomado”*, desveló en una ocasión. Aunque esta trayectoria puede parecer una forma de rebeldía, el hecho de que Pasolini se convirtiera en un miembro activo del partido comunista sugiere una identificación con la lucha de su padre por sus ideales políticos. La paradoja de esta relación, marcada por la confrontación y la influencia mutua, dejó una huella indeleble en la vida y obra de Pasolini, reflejando la complejidad de sus emociones y la profundidad de su dolor.

Desarrollándose en un mundo de víctimas y victimarios, Pasolini escoge como objeto de identificación a su madre, a la cual idealiza, buscando en ella esta figura de supervivencia psíquica. Pero detrás de toda idealización se resguarda una devaluación. Si bien el film no es de toda su cosecha, si no que adapta con algunas modificaciones al libro de Sade, es posible que no le haya parecido tan descabellada la complicidad de estas cuatro figuras femeninas en la masacre perpetuada por los libertinos. Pasolini fue también abandonado por su madre. No se sintió protegido por ella. Antes bien, se vio en la necesidad de parentalizar su rol familiar lo cual lo llevó, ya siendo él un adulto, buscar a su madre para rescatarla. *“Tu no sabes a que se ha visto reducida mi madre. No puedo soportar verla sufrir de este modo deshumanizante e indecible. He decidido llevármela mañana mismo a Roma, sin que lo sepa mi padre, y dejarla al cuidado de mi tío”*, escribió Pasolini a su amiga Silvana Mauri.

El gran compromiso que sentía a ella parecía esclavizarlo en una formación reactiva que lo conduciría a darlo todo por ella. En su poema “Súplica a mi madre” escribe:

È difficile dire con parole di figlio

ciò a cui nel cuore ben poco assomiglio.

Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore,

ciò che è stato sempre, prima d'ogni altro amore.

Per questo devo dirti ciò ch'è orrendo conoscere:

è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia.

Sei insostituibile. Per questo è dannata

alla solitudine la vita che mi hai data.

E non voglio esser solo. Ho un'infinita fame

d'amore, dell'amore di corpi senza anima.

Perché l'anima è in te, ma tu

sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù

Es difícil hablar con palabras de hijo

cuando en el corazón bien poco lo parezco.

Tu eres la única en el mundo que sabe de mi corazón

lo que siempre ha sido, antes de cualquier amor.

Por eso lo que debo decirte es horrible:

Es dentro de tu gracia que nacen mis angustias,

Eres insustituible, y eso ha condenado

a soledad la vida que me has dado.

Y no quiero estar solo, tengo hambre infinita de amor.

De amor de cuerpos sin alma.

Porque el alma esta en ti,

pero tu eres mi madre y tu amor es mi esclavitud.

Las figuras femeninas en el Saló de nuestro artista, eran predominantemente víctimas, sin embargo, en menor medida las había también como testigos de ninguna forma silentes, si no más bien incitadoras del goce mortífero. Las cuatro prostitutas jugaban un rol crucial dentro de este genocidio tortuoso, contaban historias de sus experiencias laborales solicitadas por los libertinos para despertar sus mas oscuros placeres. Compartían con ellos, como escotofilicas, el mismo goce.

Signora Castelli: "No basta con matar a la misma persona una y otra vez. Es mucho más recomendable matar a tantos seres como sea posible."

Sería muy presuntuoso pensar que dentro de la mente de nuestro poeta se resguarda una imagen tan macabra de su madre, sin embargo, se observa esta ambivalencia entre la idealización y devaluación de la misma. A los ojos del infante Paolo, se veía una mujer imposibilitada de protegerlo de su padre, testigo de múltiples atrocidades perpetradas.

Nadie podrá jamás acusar a Pasolini de intentar justificar sus errores, faltas o elecciones de adulto a causa de la terrible infancia que padeció. Él mismo se encargó de asumir todo el peso de la culpa sobre sus hombros. "Los hijos que no se liberan de las culpas de los padres son infelices; y no hay signo más decisivo e imperdonable de culpabilidad que la infelicidad. Sería demasiado fácil, y desde un punto de vista histórico y político, inmoral, que los hijos fueran juzgados por lo que tienen de feo, de repelente, de deshumano, solo porque sus padres se equivocaron. La herencia paterna negativa puede justificarlos en parte, pero de la otra parte son responsables ellos mismos. No existen hijos inocentes". Así habló Pier Paolo Pasolini, cargando con lucidez brutal su propia existencia.

BIBLIOGRAFÍA:

- Cavatorta, Gabriele. **El antitítere. Pasolini y los motivos del disenso**. Roma: Editorial XYZ, 2018.
- Cita extraída de A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini*, op. cit., p. 417. A propósito de Lacan, véase J. Lacan, «Kant con Sade», en Scritti, ed. de G. Contri, Einaudi, Turín, 1976, pp. 764-791. [Trad. esp.: «Kant con Sade», en Escritos, vol. 2, Siglo XXI, Madrid, 1976- 1980.]
- Instituto de Investigaciones Psicológicas - Universidad Veracruzana Revista Psicoanalítica, Vol. 3, 2016: 19-26 ISSN: 2594-0112 <https://doi.org/10.25009/psi.v3i0.2237>
- Klein, M, (1948). Notas sobre algunos mecanismos esquizoide. *Revista de Psicoanálisis*. 06(01), pp. 82-113.
- Recalcati, Massimo. **El complejo de Telémaco. Padres e hijos tras el ocaso del progenitor**. Editorial Anagrama, 2015. ISBN: 9788433963710.

AFECTOS AL DESNUDO, ANÁLISIS DE LA OBRA DE JULIO GALÁN

CYNTHIA CIRILO NUÑO



Cynthia Cirilo Nuño

RESUMEN

La obra de Julio Galán genera una respuesta emocional profunda y multifacética. Este análisis, presentado en el 5º Simposio de Psicoanálisis del Proceso Creativo en el Museo MARCO de Monterrey, explora los elementos psicoanalíticos y afectivos en sus creaciones. Originario de Múzquiz, Coahuila, Galán utiliza su arte para expresar emociones y experiencias personales, reflejando influencias familiares y religiosas. Sus obras proyectan su psiquismo, evocando respuestas emocionales en los espectadores. Además, aborda la sexualidad y los estereotipos de género mediante el travestismo y la ironía. Este análisis resalta cómo Galán transforma sus experiencias afectivas en arte, permitiendo una profunda introspección y conexión emocional con el público. Utilizando teorías de psicoanalistas contemporáneos, se examina la sublimación y la representación de afectos en su obra, destacando su impacto en la experiencia emocional del espectador.

“Todo lo que es necesario saber de mí está en la música”

María Callas.

La exposición de Julio Galán provoca una intensa respuesta emocional desde el primer momento. La obra del artista revela una rica gama de elementos que invitan a la reflexión e introspección. Este análisis se centrará en una selección específica de su prolífica producción artística, trabajo inicialmente presentado en el 5º Simposio de Psicoanálisis del Proceso Creativo, realizado en el Museo MARCO de Arte Contemporáneo de Monterrey, el 17 de noviembre de 2023. En el mismo museo estuvo expuesta la obra de Julio Galán, en una exposición titulada “Un conejo partido a la mitad.”

ANTECEDENTES

Julio Galán, originario de Múzquiz, Coahuila, es conocido por su obra autobiográfica y cuidadosamente estética. Nacido en una familia económicamente acomodada, Galán

fue influenciado por su entorno familiar y natural. Su hermana Sofía, en particular, jugó un papel crucial al motivarlo a continuar su carrera artística. La influencia de sus padres, ambos devotos católicos, contribuyó a una relación familiar compleja que se refleja en su arte.

A una temprana edad, Galán fue enviado a estudiar a Monterrey y posteriormente a la Universidad de Monterrey (UDEM) para estudiar arquitectura. Desde niño, mostró una profunda apreciación por el arte. Guillermo Sepúlveda recuerda su sorpresa al ver a Galán, a los 9 años, visitando su galería los fines de semana y contemplando las obras en silencio. A los 19 años, Galán regresó a la galería, esta vez con una obra propia, lo que impresionó a Sepúlveda, quien se convirtió en su representante y amigo cercano.

Según Sepúlveda (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2007), *“Unos días después ya hacíamos planes para su primera exhibición, en 1980. En esa ocasión, repentinamente, Julio comenzó a llorar sin consuelo. Dijo que se iba a morir... yo traté de consolarlo, pero me respondió que la vida era tan corta que, aunque durara más de trescientos años no tendría el tiempo necesario para expresar todo lo que ya traía en mente.”*

INICIO DE SU CARRERA COMO ARTISTA

Inicialmente, el público rechazó la obra de Galán, aunque su nombre comenzó a resonar en círculos artísticos. A los 30 años, alcanzó fama internacional, algo inusual para un artista tan joven. Se mudó a Nueva York, donde tuvo una importante exposición al arte internacional y comenzó a relacionarse con figuras prominentes como Andy Warhol, Paige Powell (editora de Interview Magazine y exasistente de Warhol), Jean Michel Basquiat, Francesco Clemente, y Julian Schnabel. También atrajo la atención de escritores y críticos influyentes como Francesco Pellizzi, Lowery S. Sims, Edit Deak, Eleanor Heartney, y escritores mexicanos como Sergio Pitol, Carlos Monsiváis, y Teresa del Conde.

Quienes conocieron a Galán lo describen como una persona tímida y muy selectiva con quienes permitía ingresar a su casa y estudio. Su hermana Sofía era una de las pocas personas con acceso libre. Los visitantes debían pasar una serie de acertijos para poder entrar. Su hogar y estudio estaban llenos de objetos coleccionables, antigüedades, muebles, juguetes, animales disecados y muñecos. Galán no colgaba sus obras, pero otorgaba un lugar especial a sus muñecos y muñecas. Sepúlveda, uno de los pocos con acceso permitido, mencionó en una entrevista que Morelio y Chingo eran los favoritos de Galán.

Julio Galán decidió evitar colgar sus cuadros en casa. En una conversación con Guillermo Sepúlveda, explicó: *“Cuándo veo mis cuadros me causan el mismo dolor y alegría que cuando los pinté. Prefiero no volver a verlos más”* (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2007). Sin embargo, Galán disfrutaba estar acompañado de sus muñecos. En relación a esto, existen varios retratos hechos de él junto con sus muñecos, que capturan momentos íntimos y performativos. Estas fotografías no solo reflejan su conexión emocional con estos objetos, sino que también ofrecen una visión única de su proceso creativo y su mundo interior. En la única entrevista donde habló honestamente sobre su vida, concedida a Julia Charem, Galán afirmó: *“Pasé cosas muy difíciles que nadie ha podido entender, ni yo mismo, y que sólo puedo expresarlas pintando o hablándole a mis juguetes...”* (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2007). Esto subraya la profundidad de su vínculo con sus obras y sus muñecos, elementos que le permitían canalizar y expresar sus emociones más complejas a través de canales sublimatorios.

LOS EFECTOS EN EL PSICOANÁLISIS Y EN EL ARTE

Freud describió el afecto como la sensación perceptible para la consciencia que corresponde a un aumento o disminución de la energía psíquica que proviene de nuestro interior y se registra en el cuerpo (Freud, 1914-1916). Esta energía puede manifestarse en un gesto, tensión muscular, sudoración o hasta en un estrujón de tripas. Aunque hoy esto puede parecer muy lógico, en los inicios del psicoanálisis fue una revelación fundamental para entender el psiquismo. Freud descubrió

que el afecto frecuentemente queda cautivo dentro de la mente, manifestándose a través de síntomas que indican la presencia de afectos en espera de ser liberados.

En sus primeros trabajos, Freud observó que los relatos de sus pacientes histéricas contenían elementos de sus vidas o traumas pasados, los cuales habían dejado en su interior afectos sofocados que se manifestaban a través de sus síntomas. En el tratamiento analítico, mediante la técnica de la abreacción, que más tarde se convirtió en la técnica de la asociación libre, se permitía que la paciente hablara libremente de todo lo que tenía en mente. Freud encontraba una conexión directa entre una experiencia traumática y su representación en el síntoma, lo cual fue clave para formular su teoría de la represión. Posteriormente, complementó su trabajo y concluyó que no solo la represión del trauma era la causa de los síntomas, como se expone en sus escritos a partir de *"Más allá del principio del placer"* (Freud, 1920).

En el psicoanálisis contemporáneo, también se reconoce que los afectos pueden estar impregnados en el cuerpo y, más que esperar ser liberados, necesitan ser transcritos (Green, 1986). Freud sostuvo que el artista, al igual que todas las personas, experimenta deseos insatisfechos que no pueden hacerse conscientes debido a su naturaleza prohibida o dolorosa. Estos deseos se reprimen para evitar ser sometidos a juicios estéticos, científicos o morales propios de la cultura. Sin embargo, en el caso del artista, estos deseos acceden a la conciencia a través de la sublimación. Este mecanismo permite que se les dé una forma estética a los deseos prohibidos, presentándose de acuerdo con la cultura y la sociedad. Así, las fantasías inconscientes pueden expresarse, desafiando la censura e incluso recibiendo admiración y reconocimiento.

Los afectos están en una condición continua de hacerse ver y de ocultarse. El síntoma esconde, pero a su vez muestra una parte de su significado a través del malestar y la forma en que este aparece. En las obras de Julio Galán, continuamente se muestra una parte de sus afectos mientras que otra siempre queda velada, en incógnita.

Andrew Lotterman, al hablar del afecto, lo asemeja a que este aparece en varias superficies. Por ejemplo, en una sesión de psicoterapia, podemos escuchar diferentes tonos afectivos dentro de la narrativa del paciente, a veces dificultando elegir a cuál de estos afectos darle mayor énfasis. Lotterman retoma a Fenichel para describir que, a través de una fina observación y escucha del tema afectivo dominante en una sesión de psicoterapia, podemos identificar materiales inconscientes vivos que están debajo de la superficie de lo consciente (Lotterman, 2012).

Los afectos se comunican en diferentes niveles, regulando las experiencias que tenemos con el mundo, funcionando como señales de necesidades y peligros físicos frente a lo que percibimos en el ambiente, pero también como termómetros frente a nuestros estados internos, creando un idioma emocional con significados reconocibles como la tristeza, orgullo, alegría, culpa, miedo, entre otros. El afecto nos permite evocar sentimientos que significan o representan una serie de elementos singulares a partir de la experiencia de cada sujeto. También permiten la comunicación y pueden provocar una influencia en otros, creando así una experiencia emocional compartida (Flores, 2009).

Los afectos son la materia cruda, sentimientos instantáneos y automáticos que surgen a través del cuerpo y aún no han sido representados en palabras. Al describir nuestros afectos, damos lugar a las fantasías, imágenes o recuerdos que asociamos con ellos. Cuando apreciamos una obra de arte, una imagen que entra por los ojos toca partes de nuestro interior que están en espera de ser alcanzadas y evoca afectos entrelazados y singulares.

SOBRE LOS AFECTOS EN LA OBRA DE JULIO GALÁN

Galán transfiere parte del contenido de su mente a diversos medios de expresión artística, como lienzos, fotografías, esculturas, libros o exposiciones. A través de estos, proyecta elementos de su psiquismo, los cuales, al ser observados, interactúan con el psiquismo del espectador. Esta interacción permite que las imágenes no solo sean contempladas, sino que también evocan respuestas emocionales profundas en quienes las observan.



Con los sentimientos y sin los sentimientos

En esta obra, Galán expresa la “ausencia” de sentimientos a través de una representación conmovedora. La pintura muestra una madre inexpresiva con un cuerpo tenso, al que un bebé se aferra desesperadamente. Esta imagen puede ser interpretada como una representación de una figura materna que, en una etapa temprana de la vida del niño, no logra establecer una conexión emocional significativa con él. A su vez, esta falta de conexión emocional ata al niño a su madre. El bebé en la pintura tiene las piernas cortadas, lo que podría simbolizar de varias maneras la dificultad para moverse y “caminar” en la vida. Las manos de la madre no sostienen al bebé; en su lugar, están cubiertas con lujosos “guantes de ópera” atravesados por garras de oso. En el fondo de la pintura, se observan dos momias con manos de oso saliendo de ellas y cuatro pasillos, evocando temas de muerte, familia e historia.

Mientras realizaba la investigación para este trabajo, encontré una coincidencia notable en la mirada que observamos en una fotografía de la madre de Julio Galán, la cual él incluye en uno de sus fotolibros. Esta mirada refleja la misma inexpresividad y desconexión emocional que se representa en la pintura, sugiriendo una posible fuente de inspiración autobiográfica para su obra.



Fotolibro Page Powell

Green (1986), en su trabajo sobre la madre muerta, describe la experiencia subjetiva infantil temprana cuando, generalmente debido a una depresión materna, la madre, aunque físicamente presente, no logra conectar emocionalmente con su hijo. Esta desconexión es percibida por el niño como una “muerte emocional” de la madre. Tal experiencia dificulta que el niño pueda conectarse con el mundo, encontrarle sentido a su existencia y deja un vacío que persiste hasta etapas avanzadas de la vida. Este vacío, además, genera una dependencia hacia esta “madre muerta”, inicialmente con la esperanza de poder revivirla emocionalmente y, más tarde, con el enojo y la frustración derivados de la imposibilidad de lograrlo y de haber vivido con su ausencia afectiva.

El arte tiene el poder de unir a las personas a través de experiencias compartidas, satisfaciendo una necesidad humana fundamental de dar sentido y responder a preguntas complejas. Una cuestión que puede surgir es por qué las personas buscan experiencias artísticas que pueden ser emocionalmente intensas o incluso dolorosas, en un mundo donde ya estamos constantemente enfrentándonos al dolor. Una posible respuesta es que el arte desempeña

un papel transformador, permitiéndonos compartir tanto las pérdidas como las alegrías. Esta transformación se logra a través de una unión armoniosa entre el contenido (lo que se expresa) y la forma (cómo se presenta). Esta combinación crea una experiencia que puede ser percibida como “bella”, ofreciendo una manera de procesar y expresar emociones que de otro modo serían difíciles de comunicar o asimilar, dando sentido a la experiencia humana (Kogan, 2012).

Además, algunos describen el lenguaje de la creación artística como un idioma distinto al hablado, y en ocasiones, lo que se expresa no es posible representarlo en palabras (Flores, 2009). En relación al afecto, Lotterman (2012) señala: *“Si exploramos los detalles concretos de estas experiencias corporales, vemos que están unidas asociativamente con otros fenómenos mentales: ideas, proposiciones, narrativas, fantasías, metáforas, símiles y significados. El intento de describir los afectos puede ofrecer nueva información mediante la metáfora”*. Esta perspectiva sugiere que el arte y el afecto están intrínsecamente conectados, y que a través de la metáfora y la representación artística, se pueden explorar y comprender mejor las complejidades de nuestras experiencias emocionales.

El propio Julio Galán afirmaba: *“Soy muy contradictorio y mis cuadros, insisto, son un reflejo de mí”* (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2007). Esta afirmación subraya cómo el arte puede servir como un espejo de la psique del artista, permitiendo una profunda conexión emocional y una introspección donde las palabras no bastan.



Retrato de María Elisa Romo, 2000



Ave María, 2000

Estos dos cuadros fueron pintados el mismo año y estuvieron expuestos juntos. *“El cordero del Ave María”* muestra a un cordero pateando el suelo o jugando. En la obra, se observa una leyenda que dice *“Ave-María”* junto a pinceladas agresivas en pintura y grafiti, predominantemente en tonos negros y azules. El fondo del cuadro presenta un bosque amarillo, un halo que también parece un ojo, y unas alas azules difuminadas. En el suelo, aparece una rosa.

Galán, a través de esta obra, parece referenciar un dicho religioso que puede interpretarse de dos maneras: podría aludir a la cercanía de su madre con la religión católica y también podría implicar una advertencia, *“¡Ave María! Corre mientras puedas.”* Esta dualidad refleja las complejas experiencias de Galán, incluyendo su relación con sus padres, la influencia de su madre devota, el bosque que rodeaba su casa de infancia, y la omnipresencia de la religión católica en su vida. Melanie Klein (1935) describió cómo las ansiedades primitivas influyen en el desarrollo del individuo, y Segal (1952) amplió esta idea al señalar que el impulso creativo surge precisamente a partir de estas ansiedades. Según Segal, la forma en que el artista atraviesa estas ansiedades se refleja en la representación de su obra. El proceso creativo es, por tanto, un proceso simbólico complejo en el cual se expresan y desplazan estas ansiedades.

Segal también enfatiza que el artista necesita aprender y dominar el uso de materiales y perfeccionar la técnica en su disciplina artística elegida. Estos conocimientos y habilidades son esenciales para que el artista pueda crear sus obras de arte. El sujeto creativo requiere hacer uso de una instancia mediadora para dominar la agresión y canalizarla en la ejecución artística, logrando esto a través de la práctica y la disciplina constante. Además, el artista se nutre de elementos culturales que enriquecen su propio proceso creativo.

En el caso de Julio Galán, podemos observar cómo estos principios se manifiestan en sus obras. Sus experiencias personales, sus relaciones familiares, la influencia de la religión católica y su entorno natural se entrelazan en su proceso creativo, transformando sus ansiedades y vivencias en arte visualmente impactante y emocionalmente resonante. Los cuadros *“El cordero del Ave María”* y otra obra expuesta junto a él son ejemplos representativos de cómo Galán utiliza sus habilidades técnicas y conocimientos culturales para expresar y sublimar sus ansiedades, creando una conexión profunda con el espectador.

“Niño Caguama” es un ejemplo destacado de los muchos cuadros en los que Julio Galán comienza con una fotografía y luego los convierte en pinturas, demostrando su versatilidad entre medios artísticos. Esta obra fue inicialmente realizada como un still performance, un término acuñado por Diana Taylor, que consiste en ejecutar una actuación específica para ser retratada, donde el público es la cámara. Posteriormente, Galán pinta sobre la base de la fotografía, utilizándola como una especie de práctica previa para la pintura final. Este método es característico de Galán, quien trabajaba en lo que Eckman describe como entre-medios artísticos.

Eckman, una historiadora del arte que ha estudiado la obra de Galán durante 12 años, presentó una conferencia recientemente sobre este tema. En su estudio, rescata una entrevista con la fotógrafa que colaboraba con Galán en esa época. Describe cómo, de manera aparentemente espontánea pero escenificada con precisión, Galán realizaba un still performance en el que se cubría con el caparazón de una tortuga, llenaba el piso de arena y harina y enfatizaba que en el retrato no apareciera su cuello. Permanecía inmóvil durante varios minutos, casi como si representara a un muerto.

En la pintura resultante, Galán se representa a sí mismo dentro de un caparazón de caguama, rodeado de elementos infantiles, inmóvil, como muerto, con las uñas pintadas, anillos y flores. También aparecen un tigre y manchas rojas en los pies, que podrían simbolizar un desangramiento. Además, pinta grietas en el cuadro, como si se estuviera fracturando. Esta imagen evoca la soledad y el vacío emocional, similares a una sensación de muerte emocional.

Galán, tanto como sujeto y artista, posee la capacidad de evocar una cascada de afectos a través de su obra. Sus creaciones no solo funcionan como una válvula de escape para sus emociones, sino que también abren la puerta a que surjan emociones en los espectadores al apreciar sus obras. En el arte, al igual que en los sueños, se produce un



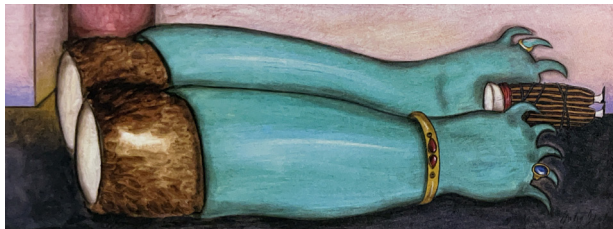
Niño Caguama

proceso de condensación, un término descrito por Freud y tomado de la física, donde múltiples significados se reúnen en uno solo. La imagen funciona como una metáfora que une distintos simbolismos. Galán juega y crea arte con diversos símbolos, algunos de los cuales se repiten en su obra: osos, garras, madres, niños, parejas, cinturones, sexualidad, travestismo, cruces, ángeles y figuras religiosas.



Los osos son un motivo recurrente en la obra de Galán, representando la abundancia de osos negros en Muzquiz, Coahuila. A través de estos osos, Galán critica irónicamente la práctica de la caza como símbolo de masculinidad. Además, los osos en su obra pueden hacer referencia a la figura materna, a veces percibida como protectora y otras como amenazante. Esta dualidad en la representación de los osos refleja las complejas relaciones y experiencias emocionales de Galán con su entorno y su historia personal.

En el cuadro titulado *“Niño en cama”* Julio Galán presenta una escena profundamente conmovedora. La pintura muestra a un niño muerto, abrazado por un oso, con cigarrillos y pastillas esparcidas sobre la cama. Debajo de la almohada del niño, se observa nuevamente un símbolo religioso, y en las páginas de una libreta, se encuentra una carta con un poema:



“No divertieron las conchas en la playa, al pobre niño enfermo solo fija sus ojos melancólicos en el límite azul del mar sereno, como el cielo y el mar al confundirse parece que se tocan en lo inmenso. ‘¡Quiero tocar el cielo!’ – replicaba – el pobre niño enfermo. ‘El enorme allá más lejos... Quiero tocar el cielo tan hermoso, que cerquita lo tengo!’ La noche suspiraba tristemente y temblaba de miedo al pensar que pudiera realizarse el inocente engaño del pequeño. Dios escuchó sin duda al pobre niño y quiso complacerlo. No tocó el cielo el niño aquella tarde, pero al amanecer estaba muerto.”

La imagen del niño muerto, abrazado por el oso, es un potente símbolo de soledad y desesperanza, mientras que los cigarrillos y pastillas sugieren un intento de escape de su sufrimiento. El símbolo religioso bajo la almohada puede interpretarse como una búsqueda de consuelo espiritual en medio del dolor. La carta y el poema añaden una capa de tristeza y resignación, evocando la inocencia y los sueños rotos del niño.



Niño en cama

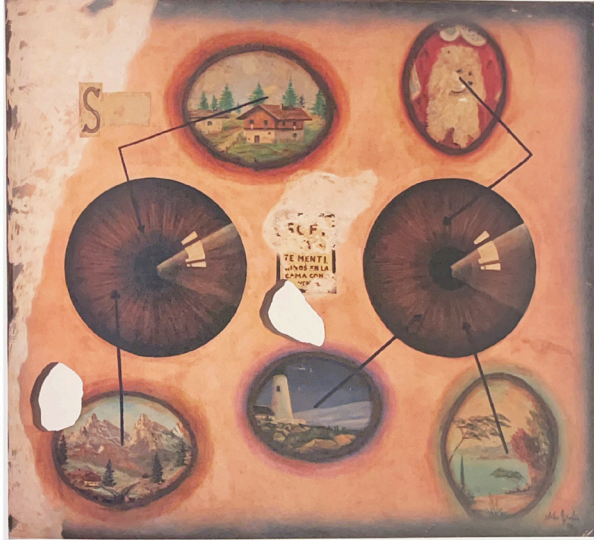
Este cuadro de Galán no solo refleja su habilidad para combinar elementos autobiográficos y simbólicos, sino que también ejemplifica su capacidad para evocar una profunda respuesta emocional en el espectador.

A través de su técnica y su narrativa visual, Galán transfor-

ma experiencias personales en una obra de arte que resuena con temas universales de pérdida, esperanza y desesperación.

Por otra parte, representar el tiempo a través de la pintura es una tarea compleja. Mientras que algunos artistas utilizan relojes para simbolizar el paso del tiempo, Galán tiene una forma muy particular de plasmarlo. Aunque su obra no sigue una cronología lineal de la infancia a la adultez, y esta característica puede recordar la atemporalidad de los contenidos inconscientes y los procesos regresivos descritos por Freud (1900). Julio Galán plasma momentos del pasado utilizando un efecto avejentado. Además, en sus obras se observan paredes rosas, autorretratos infantiles, representaciones de partes de la casa donde creció y paisajes de bosques que hacen referencia a Muzquiz, Coahuila.

De forma reiterativa, Julio Galán mostraba partes de su vida en su arte. Sin embargo, a pesar de esta apertura visual,



Te mentí Sofia

Galán no disfrutaba de dar entrevistas ni de hablar sobre sí mismo de manera directa. En lugar de esto, solía convertir las entrevistas en un espectáculo performático. La única entrevista profunda que concedió fue a Silvia Charem, quien describe que el proceso para dialogar con él fue largo y complejo, llevándoles horas para comenzar a entrar en materia.

Durante esta entrevista, Charem le hizo una pregunta que creo podría estar en la mente de muchos: le preguntó sobre haber vivido un abuso sexual. Galán respondió: “A mí no me violaron el cuerpo, me violaron la mente” (Charem, 2007).

La obra de Galán está impregnada de referencias a su sexualidad y a la sexualidad en general. Muestra imágenes en las que elementos asociados al machismo mexicano, como los cinturones y el cuero, son representados irónicamente como símbolos de placer sexual. En varias fotografías,

Galán se travestió, y posteriormente pinta estas imágenes, explorando y desafiando las normas de género, el deseo y la identidad sexual.

Galán en su característico estilo de entre-medios artísticos, se fotografía a sí mismo y posteriormente utiliza estas imágenes como base para sus pinturas.

El desarrollo psicosexual, inicialmente discutido por Freud en “*Tres ensayos sobre una teoría sexual*”, describe la influencia del desarrollo de la sexualidad en cada individuo y su relación con la formación de la identidad y la organización de la vida mental. Según Freud, las experiencias tempranas, especialmente durante la infancia, moldean las fijaciones y regresiones futuras, afectando profundamente la estructura de la personalidad y las dinámicas internas (Freud, 1905).

André Green, en su obra “*Las cadenas de Eros*”, plantea que la sexualidad es un proceso rico en multiplicidades y posibilidades de entrecruzamientos. Este proceso puede manifestarse como una energía que se proyecta desde el cuerpo hacia un objeto sexual, o ser influenciado por un objeto externo hacia las profundidades del cuerpo. Green también describe el pasaje de la excitación a la satisfacción, con todas sus variantes, como una parte integral de la sexualidad. Por ello, denomina a la sexualidad como una cadena erótica, donde los eslabones entrelazados encadenan al individuo y lo someten al erotismo (Green, 1999).



Estas teorías sugieren que la sexualidad humana no es un fenómeno unidimensional, sino que está compuesta por múltiples capas de experiencias y significados. La interacción entre el cuerpo y el objeto, la excitación y la satisfacción, y las múltiples formas en que estos elementos se entrelazan, conforman una parte esencial del desarrollo y la expresión sexual. En este contexto, la obra de artistas como Julio Galán, que exploran y desafían las normas de género y la identidad sexual, puede ser vista como una manifestación de estas complejas dinámicas psicosexuales.

Pinta frecuentemente diferentes tipos de lazos, cuerdas y cinturones. Estos lazos pueden simbolizar tanto la unión como la restricción, mientras que los cinturones de cuero pueden fungir como un símbolo del machismo y una referencia a su uso dentro de la práctica sexual sadomasoquista.



Tu mundo, mi mundo



El Cavayo Vayo



Piernas dormidas en el bosque encantado a las 12 de la noche (1882)



La lección del sí y el no (con anestesia) 1987

André Green, en *"Las cadenas de Eros"*, complementa esta visión al describir la sexualidad como un proceso rico en multiplicidades y posibilidades de entrecruzamientos. Este proceso puede manifestarse como una energía proyectada desde el cuerpo hacia un objeto sexual o ser influenciado por un objeto externo hacia las profundidades del cuerpo. Según Green, la sexualidad es una cadena erótica, donde los eslabones entrelazados encadenan al individuo y lo someten al erotismo (Green, 1999).

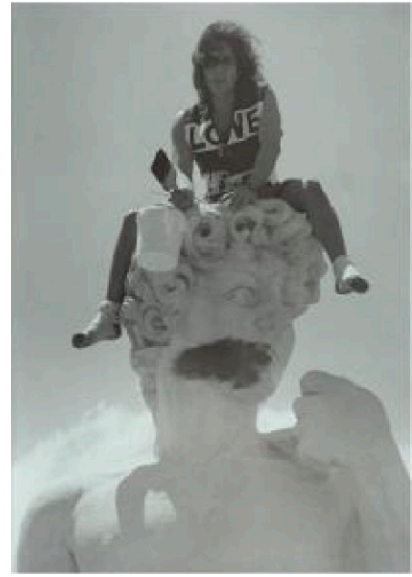
Julio Galán se traviste, juega con su ropa utilizando atuendos culturalmente asociados a lo femenino, se pinta las uñas y se pone faldas, entre otros elementos. Con ello, cuestiona los símbolos culturales asignados al género masculino y femenino. Para su época, y aunque hemos avanzado, aún relevante en la actualidad, Galán marca un cuestionamiento hacia los estereotipos de género que podrían reprimir la expresión de la sexualidad. No es casualidad que Galán comienza su trayectoria artística en los años 80's.

Galán usa de manera reiterativa el humor y la ironía. Los incorpora tanto en sus pinturas como en las palabras que escribe en sus libros fotográficos o dentro de sus cuadros, a veces pegando frases a manera de collage e incrustando letras de canciones, como las de Miguel Bosé. Esto funciona como un medio para hablar de sí mismo, al mismo tiempo que deja a la imaginación del espectador la interpretación de sus dichos. Estos elementos hacen que su obra sea muy atractiva y que enganche al espectador a seguir admirándola, podría despertar a algunos curiosos un interés detectivesco, tratando de encontrar textos escondidos dentro de sus pinturas.

Christopher Bollas otorga un lugar especial a la sorpresa en la terapéutica psicoanalítica, describiéndola como esencial en el proceso de autoconocimiento. La sorpresa actúa como un elemento disruptivo que puede llevar a un mayor autoconocimiento y crecimiento personal. En ambos contextos, rompe la monotonía, desafía las percepciones existentes y abre nuevas vías para el entendimiento y la experiencia (Bollas, 1987). Una obra de arte que refleje el concepto de sorpresa, como en el psicoanálisis, podría hacerlo a través de la simbolización de la exploración del inconsciente, la representación de momentos de revelación y una narrativa visual que invita al espectador a un viaje de descubrimiento, provocando una revelación de nuestras propias evocaciones a través de lo que ha sido puesto por

el artista. La sorpresa evoca afectos de golpe, que empujan a su emergencia. La obra de Galán continuamente nos lleva a estos lugares a través de creaciones autorreferenciales, invitándonos a sensaciones compartidas. Utilizando símbolos comunes en la cultura mexicana, nos permite evocar nuestras propias experiencias.

La sorpresa podría ser otra forma de transgresión, al romper la monotonía, provocando disrupción y cuestionamiento, y permitiendo una apertura hacia lo creativo. Teresa Eckman destaca: *“El diálogo entre la fotografía colaborativa, la pintura y lo biográfico, pone de manifiesto las complejas formas en que Galán lleva a cabo la transgresión en su arte y autoimagen”* (Eckman, 2012).



Julio Galán utiliza de forma recurrente la ironía y el sarcasmo para jugar con los simbolismos expresos en su obra, pero también en la narrativa que los acompaña. Freud consideraba que el humor es una herramienta que permite estabilizar las emociones y proteger al individuo durante el enfrentamiento con contextos dañinos, ya sean externos o internos del psiquismo (Freud, 1905).

La sorpresa, tal como describe Christopher Bollas, actúa como un elemento disruptivo que puede llevar a un mayor autoconocimiento y crecimiento personal, rompiendo la monotonía y desafiando las percepciones existentes (Bollas, 1987). Galán fallece en el año 2006 a causa de un derrame cerebral. Nos deja su legado en su obra, siendo un exponente del arte contemporáneo que nos invita a cuestionar profundamente los estereotipos culturales y de género a través de los afectos que compartimos. Su cuadro *“Sácate una muela (para que te duela)”*, ganador del Premio MARCO en 1994, es un claro ejemplo de su estilo provocador y reflexivo.

Para concluir, comparto un escrito de Patricia García Cavazos, elaborado para la exposición *“En trance”* de Julio Galán:

“...Existirás para siempre, tú, siempre en todos esos fragmentos, ahí habitas, eres sombra, gato, mago, carta, víctima y juez, te dejas llevar porque eres un pedazo de cada uno y parte de su mundo. Cada disfraz, cada mirada, cada muñeco, guarda tu vida entera, y en cada pliegue de su existencia se revela tu esencia.” (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2007)

BIBLIOGRAFÍA

- Austin, J. (2008). A Composer's Response to Riccardo Lombardi's "Time, Music and Reverie". *Journal of The American Psychoanalytic Association*, 56(4), 1213-1217.
 - Eckman, T. (2023, Octubre 3). Julio Galán, el arte de la transgresión performativa. Monterrey. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=fGTFHVL7dak&t=1604s>
 - Flores, G. E. (2009). Los afectos en Freud. Un análisis de la relevancia de sus conceptualizaciones previas a 1900. In F. d.-U. Aires (Ed.), *I Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología CVI Jornadas de Investigación Quinto Encuentro de Investigadores de Psicología del MERCOSUR*, (pp. 1-4). Buenos Aires.
 - Fonseca, Y. E. (2009). La Angustia de Sören Kierkegaard en la Obra de Julio Galán en el Contexto Actual. *Tesis para obtener el grado de maestra en historia del arte*. Ciudad de México.
 - Green, A. (1975). *La concepción psicoanalítica del afecto*. Distrito Federal: Siglo XXI editores s.a.
 - Green, A. (1990). *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*. Buenos Aires: Amorrortu.
 - Green, A. (1998). *Las cadenas de Eros*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
 - J. Laplanche, J. B. (1973). Diccionario de psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós.
 - Klein, M. (1930). La importancia de la formación de símbolos en el desarrollo del yo . In M. Klein, *Amor, Culpa y Reparación* (pp. 224-237). Ciudad de México: Paidós.
 - Lotterman, A. C. (2012). *El afecto como un marcador de la superficie psíquica*. Retrieved from *aperturas psicoanalíticas*: <https://www.aperturas.org/articulo.php?articulo=0000782>
 - Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. (2007). *Julio Galán. Pensando en ti*. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.
 - *museotamayo.org*. (2022). Retrieved from <https://www.museotamayo.org/sala/julio-galan>
 - Pitol, S. (1993, Julio 9). *Julio Galán, la lección del sí y el no*. (204). Xalapa, México.
 - Poznansky, S. (2020). Los afectos y el yo. *Psocial Revista de Investigación en Psicología Social*, 6(2). Retrieved from <http://portal.amelica.org/ameli/journal/123/1231854008/>
 - Secretaria de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Museo Tamayo, Fundación Olga y Rufino Tamayo. (2023). *Julio Galán. Un conejo partido a la mitad*. Ciudad de México: Editorial RM.
 - Segal, H. (1952). A Psycho-Analytical Approach to Aesthetics. *The International Journal of Psychoanalysis*, 196-207.
-

COLABORADORES

Ana Beatriz Banda es psicóloga egresada de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL). Se especializó en Psicoterapia de Niños y Adolescentes en la Asociación Regiomontana de Psicoanálisis (ARPAC), donde también obtuvo una Maestría en Psicoanálisis de Adultos. Además, completó el Diplomado en Observación de Bebés mediante el método Esther Bick. Ha cursado diversos diplomados y capacitaciones en evaluación psicológica a través de pruebas y tests, lo que le permite ofrecer servicios de evaluaciones psicodiagnósticas, así como psicoterapia y psicoanálisis en su consulta privada en Nuevo León. También atiende pacientes a nivel nacional e internacional a través de plataformas virtuales.

Ha colaborado en medios de comunicación, como televisión y radio, y ha participado en ponencias tanto a nivel nacional como internacional. Actualmente, es miembro de ARPAC, donde además imparte clases.
ana.beatriz.banda.l@gmail.com

Alejandro Palau es psicólogo clínico egresado de la Universidad Marista de San Luis Potosí y psicoanalista miembro de la Asociación Regiomontana de Psicoanálisis (ARPAC) y de la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA). Ha ocupado el cargo de presidente de ARPAC y actualmente es socio activo de esta institución. Su trayectoria incluye publicaciones en la Revista de Psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica Mexicana, además de presentaciones en diversos congresos. Alejandro ha impartido seminarios en ARPAC y ha participado en múltiples eventos académicos, consolidando su compromiso con el desarrollo y la difusión del psicoanálisis en México.
apalau@tec.mx

César Bejarano es psicoterapeuta psicoanalítico de adultos, parejas y familias. Psicoanalista en formación en la Asociación Regiomontana de Psicoanálisis (ARPAC) en Monterrey, Nuevo León. Ha impartido clases en universidades de Matamoros Tamaulipas a estudiantes de psicología. Se dedica a la consulta privada en la ciudad de Matamoros, Tamaulipas México.
bejaranogarza@gmail.com

Cristina Kennington es Psicóloga y Psicoterapeuta Psicoanalítica, Psicoanalista en Formación de la Asociación Regiomontana de Psicoanálisis (ARPAC). Directora de PSIPRE S.C. desde el 2003 y Epsi Estudios Psicoanalíticos desde 2021. Creadora de múltiples esfuerzos de promoción de salud mental y de divulgación de la Psicoterapia Psicoanalítica como alternativa terapéutica como: Proyectos en medios: como el programa de televisión "Mentes" por TVNL del cual también fue conductora, campo de verano "Psiprelandia", múltiples talleres y conferencias, artículos de revista y participación en libros. Actualmente es co-conductora del programa de radio y podcast "Cuando duele el alma" por Vive FM y Spotify. Creadora y coordinadora del Simposio de psicoanálisis del proceso creativo, el cual va en su 6ta edición. Autora del libro de psicoanálisis para padres "La experiencia profunda de ser padres".
cristinakennington@psipre.com

Cynthia Cirilo Es psicoterapeuta psicoanalítica por la Asociación Regiomontana de Psicoanálisis (ARPAC) y actualmente está en formación en psicoanálisis en la misma institución, en Monterrey, Nuevo León. Es licenciada en Psicología por la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) y fue coordinadora clínica en Psipre S.C. de 2018 a 2022, donde también es miembro del equipo. Desde entonces, ha mantenido una capacitación continua, incluyendo un entrenamiento en 2021 en Tratamiento Basado en la Mentalización por el Anna Freud Center.

Ha participado en algunos medios de comunicación con el objetivo de ampliar la divulgación de la psicología y el psicoanálisis. Actualmente, co-conduce el programa de radio "Cuando duele el alma" en Radio Nuevo León, es revisora del IPSO Journal y es co-editora de esta revista. Vive y ejerce en Monterrey, México.
cynthiacirilo@gmail.com

Muriel Padilla es psiquiatra, psicoterapeuta psicoanalítica de adultos (UANL), bioeticista (Colegio de Bioética de Nuevo León), terapeuta de parejas (Gottman Method Level 3, The Gottman Institute) y Grupoanalista (SAGMO). Psicoanalista en formación en la Asociación Regiomontana de Psicoanálisis (ARPAC) en Monterrey, Nuevo León. Profesor de cátedra de residencias médicas en el Tecnológico de Monterrey (ITESM, TecSalud). Vive y consulta en Monterrey, Nuevo León, México.

dra.muriel@gmail.com

Equipo de Revisores

Alejandro Valenzuela

Mayra Cecilia González

Amada Elena Canales

Diseñadora Editorial

Marycarmen Cirilo

AGRADECIMIENTOS

Este volúmen de la revista no podría haberse realizado sin el apoyo de nuestro equipo de revisores que dedicó tiempo para revisar los trabajos enviados y hacer sus sugerencias.

A todos aquellos que invitamos a que enviaran sus trabajos, nuestra gratitud por aceptar la convocatoria y por compartirnos sus ideas.

Gracias a los autores que participan en este volúmen, por estar atentos y dar seguimiento a las sugerencias que se hicieron en sus trabajos.

Y nuestra más sincera gratitud a la Asociación Regiomontana por su constante apoyo para la realización de este proyecto.

Atentamente.

Andrés Juárez y Cynthia Cirilo.

Oferta de programas educativos de la Asociación Regiomontana de Psicoanálisis A.C. (ARPAC)

Maestría en Psicoterapia de Niños y Adolescentes

- Especialización en técnicas y teorías para trabajar con niños y jóvenes.
- Está dirigida a psicólogos, psiquiatras y otros profesionales de la salud mental interesados en especializarse en el tratamiento psicoanalítico de niños y adolescentes.
- Tiene una duración de 3 años de seminarios.
- Al cursar la maestría es requisito que el psicoterapeuta en formación lleve a cabo un análisis personal, supervisión clínica y horas de práctica clínica.
- Este programa proporciona una formación teórica y práctica en técnicas psicoterapéuticas específicas para trabajar con jóvenes desde una perspectiva psicoanalítica.
- Validez frente a la Secretaría de Educación Pública (SEP)

Maestría en Psicoterapia de Niños y Adolescentes

- Focalización en el tratamiento psicoterapéutico de adultos.
- Está dirigida a psicólogos, psiquiatras y profesionales de la salud mental que buscan especializarse en técnicas psicoterapéuticas para el tratamiento de adultos desde una perspectiva psicoanalítica.
- Tiene una duración de 2 años de seminarios.
- Al cursar la maestría es requisito que el psicoterapeuta en formación lleve a cabo un análisis personal, supervisión clínica y horas de práctica clínica.
- Este programa es ideal para quienes desean profundizar en el conocimiento teórico y práctico del psicoanálisis aplicado a la psicoterapia de adultos.
- Validez frente a la Secretaría de Educación Pública (SEP)



ASOCIACIÓN
PSICOANALÍTICA
INTERNACIONAL



OCAL
ORGANIZACIÓN
DE PSICOANALISTAS EN FORMACIÓN
DE AMÉRICA LATINA



SEP
SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



Maestría en Psicoanálisis

- Formación teórica y práctica para profundizar en el psicoanálisis.
- Está dirigida a psicólogos, psiquiatras, y otros profesionales de la salud mental que desean profundizar en el estudio y práctica del psicoanálisis, posterior a haber concluido la maestría en psicoterapia, o bien, haber concluido la residencia en psiquiatría.
- Tiene una duración de 4 años de seminarios.
- Al cursar la formación en psicoanálisis es requisito que el analista en formación lleve a cabo un análisis personal con alta frecuencia (al menos 3 veces por semana), supervisión clínica y horas de práctica clínica.
- Este programa ofrece una formación teórica y práctica integral en psicoanálisis, preparando a los profesionales para aplicar técnicas y conceptos psicoanalíticos en su práctica clínica.
- Al cursar la formación en psicoanálisis el analista en formación tiene acceso a participar como miembro de las diferentes organizaciones internacionales para analistas en formación como IPSO (Organización Internacional de Estudios Psicoanalíticos) y OCAL (Organización de Psicoanalistas en Formación de América Latina), además de tener posibilidad de participar en las actividades formativas, congresos y grupos de estudio organizadas por las mismas.
- Validez frente a la Secretaría de Educación Pública (SEP) y la Asociación Internacional de Psicoanálisis (IPA)

Si está interesado en conocer más sobre nuestra oferta académica y las asociaciones internacionales de las cuales somos miembros, le recomendamos visitar las siguientes páginas web:

<https://www.ipso.world/que-es-ipso/>

<https://www.ipa.world/>

<https://www.fepal.org/es/122739/>

<https://ocal-candidatos.org/>



📞 Teléfonos de contacto:

81 83 47 63 56 y 81 23 52 97 93

Donde le podrán orientar sobre el proceso de entrevistas de selección y la documentación requerida para la inscripción.

CONTACTO Y PRÓXIMAS PUBLICACIONES

La Revista de Psicoanálisis de la Asociación Regiomontana de Psicoanálisis (ARPAC) se complace en invitar a académicos, profesionales y estudiantes de psicoanálisis y otros campos de estudio, interesados en contribuir con sus trabajos. Nuestro objetivo es difundir el psicoanálisis, promover su desarrollo científico, fomentar la investigación en este campo, así como, generar nuevas reflexiones en relación con las contribuciones y los cuestionamientos actuales.

La selección de los textos enviados es llevada a cabo por el Comité Editorial y por un equipo de lectores, buscando así la calidad del proceso de revisión por pares (peer-review). La evaluación de los trabajos se realiza de manera anónima por parte de los revisores. Los autores recibirán comentarios sobre su trabajo basados en la evaluación del Comité Editorial. Es común solicitar ajustes en los artículos que sean aceptados para su publicación.

Es indispensable que el trabajo incluya:

- Título
- Autor(es) y semblanza(s) curricular(es)
- Abstract o resumen del trabajo
- 2 copias del artículo completo, 1 de ellas sin nombre de autor, y una segunda con el nombre del autor o autores en caso de ser un artículo colaborativo.
- Los trabajos enviados deberán incluir fuentes bibliográficas y seguir el formato APA para el uso de referencias, citas y bibliografía. <https://normas-apa.org>
- Extensión máxima de 10 cuartillas

Opcional:

- Imágenes y gráficos
- Notas de pie de página

Elementos a tomar en cuenta por parte del comité editorial:

- El texto debe ser enviado en español, en un formato editable de Word.
- Deberá contar con un planteamiento claro del objetivo del trabajo al inicio del artículo, donde el autor describe su propuesta de tema y su planteamiento argumentativo fundamentado con base en las teorías psicoanalíticas.
- En caso de que el autor introduzca planteamientos de otras ciencias, o bien, otros campos de estudio fuera de las contribuciones psicoanalíticas, será indispensable que realice un nexo claro entre su planteamiento frente a estos campos de estudio y el psicoanálisis.
- El argumento del artículo deberá tener una relación clara con la temática de la revista.
- Debido a la amplitud que tienen los conceptos psicoanalíticos, el autor deberá dar una breve descripción de los conceptos que utilice.
- El artículo pudiera ser original o previamente publicado, en ambos casos deberá especificarse.

En cuanto al uso de material clínico:

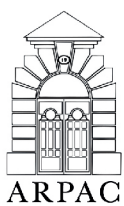
- Es un requisito y responsabilidad del autor, que el material clínico presentado en esta revista de psicoanálisis debe tener proporcionado el consentimiento de los pacientes y/o participantes involucrados. El propósito de compartir este material es fomentar el intercambio de conocimientos y la discusión académica en el campo del psicoanálisis, así como promover la comprensión y el avance de la práctica clínica.

- Cada caso clínico debe ser cuidadosamente anonimizado para proteger la identidad de los pacientes y garantizar su privacidad. Eliminado cualquier información que pueda identificar directa o indirectamente a los pacientes, incluyendo nombres, fechas específicas, lugares y cualquier otro detalle que pueda revelar su identidad.
- Los autores que contribuyen con material clínico a esta revista son responsables de obtener el consentimiento informado de los pacientes y/o participantes, así como de cumplir con todas las regulaciones éticas y legales relacionadas con la divulgación de información clínica. Se espera que los autores respeten la confidencialidad de los pacientes y eviten cualquier forma de identificación directa o indirecta en sus presentaciones.
- Usar como guía el artículo: Gabbard, G. O. (2000). Disguise or consent: Problems and recommendations concerning the publication and presentation of clinical material. *The International Journal of Psycho-Analysis*, 81(6), 1071.

Derechos de autor:

- El trabajo no debe implicar ninguna violación de Derechos de Autor a terceros. Todo reclamo que se derive de la publicación y que se base en una presunta infracción o defraudación a los Derechos de Autor será responsabilidad exclusiva del Autor.

Los trabajos serán recibidos en el correo electrónico: revistaarpac@gmail.com



www.revistaarpac.com