

Fragmentos para un diálogo entre Realidad y Ficción.

Fernando Orduz¹

Cuestionamientos

Helena es de baja estatura, su desplazamiento cuando entra al consultorio es grácil y su discurso prolijo. Un rostro con reflejos de cara angelical corona su breve extensión, y a cada momento su cara se ilumina con un brillo de picardía en los ojos que acompaña una sonrisa traviesa. Graduada en antropología, alterna esta ocupación con la actuación teatral. Helena *oscila*. Nació en Colombia, pasó su adolescencia en Francia, terminó sus estudios universitarios en Argentina. Helena va y viene, vaga y divaga.

Dice: *“Es muy raro todo lo que me ha pasado, por qué todo el año con la idea de querer irme a Los Ángeles y termino en Buenos Aires y me sale esto de la peli. Es como si primero hubiera tenido que venir al sur para después si irme a Los Ángeles. Porque te cuento que sigue entre mis planes. Pero más adelante, todavía tengo muchas cosas por hacer en la 9 de Julio”*.

Pero no sólo de país en país, ó de oficio en oficio; Helena también va y viene del día a la noche. Cada tanto, declara como carta de identidad: *“Aquí en análisis habla Helena, allá en la vida de afuera, en la noche, actúa Malena”*.

“De amores te cuento que tengo una relación muy bonita con un argentino que se llama Nicolás (...) La verdad es la relación más real y bonita que he tenido en la vida, me trata muy bien y yo también a él (...) conoce mis 2 lados: Miss Helena y Malena la loca y se lo aguanta, se lo banca pibeee, entonces eso está bien (...) Creo que le gusta más la Miss, vamos a ver cuánto tiempo la Malena se aguanta en segundo plano”.

Empecemos por el principio, ¿Cómo califico la frase que ella me enuncia? Podría caer rápidamente en ideas diagnóstica-“Doras” y hablar de una disociación histeriforme: Helena-Malena. ¿Ubico a una como real y a la otra como una fantasía? ¿Una como verdad, la otra como falsedad? ¿Esta disociación del personaje que habla (Helena) en relación al personaje que actúa (Malena) no lo encontramos a cada momento de las sesiones en todos nuestros pacientes? ¿Será que Malena sólo existe allá afuera? ¿No es acaso Malena la que produce el relato de la cual Helena se siente un portavoz? ¿Por qué hablamos en dicotomías, somos sólo relatos duales en oposición?

Ella continúa: *“En ocasiones me pregunto si seré solo Helena ó Malena. Mirá que mi hermana se llama Milena y ahora estoy montando una obra y mi personaje se llama Selena”* Helena se voltea en el diván, busca mi rostro, me deja ver la picardía de su mirar y suelta su risa. Cuando el paciente nos habla, ¿No es toda una serie de historias cruzadas que ha tejido sobre sí mismo que le llevan a construir una supuesta historia real que opera como plana superficie especular, en la que ilusamente se reconoce como unidad? ¿Quién de nosotros no lleva su doble anudado como antimateria en su relato? ¿Qué psiquismo no desdobra su ser en cada historia que narra?

La narración que se enuncia frente a otro sobre algo que acontece. ¿No lleva ya en sí, el germen de una primaria deformación? ¿El relato sobre un acontecimiento no pretende domar algo de la brutalidad de la pulsión?. Hablo de *brutalidad* en un sentido ligado a la espontaneidad, a lo primitivo. Cuando narro, de alguna manera la palabra implica una doma racional frente a lo que el sujeto ha actuado, es una recomposición. La palabra da cuenta de una experiencia que es múltiple. En esa síntesis que organiza una experiencia, ¿Qué tanto el

¹ Psicoanalista. Miembro Titular, Sociedad Colombiana de Psicoanálisis.

hablante *fictionaliza* una historia con base en la demanda conciente de una idea de identidad unitaria?

El solo hecho de solicitar a otro que nos cuente quién es, lleva el germen de una construcción de una historicidad. Se selecciona un inicio, se recortan escenas, se anudan fragmentos. El hablante parece un editor de cine, corta y pega fragmentos de memoria para darnos una versión (*universa, diversa, perversa*) de su ser. ¿No podríamos pensar lo mismo del analista que oye la historia? ¿No leemos a los pacientes desde una ficción? ¿No son acaso las teorías, eso: constructos conjeturales (por no decir imaginarios)?

Teoría proviene del griego *Theatron*, que es la palabra griega que designa el lugar en el cual los espectadores se sientan a ver el espectáculo teatral. Teoría entonces es una forma de ver una representación. Dependiendo del lugar que ocupe, observo algo del espectáculo. Nuestras teorías, por tanto, no son la realidad, son lentes que nos permiten observar ciertas dimensiones de un fenómeno. Desde cada lente que construimos percibimos algo del mundo, el punto de vista da una interpretación del hecho. Freud señalaba dos maneras de operar en el interpretante: una que sobreponía sentido ó significaciones, otra que permitía que emergiera el sentido, a la manera de operar de un escultor sobre una piedra.

Cuando oímos a un paciente, introducimos la teoría como un lente que visibiliza ó amplifica ciertos aspectos de la narración del paciente. Por *via di porre* sobreponemos significaciones, por *via di levare* permitimos la emergencia de algo que no podemos anticipar ¿Qué son las teorías? ¿Qué es eso del estructuralismo lacaniano ó la mito-historia Freudiana, ó las tablas de Bion ó las fantasías kleinianas o los arquetipos jungianos? ¿Escuchas que buscan inscribir el relato del paciente en un código que les haga posible leerlas?

Hay universos literarios y artísticos que a fuerza de tener un reconocimiento social, crean una realidad. Esto hace que hablemos de surrealismos, hiperrealismos, freudismos. Los lenguajes en torno a un pensamiento, acaban teniendo una autonomía que cobra un valor de realidad donde el referente es la propia obra; se constituyen en universos en sí mismos (*realismos, psicolog-ismos*).

Cartografías

Hace poco un compañero de destino de vuelo se cuestionaba -algo sorprendido-, tras su visión desde la ventanilla del avión: ¿Cómo habrían hecho los geógrafos de la conquista española para construir, con tanta exactitud, los mapas que él había aprendido de chico en el colegio? Le impactaba la capacidad de los antiguos geógrafos para *re-presentar* en la escala del dibujo, las diversas formas del contorno geográfico que él había observado desde el avión en los Atlas de su infancia. La pregunta que yo me hago escribiendo estas líneas es: ¿Dónde está la sorpresa? ¿En la capacidad genial de un Juan de la Cosa, ó de un Américo Vespucio que delinearon lo que su cuerpo iba observando, recorriendo y representando su vivencia? ¿O lo sorprendente es que mi compañero, cincuenta años después, constataba la dimensión de realidad de la construcción imaginaria que había aprendido en la institución escolar primaria? ¿Cuántas cosas, como mi compañero de viaje, no habremos tomado como reales y habrían sido tan sólo narrativas?

¿Qué hay detrás de toda realidad? ¿Otra realidad? ¿Se trata de un despliegue de capas? ¿La teoría psicoanalítica construye modelos de funcionamientos ficticios, donde el encuentro con el paciente es la constatación real? Primero hacemos el mapa del paciente, luego buscamos en el relato del paciente constatar nuestras coordenadas. Reconstruimos una realidad empírica a partir de una realidad ideal que se construye bajo el modelo de la supervisión, de los esquemas referenciales operativos que aprendimos en la formación. Cuando el sujeto ingresa al psicoanálisis, entra a un mundo con un lenguaje determinado; es un laberinto con una serie de claves que pueden ser leídas tan sólo por nosotros. Es un *laberinto-mapa* que superponemos a la realidad del paciente.

Esta idea del paciente como un texto “*mistérico*” (histórico) plantea una superficie que emerge como simulación de algo que está oculto, algo oculto que puede ser una verdad, ó simplemente algo que se oculta sin que podamos llegar a un elemento real. Operamos sobre el texto del paciente como quien resuelve un enigma, pero no necesariamente se lo resuelve. Entramos al laberinto pensando en una Ariadna ó un Minotauro, pero no siempre los encontramos. Ingresar al universo del paciente es como decía Cortázar de París: *ingresar en un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse.*

Juan es un hombre mayor, casado por segunda vez con María. Llega a análisis con una realidad que se le presenta como evidencia, la realidad que viola en todo macho la virginidad de su hombría profunda: la infidelidad. Tras oírlo, capto que la infidelidad de su esposa actual es una suposición que él construye sobre una cadena de acontecimientos reales. Su esposa compra un apartamento a una persona que lleva el mismo nombre de un amor del pasado. La felicidad de la esposa no se lee como la adquisición de un sueño anhelado, sino como el reencuentro con un pasado lleno de nostalgias. Juan me construye un mapa que encaja perfectamente en su sospecha; los detalles mínimos que relata, se parece a lo que mi colega observaba desde el avión en relación a los mapas de su infancia; todo encaja perfectamente. No sobra agregar un elemento al que Juan viene dándole vueltas: las relaciones sexuales que mantiene con su mujer en la actualidad no son tan continuas como antes, y como él dice: “*son un sombrío ritual del pasado*”.

El mapa de la realidad, que porta en su narración, lo lleva un día al camino de la venganza; Juan decide buscar a una mujer más joven. En el diván me cuenta de su amorosa venganza: “*si ella lo hizo, ¿por qué no habría yo de hacerlo?*”. Juan es un hombre muy correcto y conservador en su forma de vivir la vida y por ello me sorprende su acto. Unos días después su mujer se da cuenta que él le oculta algo; encuentra un indicio de una consignación a una cuenta bancaria por una suma económica considerable. El acusador deviene en acusado. Juan le explica a su mujer un secreto guardado: él ha seguido sosteniendo a un hijo con problemas económicos, hijo del matrimonio anterior de Juan. Acto seguido observa en mi biblioteca un libro de Dostoievski y me habla de *Crimen y Castigo*. Juan deja en mí –como en su esposa-, la huella ó el indicio de su construcción.

Le digo: “*Juan, a usted en medio de su relación con María, ¿nunca se le pasó serle infiel?*”

- “*No*”, responde Juan, “*eso nunca*”.

Respuesta esperable en un hombre que ha construido de sí mismo una imagen de la más plena rectitud, así es el mapa de comportamientos que rige su vida.

Le sigo diciendo: “*María en ocasiones no corresponde a sus ganas, en esos momentos ud piensa en vengarse pero su rectitud no lo deja. Un día encuentra en el relato de su mujer la sospecha que necesita para realizar sus ganas contenidas; ahora puede pensar en realizarlas, no con su imaginación, sino con su sexo y es feliz cuando esta con la niña joven prostituta, no solo por el placer que le brindó físicamente sino porque encontró la coartada perfecta.*

Juan se queda en silencio, se pasa la mano por su barba blanca y me cuenta una historia relacionada con el inicio de su relación con María. Ambos tenían relaciones previas, los dos estaban casados, aun él carga esa separación con su primera mujer con mucha culpa.

Susana, primera mujer de Juan, buceaba en las profundidades intelectuales, María nadaba en bellezas superficiales. De alguna manera, Juan optó por una superficialidad que ahora lo agobia. Pareciera que no sólo castiga a María, pareciera que busca a María en el pasado.

Juan se levanta del diván, acaricia su calva, me mira, abre su billetera y me muestra una foto guardada. El rostro de una bella mujer joven de unos 30 años se deja ver en la trajinada foto: “*Era María cuando empezamos*”.

¿Es la infidelidad actual, la copia de esa realidad que lo traumatizó hace treinta años? ¿Es el deseo que se resiste a desaparecer, que busca a *Marías* que copien un pedazo de la historia que él ama? ¿Dónde está el simulacro, dónde la realidad, el deseo, la ficción? Evito no indagar en madres *Marías* porque no es en Edipo el concepto que busco como causa del laberinto

Pornorrealismo

Freud incita a Ernst a que le cuente la verdad, a que no se someta al poder de la resistencia: si debemos cumplir con la exigencia de la asociación libre, debes decirlo todo, nada debe ser callado. *El hombre de las ratas* duda, se levanta del diván, pide excusas, no quiere seguir hablando. Freud, quien duda de la negación de Ernst, dice: “*Le aseguré que, por mi parte, no tenía tendencia alguna a la crueldad y que, desde luego no quería atormentarle, pero que no podía concederle lo que me pedía, puesto que la superación de la resistencia era un mandato ineludible de la cura. Luego continué diciéndole que haría lo posible por facilitar la tarea, procurando adivinar lo que él se limitara a indicarme*”.

Mas adelante Freud le recuerda que en ese acto de levantarse del diván, Ernst buscaba distanciarse de la posible agresión del padre transferida a él. Así, obliga a que el paciente se recueste y cuente sus pensamientos. ¿Habrá disfrutado Freud con la confesión de Ernest? Años mas tarde, 1925, Freud va a definir la negación como la línea de defensa que se activa cuando la represión es vencida. Pero a esta altura de su vida, 1909 ¿Niega (sin que nadie se lo indague) que goza de la crueldad y del tormento? ¿Elemental mi querido Sigmund?

Hay un cierto goce cuando se haya la verdad, cuando lo que ha estado oculto se revela. ¿Es acaso el psicoanálisis un adalid de la verdad desnuda? Esa invocación de la verdad implica connotar en la presencia de lo real, una emergencia de lo traumático.

Realismo traumático podría nominarse a ese momento en la sesión, o de la historia de un paciente, en la cual no entramos a considerar la fantasía como espacio de posibilidad. La violencia de una escena relatada en sesión (desde el grito del padre al hijo hasta las escenas de abuso sexual) tiene ese impacto de exterioridad que no nos permite pensar en una resonancia íntima. Algo nos saca, en esa violencia real, de la transferencia fantasmal que sería el tono de la relación psicoanalítica, una especie de ruido exterior que acalla el susurro de la dimensión interna. El trauma es un pedazo de realidad que nos ata a una historia que ya no es, que no quiere renunciar a existir. Se incrusta en el cuerpo impidiendo que lo real se haga historia ó pasado a la manera en como en la historia anterior, la foto de María se adhiere a la historia de Juan. Esta forma de la realidad hace que la narrativa de los pacientes se ate a una causa externa como explicación de su historia, y se enmarca en esa teoría de la seducción como hecho real. De lo real no se duda, *es*.

Podría pensarse de forma inversa e imaginar que más bien un elemento seductor de la historia, aquel al que de alguna manera se enlaza erótica ó tanáticamente la narración, ha seducido al yo y se le impone como si fuera real. Vuelvo al caso de Juan y pienso en como la historia de la infidelidad se impone, una infidelidad que busca un mismo rostro, la foto congelada de María. La búsqueda de la verdad como real se asemejaría a la noción de pornografía, en la que sobredimensionamos una porción de realidad; lo porno nos lleva a ver una realidad en exceso. Porno puede ser la mirada analítica que busca una dimensión histórica como si fuera real. Desde esa noción, en la idea de trauma se busca una realidad sin metáforas, obscena. Queremos adentrarnos en la oscuridad para hacer la luz (qué afán por despejar todo del lugar de las tinieblas).

El lente de la cámara busca acercarse, su objetivo desborda el límite de lo íntimo para permitirnos observar cómo un hombre se lanza en medio de un edificio en llamas, como una bala perfora un cuerpo, como es el hematoma causado por un golpe. Si la cámara se acerca más: más efecto de realidad, más porno. El analista en ocasiones pide detalles de la historia, a la

manera de Freud con el *Hombre de las ratas*; quiere llevar el lente al relato fidedigno de la realidad histórica, el lente capta los detalles más ínfimos en los pasados más oscuros de la historia.

El porno podría definirse como el efecto de la pulsión escópica sobre la noción de realidad. El ojo anhela ver más allá del velo. El saber se impone al analista (“*sa-ver*”, diría en el orden de ideas de lo que estoy planteando). Lo porno podría estar ligado a esa idea de lo anal que busca expulsar lo íntimo hacia el exterior. Búsqueda de una verdad que haga estallar los controles, una verdad que opera como destapador de “ollas podridas”, y que por ello nos hace ver una realidad con dimensiones de vergüenza, pudor y asco. Realidad podría asociarse a aquella operación de la mente que pareciera obrar sin metáforas; la verdad desnuda, la carne desollada, el cadáver abierto de la anatomía. Ese cuerpo que no accede a la metáfora y que segrega, se inflama, se estalla (pienso en los niños con enuresis ó encopresis). El reino de los verbos imperativos, sin conjugación.

Pero curiosamente dicha realidad histórica no tiene forma de ser verificada, y tal vez por esto Freud la sustituyó por la teoría de la fantasía: “*Ya no creo en mis neuróticos (...) En el inconsciente no existe un “signo de realidad” de modo que es imposible distinguir la verdad frente a una ficción afectivamente cargada. Queda abierta así la posible explicación que la fantasía sexual adopte invariablemente el tema de los padres*”.

Copias

En medio de esta idea porno de lo real ¿Qué función cumple la ficción, la fantasía, lo fantasmal? En la ficción no hay criterio de verdad, en la ficción uno no se plantea si las cosas son ciertas ó falsas. Está más cerca de la idea de la poética de Aristóteles que dice: “*No es el oficio del poeta contar las cosas como sucedieron, sino como deberían haber sucedido y de modo verosímil*”. El poeta sabe que al relatar algo, construye una narrativa de un hecho, y al contarla le da forma, independiente de si esta forma es una deformación ó reformación. El narrador quiere decir algo, y por ello construye una forma de decir y un encadenamiento de hechos para resaltar un acontecimiento sobre otro.

Todorov (1967) escribe: “*El arte es una imitación, diferente según el material que se utiliza; la literatura es imitación por el lenguaje, así como la pintura es imitación por la imagen. Específicamente, no es cualquier imitación, porque no se imitan las cosas reales sino las ficticias, que no necesitan haber existido*”. ¿Qué imita nuestro paciente en análisis? ¿La historia que supone vivió? ¿El pedazo de historia que lo sedujo?

El asunto del análisis es mostrar que la referencialidad del discurso analítico no va en relación a la realidad exterior, sino a una realidad que el hablante no logra reconocer como tal. Con esto quiero decir que al hablar en una sesión el paciente cree operar sobre una dimensión real, y lo que de alguna manera hace el analista, es mostrar la dimensión ficcional que hay detrás de ese discurrir. El analista es un constructor de una percepción diferente en el analizado, ahí está la esencia de la interpretación. Sobre una realidad que el paciente asume como verdad, el interpretante genera un cambio de significación; un interpretante que cambia la perspectiva ó crea una perspectiva. Cambia la dimensión de una realidad, al crear otra.

Dice Cortázar: “*(...)Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante*”.

La función del analista tal vez sea transformar un relato, al buscar el lugar desde dónde se produce dicha narrativa. El relato no es generado por una historia que aconteció de forma real, su punto de anclaje es un deseo que busca construir una dimensión histórica. El paciente cree que su relato se ancla en un hecho real: ¿qué pasó en mi vida? Esta frase conlleva a pensar sobre un acontecimiento fundamental, real, sobre el que se erige el curso de la vida, la forma de

sentir, de actuar. Una fotocopia de una situación real. La realidad incita a la copia, la ficción posiblemente no. La ficción como copia siempre transforma el modelo que imita.

Conjunciones

Entre los términos realidades y ficciones, se establece una relación de conjunción y multiplicidad en contraste con la idea algo reduccionista de oponer un término al otro. Realidad y Ficción no tienen límites definidos entre sí; podría plantearse que ni siquiera se contraponen sino que son polos entre los que se mueve de forma continua, el psiquismo humano. Son conceptos que inciden uno en otro de forma múltiple. Siendo así, habría que pensar nuevos modelos que nos permitan recrear esta relación: así como Freud buscó en la física de su época, podríamos pensar en la *cinta de Moebius* ó *Botella* de Klein. Dos nociones en las que un aspecto deviene otro (interior-exterior, realidad-ficción) sin que haya límites claramente definidos.

La realidad y la fantasía, como conceptos, se van armando en el curso del desarrollo de forma paralela. En la experiencia de separación de la madre, lo perdido va dando paso a la existencia de lo real. Pero a la vez aquello que se resiste a aceptar la pérdida, aquella acción mental que reconstruye lo ausente, va dándole paso primero a la fantasía, y luego a la magia de la palabra. La existencia de la realidad se acompaña por la génesis de la fantasía en el proceso de separación del niño de la madre. En ese corte, hay una primera acción: el niño expulsa hacia afuera aquello que no puede asimilar, que le parece desagradable. Lo que le genera displacer es eyectado del campo del yo, de forma complementaria, lo agradable se asimila al Yo.

El juicio en Freud atribuye ó niega una cualidad a una cosa: ó lo acepta (lo come), ó lo rechaza (lo expulsa). Dicho de esta forma lo real, lo exterior, es asimilado a algo malo y ajeno; generando para el sí mismo, el refugio de las sensaciones placenteras. Esto es el yo-placer y el no yo-displacer. La línea de oposición parece estar construida, el mundo se escinde en dos planos. Frente a la sensación de lo real como desagradable, se generan movimientos de evitación, negación, transformación, sustitución. El sujeto huye, “escotomiza”, cambia, superpone, crea recuerdos encubridores, alucina. Pero estas acciones no son realizadas sobre una *realidad real*; son realizadas a través de las cristalizaciones psíquicas de la realidad, es decir, sobre las huellas mnémicas, las representaciones y los juicios. A este proceso de sustitución es a lo que Freud denomina *Fantasía*. Bajo la acción de la prueba de realidad, la imagen interna comienza a buscar los referentes de su constructor en los objetos de la realidad externa (aquella que en primer momento asoció a lo desagradable). El sentir subjetivo quiere salir de su sensación de irrealidad, buscando su correlato por fuera de sí, en lo objetivo.

Los polos, -en primer momento opuestos ó dicotómicos-, comienzan una nueva forma de relación; se trenzan, se anudan. El proceso interno que intenta reproducir lo externo, opera por el pensamiento: opera por *re-producción*, y en ese proceso la imagen sufre *de-formaciones*, nada se reproduce de forma idéntica.

Muchas veces la razón enjuiciadora nos lleva a pensar en términos contrapuestos estos los planos de realidad y fantasía ¿Cuál es verdad y cuál mentira? ¿Es una historia real ó es una fantasía? Podría pensarse una relación diferente a la de oposición. En el hecho clínico, en la comunicación que el paciente nos establece ¿A quién le importa si es realidad ó ficción, realidad *ficcionada* ó ficción realista? ¿Para qué introducir ese límite? En el relato del paciente no hay realidad ó ficción, hay más bien un efecto literario, aquello que produce un paciente con su transferir narrativo. Realidad y fantasía se cruzan, se intercambian, se rozan.

Dice Carlos Fuentes en el cuento *Dos orillas*: “*Me pregunto si un evento que no es narrado, ocurre en realidad. Pues lo que no se inventa, sólo se consigna. Algo más: una catástrofe (y toda guerra lo es) sólo es disputada si es narrada. La narración la sobrepasa. La narración disputa el orden de las cosas.*”

Lo que hay son lecturas de esos efectos que el paciente va dejando en la superficie del lector analítico, así como la conciencia es un efecto de superficie de lo inconsciente. En ese

sentido, realidad y ficción son efectos de lo inconsciente: la realidad como historia, la ficción como fantasía. Como diría Freud en *Moisés y el Monoteísmo*: “Si un recuerdo logra retornar como tal decimos que es una verdad, pero si llega deformado decimos que es un delirio”.

Al hablar de conjunciones y pluralidad quisiera plantear como conjetura, que las ficciones son ese lugar donde reposan los archivos ó la memoria de la realidad. El asunto es que la ficción como residencia de la realidad en el alma, crea *Heterotopías*; es decir que la ficción no es un lugar singular, es una multiplicidad de espacios. No un espacio vacío sino diversas formas de ficcionalizar. Creo que lo que brinda la idea de ficción como heterotopía es la posibilidad de pensar diversas asignaciones de sentido a la realidad, diversas formas de inscribirla. Freud lo enuncia, a propósito de la memoria: “no hay una versión única, sino varias, ó sea, que se halla transcrita en distintas clases de “signos” (Manuscrito 52, pág 3551).

Fantasía onírica

Si antes hablaba de la realidad como un imperativo sin conjugación, ahora quiero plantear que la ficción opera en los signos una sintaxis alterna al lenguaje racional. La ficción es una subversión del orden establecido en la conciencia, que de alguna manera Freud delineó en los procesos oníricos.

Pensemos en esa coordenada de nuestros actos que es el tiempo. El tiempo de la conciencia tiene pasados, presentes, futuros. Por ello en la vigilia vivimos invadidos de nostalgias y anhelos, entre pasados y futuros. El *oj-alá* gobierna los anhelos. El álbum es un signo del atesorar nostalgias. En el sueño dicho anhelo desaparece y el pasado es tan actual como el ahora, lo único que existe es la realización. Curioso que para hablar del mundo imaginario onírico, el mecanismo sea *real-izar*.

En la mitología griega hay un tiempo reflejado por Cronos, que es el tiempo de la línea, el tiempo de la secuencia. Pero el tiempo en los griegos tiene otras formas de representación: Aión y Kairós, que no devoran y avanzan en línea recta como el padre de Zeus, sino que hablan de otra forma de aprehensión del tiempo: de un pasado y futuro sin presente, del instante o momento oportuno.

El tiempo del inconsciente dobla su linealidad a la manera del cuadro de Dalí de *Los Relojes Blandos*, no existe esa noción de la flecha del tiempo. El sueño puede ser entendido como una multiplicidad de imágenes en una unidad de tiempo, multiplicidad que el despertar de la mano de Cronos se encargará de organizar secuencialmente para que el acto onírico tenga un sentido y pueda ser leído. Pero esto implica el recuerdo y el *re-cuerdo* ya es una acción racional.

La fotografía vino a construir una noción de realidad. Creemos que esa imagen aquietada nos refleja. Pero es curioso que frente a esa foto fija, la mayoría de seres humanos experimenten una sensación de extrañeza, de rechazo. Lo curioso es que eso que la fotografía refleja, se opone a lo que el cerebro representa. Si pudiéramos ver nuestras imágenes cerebrales, nos encontraríamos con el homúnculo: un ser nada similar a la supuesta imagen real. El homúnculo pareciera más bien un ser deforme: solo manos, labios, lengua. De qué manera tan diferente representa nuestra corteza cerebral, la ilusión unitaria de la mirada.

Lo inconsciente une elementos sin mayor relación entre sí; las cosas son y no son, se adhieren entre sí, sin mayor preocupación por continuidades lógicas, al menos aparentemente. Las imágenes mentales de los objetos se deshacen de sus continuidades lógicas espacio-temporales. La identidad en los sueños se pierde, la imagen se rompe y se recompone, pero cuando se recompone vienen fragmentos de otras representaciones. Es por ello que cuando somos en el sueño, siempre somos una recomposición de otros seres que se nos suman.

Pero las asociaciones no son fruto del azar; para mal ó para bien lo que Freud plantea es que en el inconsciente hay otra i-racionalidad; no es la organización al azar, es otra lógica en la cual las imágenes se fragmentan, se deslizan, se reorganizan, se condensan, para volver a deslizarse y de nuevo reorganizarse temporalmente.

A manera de ejemplo: Man Ray es Emmanuel Rudzitsky. *Man* es Emmanuel. Emmanuel significa Dios que está entre nosotros, el creador nos habita, Emmanuel. *Man* es un apócope de Emmanuel, apócope es una palabra griega: *apokopto* que significa cortar (...) se cortan fonemas ó sílabas. Si la pérdida tiene lugar al principio se llama *Aféresis*, si tiene lugar en la mitad de la palabra se llama *Síncopa*. Pues bien, así opera el inconsciente para soñar. Opera sobre restos de palabras que se cortan y que juegan entre ellas. *Man* puede ser soñado con una *Man-cha* esta noche por cualquiera de ustedes; *Man* puede ser una Mano ó una Mano puede ser *Man*; *Man* puede ser Manuela. Duchamp también lo captó, por eso supuso un nombre en el cual ocultarse: era *Rose selavy = eros cest la vie*. Ahí en esos juegos del lenguaje, es como se tejen los sueños, las ficciones.

El inconsciente hace sentido con los polos contrarios que la conciencia opone. El germen de lo contrario habita el otro polo, no hay una diferencia entre el otro y el yo. Es una transformación incesante de contrarios, donde uno deviene en otro, en el sueño soy violado mientras violo, ataco mientras soy atacado, veo mientras me exhibo y viceversa; como mientras soy comido. Esta es la operación de la ficción. La operación podría llamarse *metonimia*: una parte sustituye el todo, una boca sustituye un rostro, unas manos sustituyen el cuerpo. Toda una cadena de desplazamientos, de contigüidades espaciales y temporales. El elemento consecuente por el antecedente, tanto como un antecedente por el consecuente, ó bien la coexistencia de los momentos temporales, del principio con el fin.

Epílogo-simulacro

En la primavera del 2010, en medio de un *hall* de un museo, una mujer hizo un cuadrilátero de aproximadamente 64 metros cuadrados. Puso dos sillas, una frente a otra, y se sentó durante 716 horas y media comprendidas entre el 14 de marzo y el 31 de mayo del 2010; de 10 de la mañana a 5 de la tarde, mirando al frente en actitud silente. La otra silla era una clara invitación para que otra persona se sentara frente a ella.

Para los iniciados en el consumo del arte, el nombre de Marina Abramovic obligaba al deseo a ocupar la silla vacía para departir unos minutos frente al estandarte corporal de un nombre que re-presentaba un género artístico, que resaltaba la presencia de lo real sobre el arte como representación. De hecho el título de la exposición fue: *La artista está presente*.

En algún momento, un hombre con las marcas del níveo paso del tiempo sobre su otrora cabellera larga y los surcos de Cronos marcando la piel de su rostro, se sentó frente a Marina. Ella mantuvo sus ojos cerrados: lo hizo así cada vez que algún participante abandonaba la silla, mientras esperaba que otro espectador ocupara el lugar vacío. Tras unos segundos, ella abrió sus ojos y frente al hombre que ahora observaba, tuvo como primera reacción esbozar una leve sonrisa, a lo que el hombre respondió con un leve movimiento de su cabeza. De su boca pareciera que escapara un onomatopéyico *Uff*.

Al cabo del tiempo, tan sólo unos segundos, los ojos de ella empezaron a inundarse de lágrimas que no desbordaban el canto interno de la órbita inferior. Luego ella llevó sus manos hacia él: las manos se encontraron, tan solo sus manos, que se retiraron tras unos segundos de contacto. Posteriormente, el hombre de nombre Ulay se retiró; ella secó sus mejillas, pasó la mano por su rostro, volvió a entrecerrar los ojos. Dos minutos después es el rostro de una mujer de pelo rojo el que ahora ven sus ojos; Marina al ver aquel rostro nuevo, vuelve a cerrar sus ojos como si se resistieran a ver la imagen que ahora está al frente. El hombre que había amado ya no está. Marina y Ulay no se rozaban hace veintitrés años cuando caminaron durante tres meses en solitario por la muralla china; cada uno partiendo de un extremo, y encontrándose por un

breve tiempo que los alejaría para reencontrarse veintitrés años después, en un escenario lleno de gente y tan solo tras breves minutos.

La escena que describo hace parte de la vida de una artista que se ha dedicado al *performance*. Un arte que critica a las artes representativas que actúan por imagen, en relación a la ausencia del cuerpo. El *performance*, -es una forma de definirlo-, busca que el cuerpo del artista haga presencia en un tiempo y en un espacio real, que la presencia de lo real no sea sustituida por una imagen.

En un momento sin tiempo (al menos sin Cronos, más cercano a Aión ó a Kairós), un ser (ora mujer, ora hombre) ingresa a un espacio vacío de aproximadamente 36 metros cuadrados. Esta vez no es un *hall* amplio de algún edificio de carácter público, en donde un rectángulo es delimitado por una línea marcada en el piso. Esta vez son paredes en concreto de algún edificio privado, que busca aislar un tiempo y espacio real de un entorno. A diferencia del primer espacio que narré, el cual fue pensado como una realidad efímera, este espacio es construido pensando en *cierta permanencia sólida*.

A diferencia de la escena anterior donde un público presenciaba una escena (espectáculo), aquí la intimidad cierra sus bordes a los estímulos externos. De forma similar, el mobiliario que habita el espacio son dos sillones, pero esta vez no se ubican de frente, sino uno detrás de otro. Una silla abullonada se ubica tras una *chaise longue* y no en el centro del espacio sino hacia uno de los márgenes. El espacio se encuentra tan vacío como el de la escena anterior. Tras la *chaise longue*, el ser que ocupa el sillón abullonado dedica más de siete horas a habitar ese espacio. Mientras Marina crea una acción que denomina *performance*, nuestro anónimo ser crea un simulacro ó artificio para atrapar una experiencia que, más allá de él, alguien nominó como *transferencia*. Mientras el artista crea, nuestro ser en este espacio *re-crea* ó repite una situación original que en alguna parte del mundo otras miles de parejas reproducen a la manera de una *xerox copia*: un ser recostado en el mueble largo habla a otro, que pasa gran parte del tiempo en silencio como la artista mencionada al principio.

La primera vez que la forma “análisis” aparece en el mundo de la lengua griega, se sitúa en el verso 200 del canto XII de la *Odisea* de Homero: Ulises es desatado de sus ataduras. El análisis es el instante en que son desatados los nudos que atan a Ulises, como diría Pascal Quignard. Así como en el *performance*, que busca desatar la realidad con la presencia del cuerpo real del artista, el anónimo psicoanalista busca desatar una historia anudada de forma invisible, en las formas en que su compañero de habitación habla, mientras habita y ocupa la *chaise longue*.

Podría decirse que el simulacro provoca una realidad, para desatarla-analizarla. Lo más probable es que durante el curso del encuentro que acontezca durante el paso del tiempo, lo que se vaya desatando sea una acción que va a tener como receptor al silente ser. El pescador que con el cordel busca atrapar una realidad que no puede ver, de pronto se ve devorado por unas fauces que saltan sobre la superficie del mar a la manera de la relación entre Ahab y Moby-Dick en la novela de Melville.

Algunos artistas en las artes visuales se molestan con la ubicación de su vida en lugares icónicos-imaginarios y demandan la presencia de su cuerpo en las coordenadas reales del espacio tiempo. En contraposición, nuestros desatadores psicoanalistas gustan ubicarse tras un lugar imaginario para poder atrapar una realidad que no muestra su rostro, gustan de llamar a este cordel como *falso enlace*, para controlar que aquello que desatan, no los tiene ni como causa, ni como objeto. El Maestro ya señaló que la única forma de comprender lo que desatamos sólo tiene como posibilidad pasar por el hierro y por el fuego; no hay escapatoria, la realidad que se desata nos llama como las sirenas de la isla de los pájaros a los argonautas y a Ulises.

Mientras el artista del performance insiste en ser real, el analista insiste en ser un falso señuelo. De alguna manera el psicoanálisis es un simulacro construido para desatar una realidad que se resiste a ocupar el lugar del recuerdo como una foto en un álbum.

Mientras la narración del paciente acontece por fuera del universo referencial de la transferencia, el analista con el *falso enlace* de sus intervenciones anhela atrapar esa realidad que fluye hacia el exterior y dirigirla sobre sí mismo. Si eso es así ¿Por qué se sorprende con la emergencia de lo real? ¿Por qué de alguna manera es como el salto de Moby Dick sobre el arponero Pequod del capitán Ahab?

En *Amor de transferencia* Freud habla de la aparición súbita de la realidad: *La escena cambia totalmente como si una súbita realidad hubiese venido a interrumpir el desarrollo de una comedia.* ¿Cuál comedia? ¿El simulacro sobre el que opera la pareja analítica?

Bibliografía.

Baudrillard Jean(1990). La transparencia del mal. Ediciones Anagrama.

Baudrillard Jean (1978). Cultura y Simulacro. Ed Kairos

Cortazar Julio (1966). Rayuela. Editorial Sudamericana.

Cortázar, J. (s.f.) *El sentimiento de lo fantástico*. Conferencia dictada en la U.C.A.B. (Universidad Católica Andrés Bello), Caracas, Venezuela. Tomado de:
<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>

Freud Sigmund (1973). La interpretación de los sueños. Editorial Biblioteca Nueva. Tomo 1.

Freud Sigmund (1973). Los dos principios del suceder psíquico. Ed Biblioteca Nueva Tomo 2.

Freud Sigmund (1973). Observaciones sobre el amor de transferencia. Ed Biblioteca Nueva. Tomo 2.

Freud Sigmund (1973). Análisis de un caso de Neurosis Obsesiva. Ed Biblioteca Nueva Tomo 2.

Freud Sigmund (1973). La negación. Ed Biblioteca Nueva. Tomo 3.

Freud Sigmund (1973). Neurosis y Psicosis. Ed Biblioteca Nueva. Tomo 3.

Freud Sigmund (1973) La pérdida de la realidad en la Neurosis y la Psicosis. Ed Biblioteca Nueva. Tomo 3.

Freud Sigmund (1973). Moisés y la religión monoteísta. Ed. Biblioteca Nueva. Tomo 3

Freud Sigmund (1973). Compendio de Psicoanálisis. Manuscrito 69. Editorial Biblioteca Nueva. Tomo 3.

Fuentes Carlos (1993). El Naranja. Ediciones Alfaguara.

Quignard Pascal (2011). Butes. Sexto Piso Editorial.

Saganogo Brahimán (2007). Realidad y Ficción: literatura y sociedad. Revista Estudios Sociales: Nueva Epoca. No 1. Universidad de Guadalajara.

Todorov Tzvetan (1974). Literatura y Significación. Editorial Planeta