

La imagen afecto

Francisco Quirarte



UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA
Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

CUAAD
CENTRO UNIVERSITARIO DE
ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO



Universidad de Guadalajara

Dr. Ricardo Villanueva Lomelí
Rector General

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Mtro. Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretario General

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dr. Francisco Javier González Madariaga
Rector

Mtra. María Dolores Del Río López
Secretario Académico

Dr. Everardo Partida Granados
Secretario Administrativo

La imagen afecto.

Primera edición, 2021

Texto

Francisco Quirarte

Diseño de portada y diagramación

Jorge Campos Sánchez
Diana Berenice González Martín

Corrección de estilo

Natalia Aguilar Rosado
Alejandro Campos Sánchez

D.R. © 2021, Universidad de Guadalajara
Av. Juárez 976. Col. Centro
C.P. 44100, Guadalajara, Jalisco, México.

ISBN 978-607-571-378-6

Este libro se terminó de editar
en diciembre de 2021.

Hecho en México.

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Todas las imágenes contenidas en este libro fueron utilizadas para fines académicos.

A Aby

Mi agradecimiento a los escultores

Mtra. Dolores Ortiz Minique

Mtro. David Agredano Delgadillo

y a Valeria Peña Galaviz

Índice

6	La imagen afecto en el arte
8	W. Winnicott y el objeto transicional, la primera imagen
23	Serge Tisseron, la imagen permanente
29	Alexander Lowen y la imagen desplazada (narcisista)
37	La angustia; sin imagen, sin objeto
46	La imagen. Aquello incierto
55	C. G. Jung y la imagen sincronizada
84	Individuación
86	El arte, su imagen, su función
92	Asesino; la potencia de la imagen fantaseada
103	La casa de Jack de Lars von Trier
105	La confesión (al actor)
108	La casa (lugar de protección y amor)
111	El agua, (el bautismo como purificación)
112	Las mujeres asesinadas
115	Acerca de Lars von Trier
122	El asesino, la parte negativa
126	La imposibilidad del positivo
129	El arte negativo, el cine negativo
145	Bibliografía

La imagen afecto en el arte

¿Por qué es importante hacer arte?, Cuando empecé a estudiar artes visuales, me preguntaba también ¿cómo realizar un objeto artístico? Para responder esas cuestiones, identifiqué que primero debía contestar otras: ¿De dónde surge la imagen?, ¿cómo es que los seres humanos utilizan imágenes y cómo estas los determinan?, ¿qué es lo que hace que una imagen permanezca a lo largo de tu vida?, ¿por qué una imagen de mi infancia no se borra de mi memoria? La imagen es la siguiente: Eran los años ochenta, un niño estaba en un establo de borregos, la mayoría rojos con manchas negras; acurrucados, sus ojos vidriosos se notaban, por momentos, con el reflejo de la luz que emanaba de una proyección. El niño estaba con la cabeza recostada en los animales, concentrado lo más que podía, al pendiente de la luz que iluminaba la mayor parte de la pared del establo; veía unas imágenes gigantes en el muro y en los ojos de los borregos, en los que de repente se observaba el reflejo de la imagen proyectada. Esa escena aún sigue en mi mente, el establo estaba con una temperatura cálida, los borregos, casi en su totalidad dormidos entreabrían sus ojos por momentos, aquel instante me parecía irreal.

A un lado, estaba la capilla del barrio donde se le rezaba a la Virgen de Guadalupe, estaba cerrada y no había coches. El único sonido que había en el lugar, era el de los borregos pateándose para acomodarse entre los demás, o tal vez así lo percibía por mi preocupación, porque pudieran golpearme si se movían mucho. No me acuerdo qué película era ni qué ropa llevaba, solo recuerdo que fuera de ahí hacía frío, y que en el interior del establo, la luz invadió el mundo y lo partió en dos, uno mío con los borregos y otro en la pared, pero se habitaban como uno solo, mi forma de ver el mundo cambió en ese momento.

Esa imagen la tengo suspendida, esa es la motivación que me impulsa a que preste atención a las imágenes y que quiera saber cómo es que desde la infancia se sabe que en ellas está el mundo contenido. Eso último, lo supe después de terminar la investigación sobre *Presencia o Artista íntegro*. En mis cuestionamientos empecé por el final: averiguar cómo está construida la obra de arte desde el sujeto. Ahí me di cuenta cuál es la construcción del objeto artístico en los estudios visuales, al identificar los elementos que lo componen.

Al final de dicho trabajo concluí que los componentes que tiene una obra artística son más bien conceptuales: *ética, desobediencia, presente*, elementos que desembocan hacia la *presencia*¹. Eso me llevó a cuestionarme cómo su «ética» conduce a los artistas a dirigirse hacia la vida o hacia la muerte. Con ética me refiero a la que tiene que ver con la aceptación del otro, que no es otra cosa que el modo en que se trata al objeto transicional desde niño; es la forma en que el niño capta que el mundo puede ser otro, partiendo de la tolerancia hacia los demás. Esa ética entonces, tiene que ver con el amor y atenciones que los cuidadores (madres, padres, abuelos, etc.) le brindaron al niño.

Al estrenarse la película *La casa de Jack* de Lars von Trier, hay quienes se cuestionan ¿Cómo es posible que existan artistas llamados genios aunque son seres humanos despreciables? En mi trabajo anterior trato de rescatar al *artista íntegro*, que propongo debe ser tratado como tal, en la medida que quede probada la inclusión en su obra, de la *desobediencia*, el *presente* y la *ética*. Aunque parezca algo descabellado, es una posibilidad que puede servir para establecer,

¹ A cada uno de estos conceptos se les dedica uno de los capítulos de la tesis de doctorado.

por medio de la reflexión, la importancia del otro; ese otro que cuidamos y que son los niños, no del futuro, que quede claro, son los niños del presente, que han sido ultrajados por los que deberían de haberlos cuidarlos.

J. W. Winnicott y el objeto transicional, la primera imagen

[...] *El ciudadano Kane*. En la primera escena, un hombre viejo y solitario muere pronunciando una palabra enigmática: *Rosebud* (Botón de rosa). Un periodista, convencido de que se trata de un apodo de una mujer amada, decide investigar sobre la vida del difunto, Charles Foster Kane, un millonario excéntrico. Esta película es el relato de esa búsqueda infructuosa. En el epílogo, un objeto guardado entre otros miles en los sótanos del castillo de Kane es lanzado al fuego, se trata de un viejo trineo para niños. En medio de las llamas, cuando aparece la palabra *fin*, el espectador puede leer la inscripción pintada sobre el trineo en llamas: *Rosebud*. Este, que muchos consideran como uno de los grandes filmes de la historia del cine, es el enigma de un hombre que, al momento de morir, anhela un juguete de madera.²

Serge Tisseron

La vida empieza cuando el niño busca a su cuidador al momento de nacer, necesita saber quién le ayudará a sobrevivir, por medio de su olor le identifica y sabe que se encuentra cerca para alimentarlo y protegerlo. Después ya puede ver a la persona que le cuida (sea su madre, padre, u otra), a quien ya no solo ubica por su olor, sino también por su imagen. Más tarde, es consciente que necesita tocarla y que no puede vivir sin ella (o él), pero también sabe que es un ser independiente del cuerpo del otro. Esto implica una conciencia de la individualidad, que se aprende los primeros meses del infante, suceso que es uno de los más sorprendentes que el humano hace a lo largo de su vida, pero, ¿Cómo se desarrolla esa relación estrecha?, Es a través de una independencia psíquica y una dependencia física del bebé, que para su cuidador, representa la sobrevivencia.

² Serge Tisseron, *El espíritu de las cosas. Descubre el significado profundo de los objetos que te rodean*, México, Paidós, 2018, p. 26.

Eso es lo que representa el objeto transicional de Winnicott, ese enlace desde el niño-al objeto-al cuidador, después ese objeto se replica en los demás objetos que al adquirirlos vamos atesorando o guardando a lo largo de la vida. Viéndolo desde otro punto de vista, es una relación de sujeto-objeto-sujeto; es saber que lo otro no soy yo, pero que el otro es igual a mi. Esto lo conoce el niño en su crecimiento, y cuando ya es un adulto, el objeto es transformado de modo que su funcionamiento se traslada a representaciones artísticas.

Preservar la relación con el objeto y mantener el enlace del objeto al sujeto, es tener una armonía en la vida y sobrevivir a la catástrofe de lo cotidiano, donde no hay certezas ni seguridad absoluta, ya que lo cotidiano es lo más sencillo de sobrellevar, pero lo más complejo de enfrentar; ese es quizá el objetivo del objeto transicional. Dicho de otra manera, el objeto transicional es la relación y la manera en que se prepara a la mente para afrontar los obstáculos de estar en el mundo, donde no te vales por ti mismo. No solo existe para proteger al cuerpo, sino también a la mente, sus sentimientos y emociones, para disipar la angustia de la vida.

El objeto transicional no se limita a la infancia, aunque ahí se inicie, en cualquier edad los humanos necesitan objetos que les impulsen, un incentivo que les permita realizar un ancla en el tiempo en que viven, pues en cada tiempo que pasa, en cada año que transcurre, se necesitan motivos para seguir vivo. La vida es incierta y la seguridad muy poca, por eso es indispensable inventar anclajes de cualquier manera posible para permanecer en el mundo. El arte, es una reiteración del objeto transicional que permite crear estrategias desde la fantasía para que la cultura sea posible.

Lo anterior es importante, pues cuando el sujeto no encuentra un ancla, siente el abandono y para evitarlo, la mente trabaja con sus representaciones y afectos. El abandono depende del factor temporal, pues si se descuida al niño una menor o mayor cantidad de tiempo, para él será decisivo sentir si fue abandonado o no, y si esto último sucede, toda su existencia se transforma. El arte tiene que ver con la intensidad del abandono, es decir, tiene que ver con la cuestión de permanencia, de perpetuar la presencia de otro sujeto en uno

mismo. Esto es crucial, porque el sentirse acompañado es una experiencia que se vive con la atención y el énfasis generados cuando se produce arte. El arte es sentirse acompañado, es compañía por medio de un objeto, por medio de una imagen, por medio de una acción. Eso es lo que busca el arte, no solo antiguo, sino el contemporáneo y el actual.

En tiempos anteriores esto lo buscaba también la religión, la cual ahora ya no tiene legitimidad, pues es denunciada por atrofiar el sentido de protección, por abandonar a esa infancia, de este modo, en la actualidad una alternativa legítima es al arte. La evangelización fue efectiva en la religión católica a causa de que se ha realizado con arte, con la promesa permanente a los creyentes de jamás ser abandonados. Cristo al decir «Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» reitera una puesta en abismo resaltando que lo importante y pleno para la religión no es el cuidado y la permanencia física, sino alcanzar la presencia de una vida eterna en algún cielo de una creencia religiosa. Las iglesias, al violentar a los niños, realizan lo peor y lo más alejado de la principal función de una religión, que es el proteger contra el abandono. Introducen a los niños en el círculo del abandono, los desligan del mundo de la vida. Así, la religión, en vez de ligar en comunión con el prójimo, lo desampara, lo aleja del perdón, y lo humilla. Habrá que buscar otros conceptos para conocer diferentes perspectivas que pueden guiar el sentido espiritual, como por ejemplo, cuando Giorgio Colli habla sobre el éxtasis:

[...] en la literatura neoplatónica, la utilización de 'éxtasis' sigue siendo ambigua, y el término indica un movimiento hacia el exterior, o incluso una fragmentación. Sólo excepcionalmente designa en Plotino la cima del conocimiento místico, e incluso en este caso no como estado o quietud, sino como salida de sí mismo, abandono de sí mismo, junto a la expresión 'anhelo de contacto'. Lo que Plotino insinúa está 'más allá del ser', y sin ser no hay objeto, de modo que la alusión se refiere a la realización de un impulso. [...] Algo exterior a nosotros nos libera de nosotros mismos. Y puesto que nuestra individuación no es más que un nexo de conocimientos, y lo que emerge, por encima de la individuación, sigue siendo

conocimiento, aunque un conocimiento diverso, he ahí entonces que, arrancado el velo de la persona, aparece la ocasión del éxtasis, el conocimiento que está en el origen, el instante, el primer recuerdo de lo que ya no es conocimiento.³

En la actualidad, esto se relaciona con estar situados en torno al objeto transicional, con ser partícipes del otro, sin que deba existir abandono psíquico ni físico, y que el mundo que está a mi alrededor es uno conmigo. El abandono que me interesa analizar, es el que implica saber que uno mismo no es un ser dejado a la intemperie y desolado, esto es lo que trabaja también el objeto transicional, porque impacta la ausencia que contiene. Eso está estrechamente relacionado con *La imagen que nos falta*⁴ que tanto menciona Pascal Quignard y que se utiliza en el arte, sugerir y no mostrar. Desde la representación pictórica, se evidencia la ausencia, el vacío en la obra que es ocupado por el otro a través de su juego con la imagen, por medio del cual completa el deseo de apoyo y cooperación con otro. El estar sin estar, el sentirse acompañado en soledad, habla del objeto transicional. Winnicott es el principal autor que sostiene las ideas de este ensayo, quien menciona acerca del objeto transicional:

1. El objeto transicional representa el pecho materno, o el objeto de la primera relación.
2. Es anterior a la prueba de la realidad establecida.
3. En relación con el objeto transicional, el bebé pasa del dominio omnipotente (mágico) al dominio por manipulación (que implica el erotismo muscular y el placer de la coordinación).
4. A la larga, el objeto transicional puede convertirse en un objeto fetiche y por lo tanto persistir como una característica de la vida sexual adulta. (...) ⁵

Si el objeto transicional es anterior a la prueba de realidad establecida, es el mecanismo necesario para poder establecer pautas de cómo el mundo es absorbido por cada persona en tanto representación. El niño se da cuenta de

3 Giorgio Colli, *Después de Nietzsche*, España, Editorial Anagrama, 1978, pp. 43-44.

4 Pascal Quignard, *La imagen que nos falta*, México, Ediciones Ve, 2015.

5 Donald Woods Winnicott, *Realidad y Juego*, España, Editorial Gedisa, 2013, pp. 38-39.

que el objeto no es él, de que tiene «eso» que no es parte de su cuerpo ni es una persona, pero que representa a alguien. Esa distancia se busca al crear arte, que a la vez es la cercanía que intentamos realizar cuando hay representaciones de por medio. Pero también, puede convertirse en algo que carece de flujo o dinamismo, al fijarse se convierte en un fetiche perverso y quizá es la distorsión de las fantasías en las imágenes que se imponen sobre los cuerpos. Eso es lo que sucede en el filme *La casa de Jack* de Lars von Trier, obra que este trabajo tiene la intención de entender en cuanto al papel que tiene el objeto dentro de ella.

Ese objeto fenómeno tiene múltiples formas de ser analizado, como Winnicott dice:

[...] aparte de la excitación y satisfacción oral, aunque éstas puedan ser la base de todas la demás. Se pueden estudiar muchas otras cosas de importancia, entre ellas:

1. La naturaleza del objeto.
2. La capacidad del niño para reconocer el objeto como un «no-yo».
3. La ubicación del objeto: afuera, adentro, en el límite.
4. La capacidad del niño para crear, idear, imaginar, producir, originar un objeto.
5. La iniciación de un tipo afectuoso de relación de objeto.

Introduzco los términos objetos transicionales y fenómenos transicionales para designar la zona intermedia de experiencia, entre el pulgar y el osito, entre el erotismo oral y la verdadera relación de objeto, entre la actividad creadora primaria y la proyección de lo que ya se ha introyectado, entre el desconocimiento primario de la deuda y el reconocimiento de ésta [...] ⁶

Con esto, se explica que el niño determina la realidad por el espacio, el tiempo, y el afecto, que son los tres conceptos fundamentales con los que trabaja el arte; *presente*, (tiempo- espacio, tu-yo-nosotros), *desobediencia* (conocimiento de uno mismo como ser independiente), y *ética* (representar el afecto al otro por medio de la acción en el presente). Al crear su entorno de esa manera, su

⁶ Donald Woods Winnicott, *Realidad y Juego*, España, Editorial Gedisa, 2013, p. 28.

seguridad le permitirá ser un sujeto con capacidad para poder develar la *presencia* que origine en el mundo, la individuación que busca el ser completo. La misma Levin de Said comenta: «[...] no debe entenderse la transicionalidad sólo como un *locus*, como un espacio; sino que, además, es preciso verla como un «tempo» –tiempo, espacio, encuentro, relación, proceso–. El tiempo de la transicionalidad es, justamente, un tiempo-espacio-relación».⁷ Esto se da en el proceso creativo, que es vital para una armonía con el mundo que sucede en esa transicionalidad. Como menciona Silvia Bleichmar: «Porque el placer de la creación está dado no solamente por el producto –y esto es lo que señala Winnicott, que es muy interesante– sino por la sensación de haber bordeado un exceso, o haber ordenado un exceso, y que en este exceso, aparezca algo nuevo que produce una profunda satisfacción para el sujeto».⁸

Esa experiencia creadora es lo que permite que se encuentre el sujeto a él mismo. Más adelante, ese sujeto podrá jugar con las diversas representaciones que marcarán su vida. En palabras de Levin de Said: «Cuerpo-placer y cuerpo-sufrimiento devendrán en representación de cuerpo-unificado. Las primeras posesiones del yo (*je*) serán los primeros objetos mediante los cuales investirá sus primeros referentes identificatorios y narcisistas iniciales, para que luego ese yo habilite el verbo «ser». Entonces ese cuerpo de su propiedad será de «bien», su «hacer» (*avoir*), su «tener» (*avoir*) máspreciado y precioso».⁹ Es donde quizá parte la forma en que nos representamos todo, no solo el objeto poseído sino el objeto representado.

Ese objeto representado a lo largo del tiempo, tiene múltiples pliegues, pues a través de él se transforma la imagen desde la ilusión. Es lo externo que necesita de la fantasía para ser aprehendido, «La zona intermedia a la que me refiero es la que se ofrece al bebé entre la creatividad primaria y la percepción objetiva basada en la prueba de la realidad. Los fenómenos transicionales representan

7 Ana Delia Levin de Said, *Las contribuciones de Donald W. Winnicott y Piera Aulagnier*, Argentina, Paidós, 2004, p. 117.

8 Silvia Bleichmar, *Las teorías sexuales en psicoanálisis. Qué permanece de ellas en la práctica actual*, México, Paidós, 2018, p. 579.

9 Ana Delia Levin de Said, *Las contribuciones de Donald W. Winnicott y Piera Aulagnier*, Argentina, Paidós, 2004, p. 155.

las primeras etapas del uso de la ilusión, sin las cuales no tiene sentido para el ser humano la idea de una relación con un objeto que otros perciben como exterior a ese ser».¹⁰

La zona intermedia de la que habla Winnicott, es necesaria para poder entablar relaciones con otras subjetividades, es una forma sana de aceptar a los demás reconociendo sus diferencias: «Si un adulto nos exige nuestra aceptación de la objetividad de sus fenómenos subjetivos, discernimos o diagnosticamos locura. Pero si se las arregla para disfrutar de su zona intermedia sin presentar exigencias, podemos reconocer nuestras correspondientes zonas intermedias de superposición, es decir, de experiencia en común entre los miembros de un grupo de arte, religión o filosofía».¹¹ Desde el objeto transicional y desde este fenómeno, es como los humanos reconocen el mundo, se distancian uno del otro para verse de una manera externa, y a la vez comprender que «eso» es otro. Lo anterior se relaciona con la imagen que se incluye en el apartado en que se estudiará el narcisismo, en el cual, sucede una diferencia entre lo externo y lo interno.

Bleichmar explica: «El narcisismo, en tanto resultante del amor del otro, vale decir, de la sublimación que el otro hace respecto a la relación con la cría. El amor por la cría no está definido por el erotismo que el adulto tiene con el niño, sino por la capacidad sublimatoria de su propio erotismo. Se dice que se lo ama porque se lo alimenta, se lo acaricia, se lo rodea, porque se le da contención. Es decir que el amor es precisamente reconocimiento de la subjetividad».¹² Este último es lo opuesto a la ofensa o a la humillación del sujeto, es lo que diferencia entre la cultura de vida o la cultura de muerte en los seres humanos. Todo ello se desprende del objeto transicional, donde se diferencia al yo de otro y donde se configura un sujeto con valores y afectos.

Winnicott, también menciona que «los objetos y fenómenos transicionales pertenecen al reino de la ilusión que constituye la base de iniciación de la experiencia».¹³ Es decir que el objeto deviene imagen. Eso es lo que me interesa

10 Donald Woods Winnicott, *Realidad y Juego*, España, Editorial Gedisa, 2013, p. 42.

11 *Ibíd.*, p. 45.

12 Silvia Bleichmar, *Las teorías sexuales en psicoanálisis. Qué permanece de ellas en la práctica actual*, México, Paidós, 2018, p. 67.

13 Donald Woods Winnicott, *Realidad y Juego*, España, Editorial Gedisa, 2013, p. 45.

rastrear con este trabajo, cómo es que la mente e imaginación trabajaron en la infancia, para poder entablar relaciones con la imagen que permiten que los humanos, organismos altamente sofisticados, se preserven y conserven para que perdure la especie. Aunque no se conoce mucho al respecto, la imagen cambia el sentido de realidad que tenemos. El objeto transicional «[...] no es el trozo de tela o el osito que usa el bebé; no se trata tanto del objeto usado como del uso de ese objeto».¹⁴ Esto es lo que permitirá hacer metáfora y que se tome como sustituto cuando los padres no estén. El modo en que lo usa el niño, le da acceso a desdoblar la imaginación y le permite tener un desarrollo creativo, siempre y cuando, sus cuidadores estén atentos a sus necesidades:

Un niño no tiene la mayor posibilidad de pasar del principio del placer al de realidad, o a la identificación primaria y más allá de ella (véase Freud, 1923), si no existe una madre lo bastante buena. La madre lo bastante buena (que no tiene por qué ser la del niño) es la que lleva a cabo la adaptación activa a las necesidades de éste y que la disminuye poco a poco, según la creciente capacidad del niño para hacer frente al fracaso en materia de adaptación y para tolerar los resultados de la frustración. [...] el éxito en el cuidado de éste depende de la devoción, no de la inteligencia o de la ilustración intelectual.¹⁵

Esa devoción, es el reconocimiento de un «otro», un ser interno y externo, una imagen semejante. Esa misma devoción, le crea al niño un ambiente de confianza y armonía, para que la ilusión y las fantasías fluyan hasta convertirse en un ser maduro. Este tipo de procesos de la mente y las demás funciones de esta, son características extraordinarias del ser humano; el conocerse como parte de una realidad de realidades, y sobre todo, partícipe de un ambiente óptimo para vivir completo, sin falta de nada, sin haber sido abandonado.

[...] el objeto transicional también importa por su actualidad, vale decir, por la significación que adquiere en ese momento determinado. Esto a su vez nos lleva a otra cuestión: la del valor de la temporalidad en la teoría.

14 Ibíd, p. 24.

15 Ibíd, p. 40.

No solamente hay un espacio potencial. Y la actualidad de una experiencia, por su parte, inaugura un tiempo, un sentido y un espacio propios. Aulagnier también coincide con esta postura; así como Ylya Prigogine (1998), quien habla del tiempo creación, del tiempo potencial. Decía que el objeto transicional es una actualidad, una témporo-espacialidad en acto, inscripta por el valor del acontecimiento y de la relación, no sólo en función de aquello que va a representar. Tiene valor actual; inaugura algo, un tiempo y un espacio potencial, creativo. Y aún más: un movimiento.¹⁶

El sujeto que deviene en ser maduro, es porque sabe ser creativo, es precisamente de ahí, de la creatividad, de donde afianza el modo en que usará la fantasía y la metáfora. Será entonces un ser humano supeditado al tiempo, a los movimientos que necesitan de un espacio concreto y un tiempo determinado, para que pueda crear mundos nuevos por medio de la representación. Es admirable el hecho de que el humano es un ser temporal en la significación más absoluta, por eso el mito, los ritos y el arte, son efectivos para el afecto, pues denotan que desde el inicio somos seres para el otro.

Como menciona Levin: «Para Winnicott, el «objeto transicional» inicia un tipo «afectuoso» de relación; afectuoso se asimila a tierno, cualidad que se manifiesta –agrega Winnicott– cuando dos personas se aman, se tocan, se acarician».¹⁷ Esto es presencia pura, saberse en un tiempo determinado en un momento justo, en el mejor de los momentos posibles, de modo que hay una intensidad de presencia. Según Winnicott, eso es lo que el objeto transicional inicia, por ende, desde muy pequeñas las personas aprenden a manejar la presencia. Esto es lo que les permite tener seguridad y armonía en su entorno, su espacio tiene que estar tranquilo, y el objeto transicional proporciona una sustitución física: «Se trata de un producto de cuya coexistencia supone haber rebasado toda etapa alucinatoria. Surge así cuando hay nostalgia y ausencia. Mitiga una y otra, tanto como calma la angustia, vuelve tolerable la espera y permite conciliar el sueño».¹⁸

16 Ana Delia Levin de Said, *Las contribuciones de Donald W. Winnicott y Piera Aulagnier*, Argentina, Paidós, 2004, p. 69.

17 *Ibíd.*, p. 59.

18 *Ibíd.*, p. 58.

Cuando no hay esa función del objeto transicional, se distorsiona la creatividad del niño, se desestabiliza la forma de imaginar y crece la angustia. Esa es la forma en que el niño va a empezar a conocer el mundo. El objeto, es una guía para poder entender los mecanismos psíquicos de la imagen y representación en el sujeto, pues por medio de él aprenderá diversas experiencias: «El encuentro con el objeto creado por el niño deviene experiencia de ilusión y de omnipotencia, y le da sentido. Winnicott distingue, por un lado, experiencia de ilusión, de omnipotencia y de destrucción, y, por otro, sentimiento de omnipotencia».¹⁹ Si hay distorsión en esas experiencias, el niño no crecerá sano; en un caso extremo los resultados serán trastornos como el de personalidad antisocial.

La tesis de Winnicott sostiene que «en la relación del objeto, el sujeto permite que se produzcan ciertas alteraciones en la persona en términos de investidura. Es así como el objeto se vuelve significativo. Actúan en esa relación de objeto «mecanismos de proyección e identificación» y «el sujeto se ve vaciado en la medida en que parte de él se encuentra en el objeto».²⁰ Ese trabajo de proyección e identificación, es lo que hace que se incluyan las formas de simpatía. Se deposita de cierto modo en el objeto la confianza y el anhelo, la ilusión y seguridad en los afectos. Ejemplos son las fotografías de los padres o de los enamorados guardadas en las carteras, o como en la actualidad se acostumbra, las fotografías de reuniones publicadas en redes sociales.

El humano, es un ser ecodependiente, integrado al espacio en el que se fija para desarrollarse, de donde toma los objetos de su imaginación de los que depende su relación con el otro. Lo problemático con ese otro, la naturaleza, es que a veces se encuentra vista como una idea, así que se distorsiona la imagen afecto que se tiene de ella. Se prioriza la obtención de dinero, destruimos el medio ambiente con la ilusión de hacer objetos en grandes cantidades, cuando el material no es renovable. Cuando Petrarca se da cuenta que hay un paisaje prendado de vida, cuando vio el *paisaje mundo*, que es fantástico, tuvo una experiencia plena con las montañas, con esas vistas naturales; ese otro extraño que parece ajeno y una simple fuente de materiales, pero es mucho más que eso,

¹⁹ Ibíd, p. 64.

²⁰ Ibíd, p. 71.

pues es algo que me conforma, es algo que me constituye como ser. El poeta tuvo esa experiencia de sincronización porque se encontraba solo, sucedió gracias a la ausencia, donde podía encontrarse consigo mismo.

Resalto las palabras de Green: «Hablando en ‘relación de objeto’, no se tiene suficientemente en cuenta este movimiento ‘fuera de ’ y ‘ hacia ’ no sólo de los objetos, sino también el mundo. Por eso dije, [...] que sentía que el psicoanálisis tenía que ver con la historia y con la naturaleza histórica del hombre. No sólo en cuanto a reencontrar el pasado, sino también a hacer el presente y a estar en el presente como ser humano».²¹ Ese hacer presente, es lo que permite que se tenga una esperanza a pesar de lo problemático de las sociedades humanas con obsesión de poder. Estas, aportan muerte, guerra, y quitan la esperanza que debería ser infinita para la preservación de los seres conscientes. Lo opuesto a ello sucede a causa una cuestión de ausencia y presencia. Por eso, es importante reflexionar en torno al objeto transicional, que permite experimentar la ausencia y el vacío, no como un abandono, sino como una promesa por cumplir.

Winnicott plantea la paradoja del «estar solo en presencia de alguien». Esta paradoja es la resultante de un proceso complejo en el que el individuo como ser aislado se conoce a sí mismo por intermedio del otro. También la caracteriza como una capacidad que, para ser potenciada, necesita de la presencia. En función de todo esto, sitúo a Winnicott como un pensador de la presencia, aquella que da dimensión para la ausencia y que, a título de acto, es una temporalidad potencial transformadora en sí misma. Así, la «presentificación del objeto» es postulada como una presencia que debe reunir presentificación, materialidad y actualidad, características para la ausencia, a un tiempo que especificidades necesarias a ese objeto en cuanto a su presentificación.²²

A través del arte, la persona se convence de que es un ser para la presencia, pues por ese medio se utiliza la *ética* (se hace para otro), con *presente* (nuestro

21 André Green, *Jugar con Winnicott*, Argentina, Amorrortu editores, 2012, p. 103.

22 Ana Delia Levin de Said, *Las contribuciones de Donald W. Winnicott y Piera Aulagnier*, Argentina, Paidós, 2004, pp. 69-70.

tiempo) y con *desobediencia* (ser consciente de uno mismo y del otro); así, es lógico lo que en el párrafo previo se menciona acerca del objeto. Hay un solo lugar al cual llegar, preservar la vida, pero para lograrlo hay varios caminos. La *desobediencia*, la *ética* y el *presente*, se producen para poder conocerse uno mismo, para decidir lo correcto de lo que no lo es, no solo ante alguien, sino para alguien. Presencia de un sujeto, sino presentificación pura, una sincronización es lo mismo, también una experiencia de autorrealización, toda conciencia de tiempo su instante inherente, sería una presencia en potencia. Es una especie de rayo que ilumina todo a su alrededor, una cuestión de instante, de acontecimiento liberador.

Eso el artista lo sabe perfectamente; al leer, o al ver un cuadro o una fotografía, el presente está ahí, y puede producir presencia. Lo anterior resalta de inmediato, es la inmediatez del tiempo la que hace un llamado al estar frente a una pieza artística. Benjamín Moser señala esa temporalidad al realizar la biografía, *Por qué este mundo* de una de las escritoras más conocidas de Brasil, Clarice Lispector, al decir que: «La «realidad más delicada y más difícil» que capta Clarice no es tiempo perdido sino tiempo presente «el instante-ya»».²³ Esto será lo que nos procure la cultura, proveniente desde la creatividad, a causa de que: «[...] hablar en los términos de la vida cultural del hombre, que es el equivalente adulto de los fenómenos transicionales de la infancia y la niñez temprana».²⁴

Para producir cultura se despliegan los recursos obtenidos en la infancia. Por lo tanto, es muy común ver que los trabajos de los alumnos de artes desarrollen su temática dentro de ese ámbito de la infancia. Pero no solo ellos, aunque no salga de las aulas, cualquier creador muchas veces lo hace. Las óperas primas, por ejemplo, son una conexión real con el mundo de la infancia y por lo tanto del objeto transicional, donde los artistas intuyen o saben que se encuentra la raíz de su manera de ser y actuar. Dice Carlo Rovelli que: «para entender el tiempo no es suficiente concebirlo desde fuera: hemos de entender cómo *nosotros*, en

23 Benjamín Moser, *Por qué este mundo. Una biografía de Clarice Lispector*, España, Editorial Siruela, 2017, p. 343.

24 Donald Woods Winnicott, *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador. Estudios para una teoría del desarrollo emocional*, México, Ediciones Paidós, 2016, p. 241.

cada instante de nuestra experiencia, estamos ubicados en el tiempo».²⁵ La mente en su fondo se sitúa dentro de su propia especificidad; el autor agrega: «Entendernos a nosotros mismos significa reflexionar sobre el tiempo; pero comprender el tiempo significa reflexionar sobre nosotros mismos».²⁶ Pensar en uno mismo es pensar en los otros, como individuo descubro que el otro, diferente a mí, es mi impulso y protección, como explica Grondin:

[...] que tal vez sobrevivamos como humanidad, si logramos aprender que no debemos utilizar sin más nuestros medios de poder y nuestras posibilidades de acción, sino que debemos aprender a detenernos ante el otro en cuanto otro, tanto ante la naturaleza cuanto ante las culturas espontáneas de los pueblos y de los estados, y que, así, debemos experimentar lo otro y a los otros como otros respecto de nosotros mismos, de manera que obtengamos participación los unos en los otros.²⁷

De este modo, se reflexiona desde el objeto transicional y posiciona en el campo de la discusión el saber que el otro es otro, y que yo no soy la parte central del universo. Más bien, los humanos forman un conjunto de seres que, como individuos, requieren sobrevivir en las mejores circunstancias. Como sociedad, muchas veces esto no recibe importancia, entonces, lo real deviene en síntoma del mundo, no como una cuestión de fantasía elaborada que nos hace consciente del otro, sino como algo fabricado para producir sufrimiento y dolor a los demás.

Esas *ausencias reales*, que el objeto transicional visibiliza de forma evidente, son las que deberían desaparecer. Si no hay una presencia que sustituya al objeto, el sujeto queda en estado de abandono y «El retorno de la presencia del objeto ya no es suficiente para curar los efectos desastrosos de una ausencia demasiado larga. La no existencia ha tomado posesión de la mente, borrando las representaciones del objeto que precedieron a su ausencia».²⁸ El sujeto,

25 Carlo Rovelli, *El orden del tiempo*, España, Editorial Anagrama, 2018, p. 116.

26 *Ibíd.*, p. 133.

27 Jean Grondin, *Hans Georg Gadamer. Una biografía*, España, Herder, 2000, p. 435.

28 André Green, *Jugar con Winnicott*, Argentina, Amorrortu editores, 2012, p. 56.

entonces, va a sufrir una distorsión en la representación de sus imágenes, su fantasía será perversa, y su cultura se hará de muerte y destrucción, destruir no para conocer el objeto, sino para la producción de placer y hacer guerra porque fue un ser abandonado. Los artistas producen objetos, pero el problema es la forma en que se capta el evento de ese objeto; al final, la producción del arte no es más que una representación de ese objeto transicional desplazado.

Las 'raíces' del pensamiento deben extenderse a un concepto ampliado de representación psíquica, a lo que se presenta en el cuerpo, y a la respuesta dada a lo que el cuerpo demanda y necesita, inscrita a través de las huellas dejadas por objetos situados en el mundo externo y que se evocaron en primer lugar. La representación tiene, pues, en la experiencia psicoanalítica una significación mucho más importante que en la tradición filosófica. Más que con una simple condición estática, tendría que ver con un proceso posicionado en un cruce, siempre con miras al cumplimiento de una especie de satisfacción (si no es en lo real, es en la psique) hasta que el objeto finalmente la reemplace.²⁹

Ese cruce que orienta a la persona en su forma de ser y de pensar, es recíproco con el de las imágenes que ella crea, que son reales por estar en la ausencia. Primero, la imagen de no ser abandonado o de estar en sintonía con el otro; después, para convertirse en adulto, el individuo posee otras imágenes psíquicas, que se producen en su mente por los diversos objetos que ha atesorado en la vida. Previo a ello, se va creando la imagen atemporal, la narcisista, la cual propicia a obtener poder y gloria. Esta, se afianza en la adolescencia, momento en el que se intensifica la necesidad de afirmar y apropiarse de una identidad propia que será única, pero con una carga de afecto.

Ello, desarrollará adultos, ya sea seguros de sí mismos, o enfermos; el último caso sucede, cuando la angustia permanece y se vive en un tiempo desincronizado, sin presente, pero no hay ausencia de imágenes, solo *imágenes huecas*. Esas, son las secuelas del objeto transicional, cuya relación con la persona, la derivará por un camino o por otro. Por eso, me interesa reflexionar acerca

29 Ibid, p. 93.

del origen de la imagen, puesto que la indiferencia al otro, implica que la hay también hacia la imagen que se originó, en consecuencia a la relación que hubo con el objeto transicional. Lo importante de la imagen, está efectivamente en la forma en que fuimos queridos, en la forma en que se nos proporcionó amor o lo obtuvimos. En los casos que el amor no se brinda, se carga con el falso sí mismo de ellos, dice Winnicott:

[...] puede resultar difícil vivir y trabajar con ellos, pues tienen poca comprensión de los demás y también de sí mismos y suelen surgir con facilidad en ellos sentimientos de envidia y enojo. Además, si tienen la suficiente confianza para confesárselo a un terapeuta, su sensación de estar aislados y no ser amados puede ser extremadamente triste; en años posteriores, especialmente, corren el peligro de caer en estados de depresión, en el alcoholismo y el suicidio. Aun cuando no lleguen a ser pacientes psiquiátricos ellos mismos, pueden a menudo ser responsables del colapso de otros: cónyuge, hijos o empleados. Winnicott (1960) acuñó la expresión «falso sí-mismo» para designar el modo de ser de tales personas, quieranlo o no lo quieran, presentan al mundo. Esta expresión es preferible a la de «narcisista», que a veces emplean los psicoanalistas para designar a estos individuos.³⁰

La imagen propicia al humano mayor suficiencia en los afectos, como lo propone Bowlby, las personas deben ser más conscientes de cómo procuran cuidados a los niños que las rodean, y que muchas veces, ellas educan. Esto es así no solo para los padres, sino para toda la sociedad, colectivamente debe haber un apoyo para tener una preocupación por las infancias, sin dejar solos a otros a su cuidado «porque son sus hijos» o «porque es su responsabilidad». Lo anterior, incumbe por ejemplo a los maestros, y sobre todo a los artistas, quienes suelen creer que ya pasaron o conocieron muchos mecanismos de la imagen, pero deben lograr una puesta en abismo del afecto, el enseñar arte es una vía para dar amor.

30 John Bowlby, *La pérdida*, España, Paidós, 2018, pp. 236-237.

Serge Tisseron, la imagen permanente

Me interesa reflexionar en torno a las imágenes que determinan la vida de las personas, que, al ser ausencias, son reemplazadas con objetos. Para recapitular de forma clara, en la primera infancia del pecho de la madre, se pasa al objeto transicional y se hace la diferencia entre lo que es -uno mismo y el otro. Después, se es adolescente o joven, tiempo en que se empieza a moldear la imagen que se quiere proyectar, para lo que de nuevo, se hace uso de objetos. Esto es evidente porque el humano es un ser social, y utiliza los objetos con el fin de descubrir la imagen crucial, la imagen ausencia, que será la que le muestre cómo ha sido determinado por el camino del objeto transicional, que de un modo le permite vivir en su medio como ser psíquico que es. Estas, y las demás ideas de este capítulo, se basan principalmente en los estudios de Serge Tisseron.³¹

Las personas se visten con lo más cercano que tienen para ponerse sin pensarlo. Sin embargo, eso no solo determina su gusto superficial para ser vistas, sino que son la forma de presentarse y mitigar una angustia, estar seguras de una identidad, o sentirse cómodas, que es casi lo mismo. «Muchas de las prendas que nos cubren y la mayoría de los accesorios que usamos, a pesar de los que escojamos, son para nosotros objetos transicionales, que fungen como mediadores, entre nuestras experiencias de mundo presentes –sensoriales, emotivas y relacionales– y experiencias pasadas, algunas a veces ya sepultadas o escondidas».³²

La ropa hace que ese mundo sea transformado, y que tu psique se mantenga equilibrada con los estándares que se le han impuesto desde la clase, desde el trabajo, desde las instituciones, donde se encuentra ese cuerpo vestido. Así, se constituye vida con el desplazamiento de experiencias a lo largo de ella. «La vida psíquica se constituye por la interiorización progresiva de experiencias y de

31 Cabe destacar que dicho autor tiene un libro magnífico acerca de la fotografía *El misterio de la cámara lúcida, fotografía e inconsciente*. España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000. Este libro forma parte de los que me han parecido más iluminadores en torno a la fotografía en conjunto con el libro *Cámara lúcida, notas sobre la fotografía*, de Roland Barthes, *Sobre la fotografía de Walter Benjamin*, y *Sobre la fotografía* de Susan Sontag.

32 Serge Tisseron, *El espíritu de las cosas. Descubre el significado profundo de los objetos que te rodean*, México, Paidós, 2018, p. 47.

modelos que están más yuxtapuestos que sintetizados». ³³ El objeto transicional, es una cuestión del tiempo del objeto. Su uso brinda la experiencia y por eso se van relacionando los aconteceres, lo que depende de cómo la persona se relacione con los objetos durante su existencia. Tisseron dice que:

En la práctica los objetos cotidianos son susceptibles de intervenir de tres maneras diferentes respecto de los eventos del pasado. Por un lado, pueden ser el soporte de una memoria consciente e inmediatamente disponible. Por el otro, pueden también ser testimonio de una memoria adormecida en espera de ser revelada. Y, por último, pueden estar cargados de una memoria temerosa que nos obliga a conservarlos porque nos ayudan a escondernos de lo que no queremos ver. ³⁴

¿Cuántas veces has tenido atesorados objetos que te remontan al pasado, o guardado un objeto que te recuerda a alguien de hace muchos años? El autor explica sobre una de las categorías a las que puede pertenecer un objeto: «[...] los objetos portadores de una memoria dormida no se utilizan en la vida cotidiana. De hecho, es esencial mantenerlos a una distancia prudencial puesto que las experiencias de las que están cargados son muy duras o dolorosas, de ahí que su dueño tema revivirlas en un momento en el que no se sentiría capaz de afrontarlas». ³⁵ Esto será muy importante a la hora de hacer el análisis de la película de *La casa de Jack*, pues es un factor principal por el que me interesa estudiarla.

Tisseron deja claro que: «Mientras que el objeto de soporte de memoria viva se utiliza regularmente y el objeto soporte de memoria dormida permanece accesible a la vista sin ser utilizado, el objeto soporte de una memoria traumática se saca completamente del campo visual». ³⁶ Es así como se va creando tu mundo, todos tenemos «cosas» que están al alcance de la vista, algunas más, no tan a la vista, y otras que definitivamente están ocultas. Esto tiene que ver

33 Ibid, p. 50.

34 Ibid, p. 12.

35 Ibid, p.14.

36 Ibid, p. 14.

con la cercanía que hay en el objeto, ya que se ha hecho la sustitución del fenómeno a la cosa. Las personas, para seguir en un mundo donde tienen que interiorizar el ambiente que les rodea, utilizan objetos, relojes, coches, ropa de determinado material o diseño, hay una elaboración del sujeto.

Resalta que la «[...] la ropa es inseparable de la percepción precoz que cada uno adquiere de su identidad»,³⁷ Además, quizá es la imagen externa, lo que la mayoría como ciudadanos comunes cargan de significados, de los que identifican algunos, pues se han acostumbrado a realizarlo debido a las relaciones con los demás. Como comenta Tisseron: «Y esta no solamente impone una pantalla visual y una mediación táctil con nuestros contactos presentes, sino también es portadora de vestigios de nuestros encuentros pasados. Por ello, expresa a nuestra periferia, como colgada a nuestra silueta, recuerdos importantes, pero aún indecibles».³⁸

El humano es un ser críptico, que desprende fragmentos de información para ser conocido por los demás, como en el caso de la vestimenta o de los accesorios que usa. Como ello es accesible a ser leído por quien sea, se vuelve un medio para ocultar los secretos de la psique; aunque el estuche parezca lozano, por el simple vestido no se sabe qué hay dentro. Así, la persona es una especie de simulacros reunidos para poder expresar lo que no se puede decir de otra manera, muchas veces a causa de que es muy doloroso o de que, aunque no lo sea, en realidad la mente le ha dado esa categoría.

De este modo, los humanos son simulacros que juegan en un tiempo concreto en determinados espacios, pues «todos los objetos participan en la constitución de nuestra percepción de la duración, no porque sean melódicos, sino porque el ser humano solo se siente parte del mundo si lo transforma psíquica y físicamente, y esto empieza a hacerlo sobre el modelo de los primeros ritmos que le importan, los de su propio cuerpo».³⁹ Esa es la relación que hay con el objeto transicional, que como fenómeno, es una cuestión de espera, de tiempo específico, que se desplaza a la vida adulta, siendo sincronizado con el tiempo biológico. Algo similar ocurre, por ejemplo, cuando el niño sabe que la abuela lo ama porque lo cuida y lo protege; es más agradecido con ella.

37 Ibid, p. 41.

38 Ibid, p. 53.

39 Ibid, p. 179.

Esto se comprende porque en las sociedades occidentales, los responsables de su cuidado deberían ser sus padres biológicos. En esa situación, la que transforma la densidad del tiempo presente, es la abuela que lo desgrana en un amor que puede ser posible, aunque lo biológico se encuentre desfasado. Esos mismos tiempos están en los sujetos adultos, quienes tratan de armonizarlos con las herramientas y objetos que les rodean:

Así pues, la herramienta no solo cambia la mano y el córtex frontal, como mostró Leroi-Gourhan, también modifica las condiciones de gestión personal de los sentimientos de cada uno, a los que además les da forma, ya sean ira, cariño, emoción estética, amor... Por ello, los objetos que nos rodean no tienen nada más una función utilitaria, una función narcisista y diversos roles de satisfacción sexual: son un instrumento permanente de mediación para la asimilación psíquica de nuestras experiencias de mundo.⁴⁰

Los nuevos teléfonos están hechos para ser acariciados, para brindar un asistente artificial personal como Siri que responda; una mujer que atiende, manda o regaña, además que te realiza bromas como si fuera humana, el reemplazo de la cuidadora. El celular te proporciona GPS, ya no te puedes perder, puedes escuchar una canción si estás triste, ver un video o una película para que estés acompañado mientras duermes, en fin, tiene todo lo que una cuidadora bastante buena debe tener, no es una cuestión solo de comunicación, es amor simulado. Por eso, es que seguirán evolucionando los teléfonos inteligentes, y quien logre tener la imagen más nítida y los efectos más divertidos, será quien perdure en el mercado. Antes era *iPhone*, ahora China con *Huawei*, le está deshaciendo el monopolio del mercado de masas, veremos quién es mejor simulador.

Esto es un problema de representación, proporcionar la mejor imagen y el menor tiempo de espera en cualquier función. Ya no hay retorno, las personas quieren más y más, porque, «así, al fabricar y utilizar herramientas, el hombre transforma su entorno, y debe adaptarse a las modificaciones que él mismo

40 Ibid, p. 167.

ha provocado en un proceso sin fin que asocia momentos de introyección⁴¹ y momentos de inclusión». ⁴² De esta manera, se le va dando forma a nuestro mundo, que muchas veces relacionamos con la angustia. Aunado a ello, los tiempos de la vida puede ser determinantes para el desarrollo de la psique, ya que, como seres humanos con consciencia, hay necesidad de armonía con los objetos y el entorno:

Así que esta necesidad psíquica que empuja al ser humano a tratar de ordenar el mundo para asimilarlo es tan fuerte que su conciencia proyecta ritmos por todos lados. Entonces, tan pronto como ponemos atención, el tic-tac monótono de un despertador o el grruuuumm grruuuumm regular de los vagones de tren terminan por sincronizarse con el ritmo de nuestros latidos cardíacos o de nuestra respiración. Y no es porque el objeto sonoro sea el reflejo de un «ahora» permanente que tiene el poder de «mantener» la psique, ni porque cada nota «contiene» a las que preceden, que suene melodiosamente; es porque la conciencia que se aplica ahí proyecta u orienta invariables y arreglos de tal manera que clasifica interiormente el desplazamiento. Y uno no lo asimila bien hasta que lo transforma para organizarlo. ⁴³

Esa transformación, ya he mencionado que se genera desde que se conoce al objeto transicional, pero cuando no sucede así este no es necesario y se destruye. La existencia de un ambiente facilitador se relaciona con un espacio organizado, con un tiempo en armonía, un tiempo asimilado:

El ser humano no establece solamente ritmos en la duración en la que se encuentra sumergido; los establece también en el espacio que lo en-

41 Según el diccionario de Laplanche y Pontalis, introyección se define como: «[...] el sujeto hace pasar, en forma fantaseada, del «afuera» al «adentro» objetos y cualidades inherentes a los objetos.» Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, España Editorial Paidós, 2003, p.. 205.

42 Serge Tisseron, *El espíritu de las cosas. Descubre el significado profundo de los objetos que te rodean*, México, Paidós, 2018. p. 16.

43 *Ibíd*, p. 179.

vuelve. La organización de la casa en espacios que suponen cada uno una función específica contribuye al establecimiento de estos ritmos, tanto como la distribución de ciudades y territorios más grandes. Actualmente, los arquitectos y los poderes públicos han tomado conciencia de que los habitantes de las nuevas ciudades solo pueden comenzar a invertir y a apropiarse del espacio si hay ritmos que lo estructuren: desde los materiales y volúmenes relativos al espacio, hasta los modos de desplazamiento impuestos a los transeúntes. [...] El espacio de los objetos es similar al de las ciudades. Nos apropiamos de ellos por la relación corporal y física que tenemos con ellos. Esta relación implica de entrada formas sensoriales y motrices de la simbolización, más cerca del cuerpo y de las inversiones psíquicas que se les vinculan.⁴⁴

Una madurez, entonces, podría ligarse a la construcción de tu casa propia, con una familia o sin ella, pero con un espacio determinado para poder vivir en ese desplazamiento y en ese tiempo. Señalo lo anterior, porque creo que una de las aportaciones del objeto transicional, es la capacidad para fantasear con la creación de una obra potente como lo es una casa; quizá no con ladrillos (o también), pero que sea un hogar que permita esa armonía de estar en el espacio y en el tiempo con uno mismo sin interrupciones. Esto, parte de poseer la madurez para crear un ambiente, un hábitat con los objetos, por decirlo en términos propios, es crear presencia en nosotros, ya que es la multiplicidad de objetos, así como las yuxtaposiciones de tiempos y espacios, las que están determinando la vida psíquica.

Lo previo, es significativo para este ensayo, pues a lo largo de la trama de *La casa de Jack*, lo que el protagonista intenta es realizar la construcción de su casa. La hace y la derrumba una y otra vez, la imposibilidad de crear viene emparejada con el amor que le hizo falta de niño. Por eso los fracasos de Jack para conformar su «hogar», un hogar que no tenía forma, pues destruía los objetos como en el caso del pecho, al que percibe como simple carne y no como parte de una mujer que le proporcionaría afecto y placer, por lo que no la respeta y la convierte un monedero donde guarda sus *tesoros*. Otro de los objetos que se

44 Ibid., pp. 181-182.

observan, es la segadora, el símbolo de la muerte, en escena que esta aparece el protagonista le corta con las tijeras una pata a un patito, y lo deja herido nadando en el lago.

Todo lo anterior, son sucesos que se generan por la deficiencia que hay en los cuidados a los niños, así, el objeto se torna perverso y no puede funcionar como herramienta para desplazar las emociones y estar en un ambiente facilitador. «Y lo que define la relación con el objeto fetiche es, en efecto, la «adhesividad»; es decir, lo contrario del juego, ¿Y por qué el fetichista se adhiere a su objeto? Para mantener la creencia de que una parte de él fue obligada a abandonarlo, y que en consecuencia, otra parte de él debe permanecer atada».⁴⁵ Esto, es lo que recuerda Jack, casi al final de la película cuando de forma circular se muestra a los segadores. En vez de construir vida, el objeto transicional construye muerte.

Alexander Lowen y la imagen desplazada (narcisista)

Cuando el abandono es lo que impulsa las motivaciones del sujeto, hace que sus acciones sean negativas para la muerte, entonces, la imagen queda desplazada y hueca; eso es algo explica Lowen con el concepto del narcisismo. Retomo aquí sus ideas, para reflexionar cómo esa imagen es un hueco que no contiene ausencia, pues no es presencia, sino todo lo opuesto, un limbo dado por el arrebató de la vida. Esto proviene de la indiferencia de los cuidadores al criar a sus hijos, para Lowen, es precisamente esa forma de no procurar los cuidados al niño cuando este necesita de protección, porque:

Puede que la primera vez que sucede algo así el niño llore durante horas, antes de caer rendido y dormirse. Si a la noche siguiente se repite la misma situación, el niño ya no llorará durante tanto rato y se dormirá más pronto. La madre quizá piense que su hijo ha aprendido la lección, pero, y es bien sencillo, lo que pasa es que el niño ya no tiene energía para repetir el intento. El sueño llega antes porque él se agota antes. Después de varias experiencias de este tipo, el bebé aprende a abandonar la lucha

45 *Ibíd.*, p. 195.

para tener cerca a su madre. En efecto, el niño ha reprimido el anhelo de ese contacto, y ya no siente dolor ni frustración. Ha aceptado una nueva realidad, en la que ya no se expresa el deseo de cercanía e intimidad. La semilla del narcisismo y la personalidad límite está sembrada.⁴⁶

Esto puede parecer lógico, porque la mayoría de las personas realizan acciones para enseñar «una lección» a alguien más, pero el asunto desde la imagen ausente en el infante provoca lo contrario. Esto me lleva a pensar en la imagen narcisista, en lo que antes reflexioné acerca de los objetos que se van atesorando para crear las imágenes exteriores e interiores y que ayudan a sobrellevar la vida. Luego, cuando ya son adultas, las personas quieren conseguir la armonía, pero eso no es posible cuando el abandono ha sido lo predominante en la psique del sujeto, la imagen ausente no se posiciona, se tergiversa.

La herida que desde niño ha permanecido sigue presente, y llega a ser un narcisismo patológico, como lo menciona Lowen. «De niños, los narcisistas sufren lo que el análisis describe como una grave herida narcisista, un golpe a la autoestima que moldea su personalidad y deja en ella una cicatriz. Tal herida conlleva una humillación, representa en concreto la experiencia de sentirse impotente mientras la otra persona disfruta del ejercicio del poder y del control sobre uno»,⁴⁷ Eso ocurre en la vida cotidiana y se disfraza de muchas maneras posibles en cualquier campo en el que se encuentre el sujeto. Cuando hay un maltrato físico o psicológico directo, este hace que la imagen no se desplace objeto-sujeto, sino que se quede fija. El que no sea dinámica es un problema, pues no se sabe lidiar con la presencia, o mejor dicho con las formas de la ausencia, y para sobrevivir en el espacio psicológico son necesarias las fantasías que la mente produce.

Anclar el sujeto al objeto, aunque no esté físicamente, es una cuestión de imaginación para que el dolor sea llevadero, cuando no hay tal objeto, la imagen es distorsionada. Esto es porque no hay afecto con el cual fantasear, no hay motivación para crear una metáfora con la imagen-afecto, por lo tanto, no hay creación de vida, sino de muerte. Esto es relevante porque, para Lowen,

46 Alexander Lowen, *El narcisismo. La enfermedad de nuestro tiempo*, España, Paidós, 2019, p. 185.

47 *Ibíd.*, p. 103.

vivimos en una sociedad narcisista, donde no se ancla la imagen con el sujeto, el sujeto es pura y solamente una imagen hueca.

El impulso que subyace bajo esta conducta procede de las experiencias de la infancia, que fueron tan traumáticas y tan aplastantes que el niño no pudo integrarlas en el ego que se estaba desarrollando. Como resultado, los sentimientos asociados con aquellos impulsos están más allá de la percepción del ego. Se actúa entonces sin sentimientos conscientes. El asesinato a sangre fría es un ejemplo extremo de la actuación psicopática.⁴⁸

Este ensayo, es un análisis cinematográfico relacionado con la imagen ausente, esa imagen que se desarrolla desde la niñez, primero con el objeto transicional, y después con la asimilación de su desplazamiento con los objetos de la vida cotidiana. Cuando la imagen queda fija, el niño no crece con la imagen ausente, sino con la imagen hueca, no hay afecto en la imagen, por lo tanto, hace una cultura de muerte. El narcisista «...en realidad, no puede distinguir entre la imagen de quien imagina que es y la imagen de quien es en realidad».⁴⁹ Por ello, actúa con total indiferencia hacia los demás, y crea una imagen que no corresponde con su ser, pero sí con lo que esperan los otros, esta imagen está totalmente calculada. «Hay que recordar que en otros aspectos —a saber, en su capacidad para manipular a las personas, urdir planes y atraer seguidores— el carácter narcisista y la personalidad psicopática son cualquier cosa menos infantiles».⁵⁰ Como en el caso de los líderes religiosos, Manson sería un buen ejemplo, o en el caso de los presidentes de la república, que gastan exagerado presupuesto para sostener una imagen engañosa.

Lowen comenta que: «En los narcisistas, según sus propias palabras, «se encuentran diversas combinaciones de ambición desmedida, fantasías de grandeza, sentimientos de inferioridad y excesiva dependencia de la admiración y aclamación externas»»,⁵¹ Eso provoca, que los demás piensen que la imagen que proyectan es legítima, pero no, solo es una simulación, solo una imagen hueca.

48 Ibid, p. 39

49 Ibid, pp. 21-22.

50 Ibid, p. 40.

51 Ibid, p. 21.

Según Alan Harrington, que ha llevado a cabo un estudio sobre este tipo de personalidad, hay psicópatas con mucho éxito: «Son brillantes, no tienen remordimientos, su inteligencia es fría como el hielo, son incapaces de sentir amor o culpabilidad, y tienen malas intenciones con respecto al resto del mundo. Un individuo así puede ser un abogado competente, un ejecutivo o un político. «En lugar de asesinar personas», comenta Harrington, este tipo de individuo «puede llegar a ser el presidente de una empresa que despidе a la gente en lugar de matarla y corta a trozos sus funciones en lugar de su cuerpo».⁵²

El desempeñarse en altos mandos, es una forma sana de mantener la psique en equilibrio, para algunos será una desventaja y para otros, una ventaja, al final solo es la forma en que el niño logrará mantener armonía en su vida. En el caso de los políticos, no es normal que un sujeto se postule tres veces a la misma candidatura, que realice giras por la mayoría de los municipios de un país. Esa energía invertida para alcanzar el reconocimiento, no es normal. Que se le entregue un bastón de mando indígena es algo sorprendente en términos de imagen, a nivel simbólico tiene mucha importancia, ya que el mismo bastón es una acumulación de presentes, y representa a millones de indígenas en nuestro país. Aunque a estos últimos, se les quitan sus tierras, sus bosques son eliminados de la superficie, y sus lugares sagrados invadidos por mineras extranjeras.

Esa imagen que está cultivando el líder, es de una especie de pastor de almas, lo que es interesante de analizarse en términos narcisistas. Al final, él dirige un país, no en imagen, sino en una realidad de muerte y horror, cuando sus ciudadanos necesitan y quieren una cultura de la vida. Esto es así porque «Sin negar los sentimientos, la imagen no puede alcanzar su posición de dominancia»⁵³, y cuando la imagen es más importante que lo que le sucede a las personas, se fomenta una cultura de muerte. Habrá que poner en acción la imagen ausente, es decir, tienen que existir acciones concretas con los otros, no simples palabras y promesas, la seducción es tentadora.

¿Será amor o poder? Cuando se ha levantado un pedestal a la imagen, esta es casi inalcanzable, puesto que «La imagen es en sí misma una negación de los

52 Ibid, pp. 40-41.

53 Ibid, p. 72.

sentimientos. Por medio de la identificación con una imagen de grandiosidad, uno puede ignorar el dolor de la realidad interna. Pero la imagen, tiene también una función externa en relación con el mundo. Es una forma de conseguir la aceptación de los demás, de seducirlos, y de ganar poder sobre ellos». ⁵⁴ Por ello, es problemático no tener un sentido crítico para que la imagen sea ubicada en el lugar que le corresponde. Ese es el conformismo más banal que existe, por la razón de que «[...] la imagen es tan sólo una fachada, y por tanto no tiene poder. Una imagen no tiene fuerza en sí misma (la fuerza reside en la intensidad de los sentimientos del individuo)». ⁵⁵ Lowen, habla del narcisismo como la enfermedad de nuestro tiempo, primer síntoma de una imagen distorsionada. Nos quedamos en la superficie pensando que hay sincronía entre imagen y sentimientos cuando nunca se incluye a estos últimos. «En las personas normales, las acciones van ligadas a los sentimientos que las motivan. Sin embargo, en los individuos narcisistas, la acción, dissociada del sentimiento o impulso, está justificada por la imagen». ⁵⁶ Al responder por imagen y no por sentimientos, los cuales se dejan de lado, se prioriza ver quién es el otro con base en su apariencia, grave error.

Cuando una persona se identifica con su imagen, ve a otra también como una imagen, que en muchos casos representa aspectos rechazados de su propio yo. Los narcisistas escinden su realidad como individuos en aspectos aceptables e inaceptables, y los últimos los proyectan sobre las otras personas. El ataque a los demás proviene en parte del deseo de destruir los aspectos que rechazan de sí mismos. ⁵⁷

Esta cultura de destruir por destruir, a causa de una falta de reciprocidad entre imagen y sentimiento, es lo que hace que algunas sociedades vivan en la indiferencia. A quien está desfasado, solo le importa su imagen, sin nada más profundo. Se ha desplazado el yo, hasta una imagen hueca, sin sentimientos, que se cuida como lo máspreciado que existe, ya que si se cae la máscara, se

54 Ibid, p. 99.

55 Ibid, pp.101-102.

56 Ibid, p. 71.

57 Ibid, p. 74.

acaba la obra, no queda algo qué mostrar. Lowen, menciona el mito de Narciso que es un ejemplo ilustrativo:

¿Quién es Eco? Podría ser nuestra propia voz cuyo sonido vuelve a nosotros. Así, si Narciso fuese capaz de decir «Te amo», Eco repetiría estas palabras y él se sentiría amado. La incapacidad para pronunciarlas identifica al narcisista. Como no dirigen su libido hacia la gente que le rodea, los narcisistas están condenados a enamorarse de su propia imagen (esto es, a dirigir su libido hacia su ego).⁵⁸

Una imagen no puede amarse a sí misma, se necesita del otro para amarse, para conocer la empatía, la imagen es el origen de la empatía, pero si no se potencializa, si se desplaza solo a la imagen sin sentimientos, queda fija; un Narciso abandonado en su fascinación por su imagen hermosa. «Al rechazar a Eco, Narciso rechaza también su propia voz. Aquí la voz es la expresión del propio ser interior, del yo corporal como opuesto a la apariencia superficial».⁵⁹ No hay un sujeto amoroso, solo hay un sujeto con poder, a eso es a lo que apunta el narcisista, porque «Si se niegan los sentimientos corporales, se corta la relación que a través de los sentimientos se mantiene con el mundo».⁶⁰ Y el narcisista quiere poder para dominarlo, solo eso, es una venganza, un enojo que viene desde la primera infancia.

Como el humano es un ser de imágenes y sentimientos, cuando hay alguien que sabe manejar a la perfección su imagen, nos quedamos seducidos. Cuando la imagen domina en un sujeto, llama la atención y comienza a tener poder, siendo que «El poder otorga un estatus».⁶¹ Ese estatus lo usa para poder satisfacer su trastorno narcisista: «El estatus o posición en la jerarquía determina el orden de precedencia en dos de las funciones más importantes de la vida animal: el acceso a la comida y al apareamiento. Traducido en términos humanos esto significa que el rey goza de los mejores manjares y de la dama más hermosa».⁶²

58 Ibid, p. 45.

59 Ibid, p. 45.

60 Ibid, p. 52.

61 Ibid, p. 115.

62 Ibid, p. 116.

Por eso, los líderes de las iglesias tienen impunidad para realizar lo que decidan. Su nivel de superioridad, está avalado por algo que no se puede intuir, como el designio divino, en pleno 2019 se observa cómo esas personas son juzgadas en otros países.

Lowen habla de que «El poder da energía a la imagen, pero no le sirve de nada al yo y a los sentimientos. De hecho, como ya hemos visto, una inversión excesiva de energía en la imagen acaba por debilitar el yo».⁶³ Ese debilitamiento, hace que el sujeto ya no sea un ser humano, se ha convertido en un ser especial, llamado para corregir al mundo, un elegido o un salvador, aún en nuestro tiempo. Y lo peor de todo, es que como son seres manipuladores que combinan varias estrategias. «El poder y el control son las dos caras de una misma moneda. Trabajan unidos para proteger al individuo ante la vulnerabilidad, ante la impotencia para evitar una posible humillación».⁶⁴

La manipulación de estas personas persiste, porque al estar sostenidas solo por el poder, no saben de sentimientos ni de formas de empatía. «El poder sólo sirve para negar tales sentimientos. Por su propia naturaleza, el poder aumenta el narcisismo de la persona y refuerza su inseguridad interior».⁶⁵ Lo que construyen, son imágenes huecas. «En el fondo, los narcisistas, y en especial las personalidades psicopáticas, se consideran a sí mismos pequeños dioses. Por desgracia, muchas veces sus seguidores también los ven así».⁶⁶ La alternativa será quizá construir una imagen ausente, es decir impregnada de afecto y de amor, y que el sujeto sea ético, con la intención de ser justo con el otro. Por eso, es importante saber identificar a las personas que producen presencia, que están situadas en presente y pueden corresponder a la afectividad del otro. De otra manera, cuando empieza el camino del arquetipo, si el sujeto no lo controla, o no aprende a conocerlo (lo cual no es fácil), llega la destrucción y la muerte. Esto es así porque solo es una imagen concentrada de afectos negativos, de presentes que en vez de presencia producen muerte.

Si se ama más, en cualquiera de sus formas posibles, se ampliará el espectro afectivo, debilitando al poder, ya que «No temer a una persona con poder —y

63 Ibid, p. 119.

64 Ibid, p. 103.

65 Ibid, p. 127.

66 Ibid, p. 138.

profesarle, en su lugar, amor— es negar que esa persona tiene poder».⁶⁷ Pero al negarlo, lo importante es que no haga daño a los demás. «La persona con poder es temida y por tanto no puede ser amada»,⁶⁸ Esa persona no puede enseñar lo que no sabe. Se trata de enseñar amor, de mostrar la imagen ausente que existe para protección y supervivencia en cooperación y participación. Muchos se aferran a la imagen hueca, la que permite asesinar sin remordimientos, la que el poder mantiene viva a nuestro alrededor.

Ya se ha mencionado que hay una imagen ausente de la naturaleza que necesita del cuidado de las personas, quienes no se movilizan para llevarlo a cabo. Se permite que la situación actual siga su curso, de modo que se cuida la imagen hueca de que «aquí no pasa nada». Hasta que esta se desmorone, se pondrá atención a las relaciones de los unos a los otros, pero, en lo que se llega a esos extremos, quien tenga el poder y el control decidirá qué se sacrifica. Es tanta la angustia al abandono, que a la gente no le importan los sentimientos, terminan insensibles al mundo. Actúan como seres abandonados, cuando muchas veces es solo ignorancia por no interpretar acertadamente a los afectos de los demás; quizá hay más amor del que se piensa.

La angustia; sin imagen, sin objeto.

No hay más fronteras que cruzar. Lo único que tengo en común con lo incontrolable y lo demente, con lo depravado y lo malévolo, todo el caos que he causado y mi total indiferencia ante eso, ya lo dejé muy atrás. Mi dolor es constante y fuerte y no espero que el mundo sea mejor para nadie. De hecho, quiero hacerles sentir mi dolor a otros. No quiero que nadie escape. Pero incluso habiéndolo admitido, no hay catarsis alguna. Sigo escapando a mi castigo y no logro conocerme a mí mismo. Mi narración no da como frutos nuevos conocimientos. Esta confesión no ha significado nada.⁶⁹

Patrick Bateman/ Psicópata Americano

Para Laplanche y Pontalis, la *angustia automática* es la «reacción del individuo cada vez que se encuentra en una situación traumática, es decir, sometido

67 Ibid, p. 121.

68 Ibid, p. 120.

69 Psicópata Americano (1:35)

a una influencia de excitaciones, de origen externo o interno, que es incapaz de controlar». ⁷⁰ Y la angustia ante un peligro real es un «término utilizado por Freud en el marco de su segunda teoría de la angustia; angustia ante un peligro exterior, que constituye para el individuo una amenaza real». ⁷¹ Pienso la angustia, como lo que es suscitado por la falta que hay del objeto. Al no haber un sujeto, no está el otro afectivo, y la vida se experimenta como una constante angustia. Esto, provoca que en la infancia no se cuente con el objeto transicional, o que se encuentre desfasado. Si bien es cierto que a lo largo de la vida ocurren situaciones angustiantes, la forma de afrontarlas, será como fueron registradas en la primera infancia. Como lo explica Levin:

[...] la identificación primaria constituía un edificio cuyo basamento está dado por los enlaces afectivos. Al ser la identificación primaria un proceso que se desarrolla por temporalidades y acontecimientos, hay pisos y segmentos de esos enlaces que aparecen más tempranamente, siendo más elementales. Entre ellos, la identificación con los estados somáticos y emocionales; identificaciones con el cuerpo y sus productos [...]. Distintos momentos del desarrollo entre los enlaces afectivos que crean una secuencia, un ordenamiento que dará lugar, ulteriormente, al sistema de parentesco, como sentirse hijo de esa madre y de ese padre. O bien, la identificación con el propio nombre. Éstos son distintos momentos de apropiación identificatoria, de anclajes identificatorios, que le darán consistencia al «ser» del sujeto. Estos elementos conformarán los cimientos del ser, su sostén, siempre y cuando dichos enlaces estén establecidos, cimentados en el yo, por el valor y la significación que le proporcione la estima de los otros como investimento primordial. ⁷²

Así se comprende que la mirada del otro es el principio de la representación, pues inicia la subjetividad, el cuerpo se posiciona como un yo. Me interesa re-

70 Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, España, Editorial Paidós, 2003, p. 27.

71 *Ibíd.*

72 Ana Delia Levin de Said, *Las contribuciones de Donald W. Winnicott y Piera Aulagnier*, Argentina, Paidós, 2004, p. 179.

saltar, que tiene que existir una reciprocidad con el afecto para que exista el respeto y el valor que se le da a la subjetividad. Enfatizo, que sin ese vínculo afectivo, el objeto no es dinámico, la representación no encuentra una reciprocidad con los sentimientos y deviene en angustia.

Lo que llama la atención, en primer lugar, era la fijeza ritualística, que siempre es del orden de la perversión; aun los niños que se chupan el dedo solo tienen rituales para el momento de dormirse o para momentos de angustia, no lo tienen usualmente. O con el chupete o con el dedo, usan el objeto transicional bajo ciertas formas, pero son formas que se sostienen muy en el borde de la vida cotidiana. Cuando esto queda muy estereotipado y muy ubicado en el conjunto de la vida, sabemos que algo está pasando en el niño. Sabemos que se está instalando algo del orden de una carencia. Winnicott mismo a veces pensaba que el objeto transicional podía funcionar como un objeto consolador, si bien los objetos consoladores –como los llamaba él– poseen ciertas características que no tiene el objeto transicional, porque no son los objetos usuales: blanditos, agradables al tacto y demás. Sino duros, rígidos o extraños, como hilos, ovillos, objetos de enlace, en fin.⁷³

Esa carencia, como una forma de estar en proceso de aceptar el abandono, esa indiferencia provocada, es mostrada por medio de los objetos, como si fuera un paso a la transformación del afecto. Pero tiene otras características, no provoca lo mismo que lo transicional; por eso la angustia del niño, el objeto consolador no es asimilado. Antes, se analizaron con el trabajo de Tisseron los objetos como el celular, lo que se puede explicar desde cierta «evolución del objeto transicional». Pero lo importante, es el sentimiento que se arraiga; en la vida adulta se intenta que el suplente sean las compras u otro tipo de rituales, que suelen ser de baja intensidad. La angustia es la misma, solo se mitiga por un momento el sentimiento de ser abandonado.

De este modo, «...el objeto es el polo opuesto del sí mismo, de tal manera que entre el primero (identificado con lo no humano) y el segundo (identificado

73 Silvia Bleichmar, *Las teorías sexuales en psicoanálisis. Qué permanece de ellas en la práctica actual*, México, Paidós, 2018, pp. 413-414.

con lo humano), pudiésemos establecer una jerarquía del conjunto de seres que pueblan el mundo animado e inanimado, el de los vivos y el de los muertos». ⁷⁴ Quizá, el comprador compulsivo, sabe que de cierta forma está muerto, de ahí su fascinación por el objeto de lujo, que otorga poder y estatus, pero no afecto. «Y esto, mucho más que el deseo de identificarse con el mundo no humano, activa dos tipos de peligros: el temor a volverse, en efecto, un objeto totalmente pasivo y sin voluntad propia, pero también la angustia de ser condenado a no tener relaciones más que con el mundo sin vida». ⁷⁵ Reconocer a los seres vivos, es comprender que necesitan que se les respete, es tener ética, aprender a disentir con los demás, respetar las experiencias personales que constituyen a cada persona y construyen su subjetividad, desear el bienestar de los demás.

¿Por qué las instituciones y los grandes millonarios tienen fundaciones, con su imagen, con su nombre, para desplazar la imagen como una cuestión fiscal, o es una cuestión de empalmar imagen y sujeto? ¿Dónde está la empatía con los demás? ¿Qué pasa con las personas que fundan museos? ¿Qué problema hay en los coleccionistas de obras de arte que valen millones de dólares, que no son cualquier objeto, son objetos de vida, producidos con múltiples presentes? Lo último, importa al coleccionista porque son objetos cargados no solo de presentes y presencia, sino de valor comercial, el cual, es como una especie de derretimiento de la presencia que se irriga en las múltiples representaciones.

Esa relación de objeto vida, objeto muerte, es de vital importancia para los ciudadanos del siglo XXI, de ella dependerá, en algún modo, la supervivencia de la especie. Dentro de ello, prepondera la evolución de la telefonía celular y la inteligencia artificial: el iPad, la computadora, y los objetos cotidianos como el reloj, o las máquinas que usamos en el hogar. Nos dice Tisseron que «El deslumbramiento que tenemos por el mundo suele ser un abono de la angustia. ¿Acaso no experimentamos eso también cada vez que nos seduce una nueva tecnología? Justamente esa angustia de perder la habilidad y el control constituye nuestra relación con los objetos desde nuestra llegada al mundo». ⁷⁶

Los objetos que más se desarrollan en la actualidad, no solo son una expe-

⁷⁴ Serge Tisseron, *El espíritu de las cosas. Descubre el significado profundo de los objetos que te rodean*, México, Paidós, 2018, p. 157.

⁷⁵ *Ibíd.*, p.165.

⁷⁶ Serge Tisseron, *El espíritu de las cosas. Descubre el significado profundo de los objetos que te rodean*, México, Paidós, 2018, p. 154.

riencia personal, sino política. Se comenta sobre el espionaje en los celulares, en las redes sociales, robo o uso ventajoso de las empresas que resguardan los datos informáticos personales. Ello aumenta la angustia que producen los objetos, y la convierte en una angustia social. Sin mecanismos que la disipen, se potencializa cada vez más la angustia que de niño quedó rezagada, ¿cómo piensa el humano sobrevivir con esta lentitud en la toma de consciencia? ¿Quizá es la forma más rápida que tenemos, ya que al competir diversas potencias y unirse unas a otras, hay más elementos para el avance tecnológico? Pero si fuera así ¿a qué costo se está dando esto? ¿Cuál es la relación afecto-avance, o en realidad somos animales en cuya convivencia el más astuto gana? Levin nos recuerda que:

[...] lo que a Winnicott le importa es la cuestión de la vida como valor o, en sus palabras, que el ser humano «sienta que la vida vale la pena vivirse». Para ello, es indispensable que las personas puedan hacer de su experiencia un campo propicio para la creatividad y, a la vez, que tal creatividad, poniéndose de manifiesto, permita darle continuidad al ser propio en el tiempo, de tal modo que llegue a reconocerse con un antes que le ha dado origen –su historia, el deseo de los otros–, y con su experiencia de la realidad consensuada. [...] En el capítulo sobre «objeto transicional» decía que el fin de éste no era desarrollarse, sino crear el espacio-tiempo transicional: zona de juego, de sueños, y también de religión y cultura, de todo aquello que hace a la continuidad de las generaciones.⁷⁷

Lo importante, es crear ese espacio que mitiga la angustia. Es lo que hacen los artistas, que en la antigüedad proveía la religión. Lo que provoca la incertidumbre del estar en el mundo, no es otra cosa que la carencia de afecto. Por eso, quienes son responsables ante un niño, al cumplir a cabalidad con su obligación, aunque no sean sus padres, tienen el más importante papel en la conservación de los afectos. Lo que prepondera, es una carencia de responsabilidad; jamás se podrá proveer de amor y afecto si no hay tal requisito. Un ejemplo claro es

77 Ana Delia Levin de Said, *Las contribuciones de Donald W. Winnicott y Piera Aulagnier*, Argentina, Paidós, 2004, p. 120.

la película *Cafarnaúm: la ciudad olvidada*⁷⁸, donde el niño pide al juez que sus padres no tengan hijos si no saben cuidarlos. Porque este niño, quizá, sabe que todos los cuerpos valen lo mismo, que el sujeto vivo tiene la misma prioridad.

La única motivación que tiene la especie humana es estar presente, lo que equivale a amar, procurar el afecto para seguir vivos. Esa, es la motivación de la supervivencia de la especie, la trascendencia en el recuerdo. Para eso, se necesita el espacio en la infancia desde amor y la armonía, ¿qué hay mejor en este mundo, si no es ser consciente de que se vive?

La meta es presentificar a la madre ausente, algo que se logra según cuál haya sido tanto la variedad, como la contingencia de las separaciones y reuniones que se sucedieron. Este espacio transicional es también lugar de los objetos «mamaizados» de Françoise Dolto, objetos que ella señala como investidos; si bien Winnicott no los define así, coincide con ella en que le permiten al niño postergar su angustia y lo calman. La alucinación de un olor, el discernimiento de un ruido, de un color, de una melodía, restablecen imaginariamente el objeto primordial faltante. La criatura se va convirtiendo en niño.⁷⁹

El niño, a lo largo del desarrollo de su infancia, sabe lo que vale el otro, porque ya tiene la representación asimilada, la metáfora se encuentra en sus inicios para poder componer el mundo de ausencias y presencias. Eso, lo sabemos cuando tenemos una prenda de la persona amada, u olor de su perfume, la tranquilidad que se siente, aunque ya tengas años sin verlo, no es una ficción, es real.

La mente protege al sujeto, ya que es la que nos permite jugar, es de lo que habla Gadamer para poder crear horizontes que permitan conocer al otro. Tisseron, tiene un ejemplo comparando el sistema digestivo con el cerebro donde dice que:

78 Director: Nadine Labaki. Líbano, Francia, Estados Unidos (2018)

79 Ana Delia Levin de Said, *Las contribuciones de Donald W. Winnicott y Piera Aulagnier*, Argentina, Paidós, 2004, p. 118.

El funcionamiento de nuestro sistema psíquico es un poco comparable al de nuestro sistema digestivo. Este último descompone los alimentos que ingerimos y digerimos en elementos de base que sirven para construir nuestro metabolismo. De la misma manera, nuestro sistema psíquico asimila las experiencias que nos ocurren para que estas se integren a nuestra personalidad y nos preparen para nuevos aprendizajes. El instrumento de esta asimilación es la creación de representación verbales, ilustradas o gestuales de experiencias vividas en relación con la vida interior, incluidos los aspectos fantasiosos.⁸⁰

Eso es lo que permite que los niños puedan crecer sanos, y a la vez es el origen de sus creaciones artísticas; es saber que se vive mejor si son creativos. Esto no quiere decir que solo en las artes se tiene el ímpetu de vivir por el uso que se tiene de la creatividad, pero es verdad que en estas se indaga cómo surgen las imágenes de un modo creativo, del que se desprenden debido al afecto. Pero eso lo posee cualquier persona, ya que independientemente de la profesión, se puede ser creativo. Como lo señala Lavin de Said:

[...] ‘la experiencia generada del juego le brinda al niño la posibilidad de liberar su sed de conocimiento. Es la atracción por lo desconocido y por el placer del conocimiento’. Estas actividades son las que permiten sostener la continuidad del ser en un espacio-tiempo continuo y creativo. Continuidad del ser y del existir relacionada con la posibilidad de seguir sintiéndose vivo (*Selbstgefühl*); sentimiento de sí, ilusión de omnipotencia, como forma de vivir y de experimentar el mundo.⁸¹

Esta continuidad es la que permite, por ejemplo, crear en el arte, lo que no es fácil de realizar, pero que, si se toma como juego, puede resultar algo sorpren-

80 Serge Tisseron, *El espíritu de las cosas. Descubre el significado profundo de los objetos que te rodean*, México, Paidós, 2018, p. 64.

81 Ana Delia Levin de Said, *Las contribuciones de Donald W. Winnicott y Piera Aulagnier*, Argentina, Paidós, 2004, p. 119.

dente. El ser humano, cuando se emociona, hace cosas que no tenía contempladas y en eso radican las ganas de impulsar la vida. Aunque si esa continuidad no fue sostenida con afecto en la niñez, lo que seguirá en esa creatividad distorsionada, será la cultura de muerte. El narcisismo causado por vivir una angustia constante, hace a la imagen hueca y genera un miedo al interior del individuo: «[...] es precisamente el miedo a dejarse llevar por los sentimientos lo que asusta a los narcisistas. Este miedo, hace surgir otro: el miedo a la locura, contra el cual, movilizan todas sus defensas. Para ellos, perder el control es lo mismo que volverse locos».⁸² Se pueden encontrar otras pistas de angustia en este trastorno, que los mismos papás muchas veces alimentan y afianzan.

Dice Lowen que: «Todos los individuos narcisistas con los que me he encontrado «sienten» que son especiales. Incluyo entre comillas la palabra «sienten», porque sentirse especial no es un sentimiento corporal, sino un constructo mental».⁸³ Eso es algo que resuena, sobre todo en el mundo creativo, porque muchas veces, se hacen mitos de los niños. Decir que les gusta hacer algo desde muy pequeños, o que tuvieron habilidades especiales, se trata de demostrar que su hijo es sobresaliente por encima de los demás, cual hijo de superhéroes, ya que, por relación de herencia de habilidades eso exalta a los padres. Esto tiene que ver con cuestiones económicas, sociales, y demás. Pero sentirse especial es problemático puesto que ««sentirse» especial y superior, pensar que está por encima de su cuerpo, y renunciar o negar los sentimientos, son los aspectos que componen la actitud caracteriológica del narcisista».⁸⁴ Ahora imaginen cuando el niño es talentoso y sus padres lo ven como ser «especial», se está creando a una persona narcisista, una «imagen de persona». Se aleja a los sujetos de lo «humano», y se les acerca a la representación hueca, que cuesta mucho trabajo desaprender.

El cuerpo, es la principal ruta para encontrarse con una subjetividad propia, el conocimiento a través de él, es una vía para la autoconciencia: «Ser consciente de uno mismo significa estar plenamente en contacto con el cuerpo, pero esto sólo es posible si la persona profundiza en la comprensión de sí misma y en las

82 Alexander Lowen, *El narcisismo. La enfermedad de nuestro tiempo*, España, Paidós, 2019, p. 129.

83 *Ibíd.*, p. 137.

84 *Ibíd.*, p. 140.

motivaciones inconscientes de su conducta».⁸⁵ Lo anterior, es opuesto a lo que hace una persona narcisista, la cual en un extremo, sería un asesino serial, quien cree que el otro es un objeto que puede destruir. El precio por sentirse especial es alto, solo hay sujetos como objetos, imágenes que no pueden ser afectadas por las emociones. En ese extremo, el nivel de angustia es excesivo. No solo procura hacer sufrir a la persona que violenta o aniquila, sino a la sociedad completa, manda el mensaje como si de un arquetipo se tratara; ese enojo no es con una persona, sino con todas, por eso la cantidad de muertes. Los asesinos seriales no crecieron en ese espacio-tiempo-continuo que permite la creación y la posibilidad de la cultura de la vida. Ellos buscan negar al otro, ya que no hay imagen ausente, es decir, no se creó un vínculo afectivo en la representación, por lo tanto, buscan la muerte, como nos dice Green:

La rabia de destruir, el placer que se obtiene en la dominación de los otros, la aniquilación de la individualidad de otro pueden ser considerados como una forma de omnipotencia, intensificada por la impotencia resultante del encierro narcisista del paciente. De ningún modo estas tendencias pueden ser una forma de amor, ni siquiera en su forma despiadada; más bien se trata de una cultura de muerte. Estamos más allá de la ambivalencia y más allá de cualquier tipo de amor, frente a formas destructivas, desintegrantes, nacidas del narcisismo negativo a fin de negar la existencia del otro.⁸⁶

La imagen ausente, se fundamenta en el amor que se tiene en la infancia, al tratar de reemplazar los objetos-sujetos amados. Es bastante lógico que la imagen dependa del amor, ya que todo radica en seguir vivos. «La creatividad que me ocupa aquí es un universal. Corresponde a la condición de estar vivo. Es de suponer que tiene que ver con la característica de vivacidad de algunos animales así como de los seres humanos».⁸⁷ Y ¿cómo seguir vivos? ¿Cómo después de leer notas donde los adolescentes matan a sus mismos compañeros de escuela, quienes le prenden fuego a su compañera de 13 años? Silvia Blechmar

85 Ibid., p. 143.

86 André Green, *Jugar con Winnicott*, Argentina, Amorrortu editores, 2012, p. 83.

87 Donald Woods Winnicott, *Realidad y Juego*, España, Editorial Gedisa, 2013, p. 119.

habla de la ruptura de mitos, que tienen que ver con la creación de imagen ideal, con la imagen narcisista:

¿Por qué hablo de ruptura de los mitos? Porque, para ir a la categoría de susto, miedo y terror, vuelvo a recordarles que la diferencia entre el miedo y el terror es que en este último se sabe a qué se le teme, pero no hay forma de instrumentar defensas. En el miedo hay forma de instrumentar la defensa; mientras que en el terror se sabe a lo que se le teme, pero no hay forma de instrumentar defensas, porque no se sabe de dónde puede venir el ataque. Por eso la nuestra es una sociedad aterrorizada, porque no se sabe de quién defenderse.⁸⁸

La imagen ha tomado poder y control, y el salir a la calle y ver la normalización de los sucesos violentos que ocurren diariamente, aumenta el pánico. ¿Cómo seguir así cuando todo está mal y todo parece ir de mil maravillas? Eso es un problema con la imagen; es un problema con la metáfora, con la vida y con la muerte, que llega a lo siniestro, según continúa Bleichmar:

Lo siniestro se presenta relacionado con aquello que se transforma en la inquietante extrañeza; al esperar una cara, el bebé encuentra otra, cuando aparece la angustia. Pero también podríamos decir que la impasibilidad del otro es del orden del horror. Por eso una de las características que tienen las películas de terror es que siempre son figuras impasibles en cuanto a las caras. Incluso la de los payasos siniestros. Se vincula con esto: bajo la expresión sonriente hay alguien que lo puede asesinar a uno y no se puede detectar la intencionalidad.⁸⁹

Esto, es un ejemplo de la imagen hueca. Esa impasibilidad, es la representación sin sentido pero con alta carga de angustia. El no hacer es destruir la vida, es presenciar la imagen hueca de sentido, es la que nosotros multiplicamos desde el lenguaje y con nuestras acciones. Lowen nos dice: «Pero la humani-

88 Silvia Bleichmar, *Las teorías sexuales en psicoanálisis. Qué permanece de ellas en la práctica actual*, México, Paidós, 2018, p. 444.

89 *Ibíd.*, p. 613.

dad es algo ajeno al narcisista. David [*paciente de Lowen*] decía: «Puedo ser un héroe o un cobarde. No conozco las medias tintas». Las medias tintas es ser humano, que significa aceptar que uno está indefenso ante la vida, reconocer que depende de los demás y admitir los fracasos y los errores».⁹⁰ Pensar que la vida no ha sido un error, es reconfortante en cualquier etapa de la vida. Y como humanos que disfrutamos la vida, es casi una cuestión de privilegio, dadas las condiciones en que se está en el mundo.

La imagen. Aquello incierto

Psiquiatra: «Enceguecer a algunas de las víctimas podría ser un símbolo de poder sobre la pareja, o una incapacidad de soportar su mirada, aunque la víctima esté inconsciente», o «Posiblemente una creencia de X en el dicho popular de que los ojos de las víctimas retienen la imagen de su asesino hasta después de la muerte»

Chikatilo: (Llora)

Psiquiatra: Es lo último, ¿no? Creía que la policía vería su imagen en sus ojos?

Chikatilo: (mueve la cabeza, asintiendo)

El Ciudadano X⁹¹ (1:32:32)

Hasta aquí, he mencionado repetidas veces la imagen ausente como algo positivo, la imagen hueca como algo negativo. La imagen del otro es sugestiva, y ya se explicó que se origina por la representación del objeto transicional, aunque no solo sea eso, sino también un ambiente, un tiempo, y un espacio concreto, pero con conexión directa con el «cuidador». Esto, es ilustrativo para atreverse a pensar en una imagen ausente, que implica que aunque no está presente el sujeto, sí se le quiere presente, es una espera, nunca un abandono. Este último, sería el efecto negativo de ese juego con los objetos, y el niño se da cuenta de eso, y cambia su forma de conocer el mundo. Nos dice Tisseron que:

90 Alexander Lowen, *El narcisismo. La enfermedad de nuestro tiempo*, España, Paidós, 2019, p. 127.

91 El Ciudadano X. Director: Chris Gerolmo. Escritores: Robert Cullen (book «The Killer Department») Chris Gerolmo (Teleplay). 1995. 103 minutos.

Las diversas situaciones de aprendizaje propuestas al niño se basan en esas posibilidades de identificarse ya sea con lo que él presiente que el adulto espera de él, o con lo que percibe de ese adulto, aunque sea una mirada exterior de la situación que le es propuesta. Y esta mirada puede ser constituida a partir de la presencia de un testigo solidario, pero también a partir de las oscilaciones interiores del padre, de sus remordimientos, de su culpa o de las evocaciones de su propia infancia. De manera que es imposible dar cuenta de esta complejidad al contemplar, como Pierre Bourdieu –o como Bernard Lahire–, un modelo único de interiorización de las experiencias del mundo.⁹²

Tratar de investigar a la ausencia, y su papel crucial en la constitución subjetiva de las personas como imagen, no se puede probar por evidencias concretas, más bien por experiencias integradoras de cuerpo y psique de forma directa. Aun así, creo y defiendo que estos estudios permiten al alumno de historia del arte y de las artes visuales, encontrarse con lo multidimensional de la representación.

[...] lo que caracteriza el reino del objeto-imagen es que la relación con los contenidos de las imágenes no puede ser considerada sin tomar en cuenta la relación psíquica y física que el sujeto mantiene con su soporte [...] Entonces, el modelo de nuestra relación con las imágenes será en menor medida el espejo frente al que nos inmovilizamos como si estuviéramos delante de un cuadro, y supondrá en mayor medida el soporte de los primeros recuerdos con los que el niño establece una relación interactiva. Esos primeros recuerdos activan el conjunto de posturas y desafíos frente al espejo, ya que a través de ellos el niño muestra las representaciones visuales de lo que en otro momento expresaba a través de representaciones sensoriales y motrices. Dicho de otra manera, en la relación que él tiene con esas imágenes, no es la mirada lo que importa,

92 Serge Tisseron, *El espíritu de las cosas. Descubre el significado profundo de los objetos que te rodean*, México, Paidós, 2018, p. 137.

sino la interacción entre el ojo y la mano como medio de apropiación física de las experiencias del mundo.⁹³

A esa imagen, podríamos llamarla imagen recuerdo, la cual es muy interesante pues está conectada con el cuerpo, lo que permite que se tenga capacidad de metaforizar. Esa imagen posterior metaforizada, se convertirá en imagen ausente, de modo que le permitirá al niño crear un mundo particular entre otros mundos. Como nos lo menciona Cyrulnik: «Todo organismo inventa el medio ambiente en el que habita. La mariposa da forma, al percibirlo, a un medio cósmico, luminoso y feromónico que la rige. Y el hombre engendra un medio compuesto por sus representaciones sensoriales, primero con imágenes y luego con palabras, que permiten estructurar su destino de hombre y no de mariposa».⁹⁴ Este mundo es el que hace al niño un ser humano, por medio del uso de la imaginación, de la metáfora, por los usos de la imagen, de la representación. En relación a ello dice Bleichmar:

En última instancia, ese es el concepto de imaginación, y por ello hemos tomado la idea de imaginación radical. Pero dice: «simplemente en forma alucinatoria». ¿Cómo? ¿Es pensada, es imaginada y es alucinada? ¿Son equivalentes o son cosas distintas? Entonces, acá viene Susan Isaacs: «¿Qué alucina, por lo tanto el niño? Podemos suponer, ya que está actuando el impulso oral, que alucina primero el pezón, luego el pecho y más tarde a su madre como persona total; y alucina para gozar de ellos». Esto es maravilloso, porque va haciendo una suerte de continuum in crescendo que es como una adherencia. Porque les podría decir que justamente la primera experiencia de satisfacción, que da lugar a la alucinación primitiva, es un residuo de pezón, pecho y madre. Pero no es ni pezón, ni pecho ni madre: es un conglomerado de huellas. [...] El sujeto hace en su propio cuerpo lo que haría con el objeto. Entonces, el autoerotismo es objetal. No en el sentido del amor de objeto ni del reconocimiento del objeto, sino que se produce con un objeto representado.⁹⁵

93 Ibid., p. 107.

94 Boris Cyrulnik, *El encantamiento del mundo*, México, Editorial Gedisa, 2003, p. 20.

95 Silvia Bleichmar, *Las teorías sexuales en psicoanálisis. Qué permanece de ellas en la práctica actual*. México, Paidós, 2018, pp. 83-84.

Así de importante es la representación para el niño, y no solo para él, sino que ese continuum se va extendiendo hasta la vida adulta, es también una forma en que el placer va a estar inscrito en el sujeto. Por lo tanto, representación y placer están desde el principio relacionados con el objeto transicional. Esto significa, que cualquier objeto que me permita tener o pasar de conexión a conexión establecerá cierto contenido erótico, que cargado con afecto, producirá un entendimiento del otro, hasta lo posible amoroso. Es muy diferente al caso de la representación sola como simple mimesis, como nos aclara Bleichmar:

La imitación puede ser consciente, mientras que la mimesis, tal como la venimos trabajando, es un acto en el cual el sujeto queda capturado por el objeto. [...] Todos sabemos que los chicos juegan a Batman o a Superman, pero no se tiran por la ventana. En el chico que se tira por la ventana se ha producido, precisamente, algo que no es del orden de una imitación ni de un despegue simbólico, como fue planteado por Piaget, implica un desdoblamiento. En términos nuestros, diría que implica un nivel metafórico. Esto es lo central. La imitación implica niveles metafóricos. Ahora, si el sujeto queda capturado por el objeto, se pierde el nivel metafórico, y uno podría decir que hay alineación.⁹⁶

En la representación se introducen los niveles metafóricos, se sustituye un objeto o una imagen por alguien, lo mismo que sucede con el objeto transicional. Este, es el que permite que se encuentre la metáfora, y después se entienda para poder hacer desdoblamientos. Así se comprenden, incluso la poesía y otras formas de arte complejas como el cine y la literatura, lo cual es también un modo de protección porque, «[...] es cierto que una mente con capacidad mucho más metafórica no cae tan fácilmente en este pasaje de la agresividad a la agresión».⁹⁷ Cuando no existe una simbolización dentro del paisaje para poder convertir objetos en representaciones, ni imágenes en representaciones, no se alcanza a dimensionar el efecto que producirá esa agresión. «Se puede afirmar al respecto que cuanto más cercanos estén los sistemas de representación de la

96 Ibid, pp. 347-348.

97 Ibid, p. 447.

realidad constituida consensualmente, más equilibrio y capacidad de contacto con esta obtendrá el sujeto». ⁹⁸ Es decir, que la imaginación, al tener la capacidad de aceptarse y compartirse con la del otro, lleva consigo una identificación con los «otros» y «es la búsqueda de la expresión del otro lo que va guiando nuestro accionar en el mundo». ⁹⁹

Al permitirse ser tolerantes consigo mismas y con el otro, las personas se dan el tiempo para adentrarse en su forma de ser y de imaginarse como parte integrada a su entorno. «La mente humana tiene, entre otras funciones, tomar a cargo la autopreservación de la identidad, así como la autoconservación de la vida. Respecto a estos dos aspectos, marchan más o menos en común en situaciones de normalidad, pero entran en eclosión cuando uno de ellos pone en riesgo al otro». ¹⁰⁰ Por ello, como se dijo en el apartado del narcisismo, la imagen tiene que estar dotada de afecto. Cuando se prioriza la representación como lo más importante, se deja de lado el afecto, los sentimientos que anclan al sujeto no existen y se distorsiona su forma de imaginar, no existe la metáfora. Como comenta Lowen: «He puesto el acento repetidamente en que una imagen nunca puede satisfacer las verdaderas necesidades de una persona». ¹⁰¹ Debido a que existe una incisión en el individuo, que no le permite experimentar unificadamente como él lo necesita, para relacionarse con lo otro y consigo mismo.

La mirada, es un aspecto de mucho impacto sobre las personas y el arte, cuya importancia, explicaré en el apartado de *La fotografía; síntesis de la imagen negativa*. En la primera infancia, la boca es junto con el olfato lo que causa un primer impacto en el niño, pero después, es la mirada la que se integra para identificar al sujeto cuidador. Después de ese momento, ya no se puede disipar la fascinación que se camufla en el objeto transicional, la transición entre el estar y ver, luego ver e imaginar; es la que produce la representación y las múltiples posibilidades desde las que se puede mirar. Por eso, es importante el ángulo de visión, reflexionar sobre cuál es el ángulo de lo mirado; Lowen nos aclara que:

98 Ibid, p. 532.

99 Ibid, p. 613.

100 Ibid, p. 531.

101 Alexander Lowen, *El narcisismo. La enfermedad de nuestro tiempo*. España, Paidós, 2019, p. 159.

La conciencia es una función del tiempo y la distancia. Ver a otra persona requiere tiempo. Si alguien está muy concentrado en la persecución de un objetivo sólo ve a la otra persona como una imagen. No tiene tiempo para cambiar el punto de mira lo necesario como para permitir que emerja claramente el yo de la otra persona. [...] La distancia o el espacio son importantes para que se encuentren las miradas. [...] De manera similar, dos personas que se abrazan no pueden verse la una a la otra. Los narcisistas, como gente solitaria que son, buscan el abrazo [...] ¹⁰²

No es que los narcisistas no busquen lo afectivo, pero destaca en ellos la evasión de la mirada que puede traspasar la imagen que se han construido. Para dimensionar a un sujeto, hace falta no solo verlo de frente, sino de todos los ángulos posibles. Eso significa mirarle «completo», de ahí el ejemplo que pone Lowen cuando uno de sus pacientes en uno de los ejercicios le dijo:

«Espera. ¿Por qué no averiguas primero si yo deseo que me abrases?». Obviamente, no se le había ocurrido que yo pudiera albergar sentimientos que fuera necesario tener en cuenta. Someterme sin sentimiento o deseo por mi parte sería negar mi yo. Después de mi afirmación, que fue sincera, ella se acercó a mí, me miró a los ojos y dijo: «Me gustaría abrazarte». Estoy seguro de que si el cruce de miradas hubiera sido positivo, yo hubiera respondido con calidez, porque ella me hubiera visto como una persona y no como una imagen que admiraba.¹⁰³

En la imagen admirada, ¿cuál es el afecto que se incluye? ¿La admiración sólo se relaciona con la imagen?, esto puede ser cierto si es alguien a quien no se conoce, y mucho menos se quiere; pero también puede ser que sí, esto dependerá de la relación que se tenga con el sujeto admirado, el espacio y tiempo vividos en común. «Mirarse a los ojos es una expresión cariñosa, porque representa un grado de intimidad que no se tiene con un completo desconocido. Es interesante fijarse en que la forma común de saludo entre algunos nativos africanos

102 Ibíd, p. 156.

103 Ibíd, p. 157.

es la expresión «Te veo».¹⁰⁴ Eso depende también de la carga que posea esa mirada, otra vez el afecto que se deposite en ella, la vida que se transporte en ella. «Lo que pasa con la vitalidad, es que no se puede traducir en una imagen. Por su propia naturaleza, una imagen es algo estático, inmóvil, mientras que la vitalidad jamás participa de esas características».¹⁰⁵ La imagen, debe tener esa ficción que puede ser vital para la comprensión de los demás, la que el objeto por medio de la representación afianza a lo largo de los años. Eso se refleja hasta en la forma de vivir de la pareja, ya que depende de la fijeza, la vitalidad de la imagen:

El hecho de que un ser humano solo pueda elegir a otro por una forma de goce le imposibilita todo tipo de elección intersubjetiva. O lo limita en la elección intersubjetiva. Porque es verdad que en la pareja resulta muy importante la forma de goce que se obtiene. Pero se da en el marco de cierta labilidad de la escena, no de una fijeza; mientras que el problema de la perversión es la fijeza de la escena.¹⁰⁶

A lo largo de la vida, la representación surge una y otra vez, en el tratar y en el reelaborar la imagen. El poder del objeto, es de vital importancia para que la ficción, esa metáfora, se establezca y se pueda imaginar el mundo compartido. «Jung alegaba que ‘entre filosofía y psicología hay un vínculo indispensable que viene dado por la relación que guardan sus objetos [...]. El objeto de la psicología es el alma; el objeto de la filosofía es el mundo’».¹⁰⁷ En los estudios visuales, se cree que ese objeto deviene representación, la cual construye tu filosofía de vida, es decir constituye tu forma de ser en el mundo: «Carus concebía ese objetivo como la reproducción mimética de una imagen primigenia: ‘Hay algo en nuestra alma que, sin darse cuenta, hace una copia de la imagen primigenia (*Urbild*)’ (pág. 23). La imagen primigenia se encargaba de expandir y preservar

104 *Ibíd.*, p. 162.

105 *Ibíd.*, p. 267.

106 Silvia Bleichmar, *Las teorías sexuales en psicoanálisis. Qué permanece de ellas en la práctica actual*, México, Paidós, 2018, p. 525.

107 Sonu Shamdasani, *Jung y la creación de la psicología moderna*, España, Ediciones Atalanta, 2018, p. 268.

tanto la especie como la vida del individuo».¹⁰⁸ Esa imagen viene del objeto transicional, que dotada de afecto, transforma el mundo para preservarlo. Entonces, ese es el inicio el arte, pues las personas están inmersas en que la vida, cuya preservación es más que solo representación. Lev Vygotsky menciona:

La verdadera naturaleza del arte es la transubstanciación, algo que trasciende los sentimientos ordinarios; pues el miedo, el dolor o la excitación que el arte causa incluyen algo que está por encima y por debajo de su contenido normal y convencional. Ese 'algo' vence a los sentimientos de miedo y de dolor, transforma el agua en vino, cumpliendo así el fin más importante del arte. Un gran pensador dijo en cierta ocasión que el arte guarda con la vida la misma relación que el vino con la uva. Quiso decir con ello que el arte toma su material de la vida, pero a cambio ofrece algo que su material no contenía.¹⁰⁹

Esto es indiscutible a causa de que al objeto se le dota de tanta importancia, que es capital en la valoración de la vida o la muerte. Esto último depende de la constitución del enlace, sea como recuerdo de abandono, o como recuerdo de afecto. Por lo tanto, la vida pende, de cierta manera, de cómo esté metaforizada la representación, en lo que radica que la transubstanciación sea una acción originaria de las estructuras del arte. Otro de los ejemplos que nos pueden servir para ilustrar esto, viene de Hans Prinzhorn al hablar de Goethe:

[...] Goethe de su viaje a Italia: se siente constantemente impulsado a ver el paisaje con los ojos de los pintores que le son familiares, es decir, presenta imágenes mentales completas de esos paisajes y repara en cómo debe ajustar las imágenes recién recibidas a las ya presentes. Cualquiera que haya vivido obras de arte intensamente habrá tenido experiencias similares. Dicho de manera concisa, los hechos prueban lo siguiente: nuestra imagen mental no está formada por el objeto individual, real y

108 Ibíd, p. 280.

109 Lev Vygotsky, *Psicología del arte*, España, Ediciones Paidós, 2006, p. 297.

exterior, sino que a partir de dicho objeto formamos una imagen mental personal aplicando un sistema personal.¹¹⁰

Esa, es la capacidad de metaforización que alcanza cada sujeto, y que no solo es una cuestión de lo consciente, cada uno va a elaborar su propio mundo de imágenes y fantasías que le permitirán sobrevivir y mantenerse en equilibrio.

En 1916, Jung empleó el término arquetipo para designar las imágenes mitológicas filogenéticas que en 1911 había denominado, a imitación de Jacob Burckhardt, 'imágenes primigenias'. Éstas residían en lo inconsciente suprapersonal o colectivo. Además de estar orientada hacia el futuro, esa función de lo inconsciente, afirmaba Jung, favorecía un proceso de desarrollo individual que adoptaba formas típicas. Lo denominó individuación y afirmó que sustentaba la transformación de la personalidad en las tradiciones místicas y religiosas. Los sueños eran la prueba evidente de la existencia de ese proceso. [...] En sus escritos publicados, Jung afirmó que el estudio de series de sueños revelaba el proceso de individuación, un proceso general y universal de desarrollo de la personalidad que el psicoanálisis simplemente aceleraba [...]¹¹¹

Las imágenes primigenias, son representaciones conformadas por «elementos colectivos sociales». El valorar la psique humana, y sus representaciones o imágenes, no es solo cuestión individual, sino también es una cuestión de grupo. La sociedad ha formado mitos, arquetipos para poder explicar de forma más nítida las sombras, los pliegues y las grietas de la psique humana.

110 Hans Prinzhorn, *Expresiones de locura. El arte de los enfermos mentales*, España, Ediciones Cátedra, 2018, p. 71.

111 Sonu Shamdasani, *Jung y la creación de la psicología moderna*, España, Ediciones Atalanta, 2018, p. 247.

C. G. Jung y la imagen sincronizada

La cámara mira siempre a lo que ve,
pero nunca dentro de lo que ve.
Sospecho que la Medusa hacía lo mismo.¹¹²

La imagen, es una sustitución cargada de afecto que hace que se valore el objeto transicional, por el motivo que se ve «al cuidador» «a la mamá» como otro. La fascinación por ella, es llevada a todos los sentidos, los impulsa a indagar a la mirada, y a hacer junto con esta última el camino que dirige el curso de la vida humana.

Esta investigación de las imágenes, empezó por el objeto transicional, después se explicó cómo ese objeto se va desplazando, no solo en relación con la infancia, también con la adolescencia. Además, se analizó su repercusión en la adultez, en esta última etapa hace presencia el poder obsesivo de la imagen; es cuando aparece el estado «narcisista», el verse a uno mismo como imagen. Ello ocurre cuando se desplaza a la imagen del afecto y queda hueca la imagen, lo que se aclara con los estudios de Lowen. Ahora bien, ¿para qué sirve este camino recorrido con la imagen? Creo que la forma en que se puede entender la imagen no es solo desde el interior de uno mismo y representada en el exterior, en la comunicación afectiva con los otros; también se puede comprender con mayor amplitud.

Conforme avanza en esta investigación, llega el momento de presentar las ideas del psicólogo analítico Carl Gustav Jung. Esto es, para estudiar el concepto de la individuación, y sobre todo para rastrear la imagen donde no hay una evidencia tácita, para lo que Jung aporta un concepto de interés que parte del inconsciente colectivo; el arquetipo. Para que una persona alcance una «cierta salud mental», debe tener experiencias decisivas en su vida. Eso podría ser lo que aporta el concepto de individuación, del cual Le Grice explica:

112 Owen Barfield, *El arpa y la cámara*, España, Ediciones Atalanta, 2019, p. 42.

Es un proceso que lleva a un estado del ser que va mucho más allá de la mera aceptación de las exigencias del mundo social, y por este motivo C. G. Jung creía que es una vía de desarrollo psicoespiritual que deben «recorrer los hombres [y las mujeres] del futuro» En última instancia, la individuación conduce al individuo desde la condición normal de la identidad exclusiva con el ego racional (el centro de la consciencia y la identidad personal) hasta la comprensión de un centro existencial más profundo y una totalidad mayor (a la que Jung denominó el sí-mismo), la cual abarca las dimensiones consciente e inconsciente de la psique, el bien y el mal, lo masculino y lo femenino, lo racional y lo irracional, la luz y la sombra.¹¹³

El conocimiento del sí-mismo, es lo que permite a la gente adquirir otra dimensión en lo cotidiano. El tiempo que se dedica a su observación, provoca que se desplace como imagen metafórica de la vida, generando movimientos que activan la consciencia. «Individuarse y descubrir la propia relación mítica con el universo es afrontar el desafío evolutivo único suscitado por las circunstancias del mundo moderno».¹¹⁴ Esto activa la relación consciente de las personas con las imágenes de su entorno, como el sol o el mar, las tormentas, los huracanes, etc., que movilizan en lo inconsciente a los arquetipos de los que habla C. G. Jung. Sincronizar lo exterior con lo interior, o a la inversa, hace que el sujeto se sienta en el lugar adecuado, que se sienta parte del mundo, en el estar aquí en su plenitud de vida. En relación a lo anterior dice Le Grice que para Jung:

Los arquetipos son dinamismos condicionados trascendentalmente que condensan complejos de ideas en forma de motivos mitológicos. Estas imágenes mitológicas, para resumir brevemente el modo en que las entiende Jung: 1) no son inventadas; 2) aparecen en la consciencia espontáneamente y completas; 3) son autónomas, no están sujetas a la voluntad humana; 4) tienen un propósito, son sujetos por derecho propio; 5) poseen maná o numinosidad, y 6) apuntan a la existencia de un trasfondo trascendental incognoscible.¹¹⁵

113 Keiron Le Grice, *El cosmos arquetipal*, España, Ediciones Atalanta, 2018, pp. 70-71.

114 *Ibíd.*, p. 73.

115 *Ibíd.*, p. 81.

El mirar al sol, es un ejemplo de lo que conecta a la persona con esos arquetipos que han sido dotados de muchos y variados aspectos. No es casualidad que un cielo naranja intenso atraiga tanto la mirada y cause una sensación de grandeza, hasta plenitud, incluso un deseo de postrarse, como si de un dios mitológico se tratara. Eso, refleja que los humanos, a lo largo de la historia, han concentrado la presencia de la imagen real para hacerla metáfora eterna. Este arquetipo no solo funciona en el aspecto natural o con las actividades que realiza un sujeto, sino también de forma interna, a causa de que las imágenes que están ocultas son las más poderosas. Continúa Le Grice diciendo que:

Los arquetipos son los responsables no sólo de la presencia de los símbolos y motivos universales que figuran en todos los mitos, sino también de que esos mismos temas aparezcan en nuestros sueños y fantasías individuales, aunque la mayoría de las personas que experimentan esos sueños tengan previamente poco o ningún conocimiento del mito. Los arquetipos son factores y principios organizadores que están detrás de los temas perennes del mito y la literatura religiosa, como el sacrificio y la compasión, la muerte y la transformación, la iluminación y la revelación, el sufrimiento y la desesperación, el renacimiento y la renovación.¹¹⁶

Es necesaria una actitud incisiva sobre lo recién mencionado, pues el tiempo en el que se vive transforma las ideas, y con ellas la vida, adhiere al arquetipo nuevas formas de interpretarse. Por ello, lo visible no se puede tomar como un hecho, sino como un cúmulo de significación, de esta forma, se dará la individuación. Pero cuando solo hay preocupación por lo que se piensa de modo individual, como sucede en la actualidad, sin darle mayor importancia a lo que se construye de forma colectiva, se desincronizan las imágenes que tienen que perdurar para que exista un verdadero conocimiento de uno mismo.

Señala Le Grice que «El camino del héroe, [...], es el de la «sumisión autoalcanzada»; una sumisión, en términos junguianos, a la autoridad mayor del sí-mismo. Y es precisamente este aspecto del viaje del héroe, el que resulta más relevante para nuestra época, como respuesta y oposición al orgullo des-

116 Ibíd, p. 82.

medido de la consciencia del ego individualista».¹¹⁷ Deben buscarse imágenes más amplias que las individuales, por eso el uso del arquetipo como concepto social amplio; esto permite vivir plenamente, al sincronizarse los diferentes estratos, el personal y el colectivo, en la imagen del sí mismo; esto se relaciona con metaforizar y enlazar los afectos.

La individuación surge al saber los límites temporales entre lo consciente y lo inconsciente: «Durante la individuación, sin embargo, el poder instintivo de la psique ya no se reprime dentro del inconsciente como ocurría antes, sino que se hace consciente y se transforma».¹¹⁸ Ese conocimiento de si-mismo se da cuando a lo largo de las etapas de la vida se hace conciencia de los procesamiento de «la imagen», o para decirlo de otro modo, de la «sustitución del otro», el ser por el que se tiene cariño y preocupación, del que depende que estemos vivos en este mundo. Cuando se tiene la capacidad de entender esos lazos afectivos, se puede sincronizar con el mundo de forma natural y no patológica:

La sincronicidad, en su definición más amplia, puede adoptar muchas formas diferentes: una serie relacionada de sucesos inusuales casualmente desconectados pero unidos por un hilo común de significado [...] Sea cual sea la forma particular que adopte una sincronicidad, cada caso se caracteriza por la sensación de que hemos entrado en un mundo de significado superior y de que participamos en una dimensión de la realidad más amplia y profunda, que trasciende las preocupaciones puramente personales de nuestra vida, pero aun así se relaciona en lo más íntimo con nuestra situación personal.¹¹⁹

En lo cotidiano, suceden actos de sincronización, como cuando en una conversación se acomodan las ideas de forma inesperada y repentina, como si todas las aportaciones de los integrantes fueran una unidad; también puede ser cuando una serie de acciones de diferentes contextos se conectan entre sí y crean sentido en la mente; o cuando la situación del lector concuerda signifi-

117 Ibíd, p. 117.

118 Ibíd, p. 119.

119 Ibíd, p. 173.

cativamente con lo que se describe en la trama de un libro o película, de modo que le impacta y lo transforma; o cuando se da la percepción consciente de sueños o de palabras que estructuran acciones posteriores para poder resolver problemáticas.

La sincronización se experimenta si se está en el momento «presente», con disposición para conocer el tiempo en el que se está inmerso y su modo de transcurrir; ahí convergen múltiples presentes. En la actualidad, es difícil estar en el lugar concreto, en el momento preciso, pues las personas a veces deben desempeñar hasta tres trabajos para cubrir sus necesidades básicas, teniendo una calidad de vida que no permite detenerse a pensar en uno mismo. Pero vivir experiencias de encuentro con el presente es una necesidad urgente para el ser humano, para que no se sienta abandonado. Esto es así porque: «En tales ocasiones sentimos que el universo, o algún poder organizador detrás del universo, se preocupa por nosotros, por decirlo así, y que lo que estamos haciendo obedece a un propósito mayor. Por eso las sincronicidades llegan a veces con la fuerza de una revelación espiritual».¹²⁰ Este también es un modo de percibir el arquetipo, pues su carga es fuerte y hace una transformación en el sujeto.

Jung creía que, en general, las sincronicidades parecían cumplir el mismo papel que los sueños, [...], la interpretación perspicaz de los fenómenos de sincronicidad, como ocurre con todas las expresiones del inconsciente, antes que exaltar de un modo narcisista la importancia egocéntrica del individuo, podría corregir precisamente esas tendencias y abrir la psique a una visión más amplia.¹²¹

De ahí la relación que hace el arquetipo con la individuación desde la sincronicidad, ya que al ampliarla, se acepta la sombra o el inconsciente. «Se considera que la aparición de sincronicidades permite un diálogo continuo con el inconsciente y el todo más amplio de la vida, a la vez que estimula una apreciación estética y espiritual de los poderes vitales de compleja configuración

120 Ibíd, p. 175.

121 Richard Tarnas, *Cosmos y psique. Indicios para una nueva visión del mundo*, España, Ediciones Atalanta, 2017, p. 96.

simbólica».¹²² Ahora estos motivos de sincronizar el tiempo presente se están desplazando con mayor fuerza a las artes, es decir, que hay un fuerte interés por sincronizar las imágenes que se forman desde la infancia; esto sucede porque:

Cada vida humana es la representación de un drama con matices míticos y universales en un escenario contemporáneo personal. Los motivos arquetípicos son siempre evidentes si miramos más allá del contexto cultural y temporal en el que se desarrolla la vida. De ahí que las grandes obras literarias muestren cierta cualidad intemporal; que las obras de Shakespeare, por ejemplo, sean para nosotros tan relevantes como lo fueron en su época, pues tratan los grandes temas arquetípicos de la experiencia humana.¹²³

Cuando se realizan obras artísticas, lo que se pone en juego aparte de materiales y soportes, son ideas, conceptos que en forma de arquetipos, arman una pieza, y esto hace que los trabajos funcionen porque lo que el sujeto humano, lo que el espectador ve, son los tiempos presentes en que fueron sincronizadas esas piezas para poder ser construidas. Entonces, se aprecia al arte como un fenómeno sumamente complejo que adhiere presente a la imagen por medio de los arquetipos. Estos, a su vez, hacen que perdure la pieza y siga hablando de lo que tiene importancia:

«La forma básica del arquetipo sigue trascendiendo a la consciencia que la percibe y a su forma particular de manifestarse. Por tanto, los arquetipos parecen tener dos dimensiones relativamente distintas: por un lado, son imágenes arquetípicas que experimenta la psique humana y, por otro, los principios trascendentales y formas organizadoras que parecen subyacer en la psique y el cosmos, proporcionando a ambos un orden formativo».¹²⁴

El interior es igual al exterior, ya que la sincronicidad, es una «organización» con el cosmos en el que se está participando. Esto, a nivel de arte, es un com-

122 Ibíd, p. 100.

123 Keiron Le Grice, *El cosmos arquetipal*, España, Ediciones Atalanta, 2018, p. 218.

124 Ibíd, p. 232.

promiso con lo que está a tu alrededor, entonces, percibes la imagen desde tu entorno, cuidándolo, no abandonándolo; así te sitúas en el presente. De lo contrario, no hay un ancla con el objeto de los afectos y se desplaza la imagen de uno mismo; en consecuencia, se descuida la imagen ordenadora del mundo y por añadidura, la de la persona. La estructura arquetipal, se replica por medio de la armonía y la composición de la pieza, en conjunto con sus conceptos, que confluyen en la preocupación por los afectos. De este modo, las obras de arte actuales corresponden a un mismo patrón que unifica psique y naturaleza a la vez. Le Grice menciona que:

Un contenido arquetípico «se expresa a sí mismo, en primer lugar y ante todo, mediante metáforas. Si un contenido debe hablar del Sol y se identifica con el León, el rey, el oro atesorado por un dragón o el poder que garantiza la vida y la salud del hombre, no es una u otra de estas cosas, sino más bien una tercera desconocida, que encuentra una expresión más o menos adecuada en todos estos símiles, pero que permanece ignota y no se puede encajar en una fórmula, para disgusto constante del intelecto.¹²⁵

El habitar entre las grietas, ese lugar de pliegues, ejerce una profunda impresión en la vida; genera formas de convivencia que hacen que los polos opuestos, lo consciente y lo inconsciente, estén presentes, otorgando lucidez al sujeto desde los bordes del pensamiento y la experiencia vital. Así, el humano utiliza su mente y su consciencia, de modo que posibilita su permanencia, lo anterior se evidencia a través del arte. Cuando se conoce el tiempo se comprende la metáfora, por lo que se vislumbra el arquetipo y la sincronización se incorpora en la vida. El *presente* permite al sujeto percibirse íntegro (sincronía), o ser indiferente a los sucesos y tergiversar su significado. «De hecho parece que el tiempo, lejos de ser una abstracción, es un continuo concreto que contiene cualidades o condiciones básicas que se manifiestan simultáneamente en varios lugares de una forma que no se puede explicar por paralelismos causales [...]. Cualquier cosa nacida o hecha en este momento del tiempo tiene las cualidades

125 Ibíd, p. 233.

de este momento del tiempo». ¹²⁶ Esto que Jung menciona en *La flor de oro*, es lo que el arte también ha desarrollado con la única finalidad de vivir en armonía, y buscar la evolución como seres conscientes de un mundo, donde «el otro» no sea un extraño.

La individuación es necesaria en este proceso, pero no es lo mismo que el aislamiento: «Mientras que el individualismo puede llevar al aislamiento solipsista, la auténtica individuación conduce, en palabras de Jung, a la «comunidad absoluta, vinculante e indisoluble con el mundo entero»». ¹²⁷ Actualmente, eso implica velar porque el entorno sea estabilizado con afectos, para juntos poder crear otras formas de vida que no sean de opresión. «La autotranscendencia quiere decir llegar más allá de las fronteras de la propia existencia. Cuando un sistema, en su autoorganización, va más allá de los límites de su identidad, se vuelve creativo. En el paradigma autoorganizativo, la evolución es el resultado de la autotranscendencia a todos los niveles». ¹²⁸ El arte entonces, sirve no solo como un instrumento, sino como el bucle en que la persona se mueve para ir más allá de los prejuicios y de las ganancias de los grupos de poder.

Como se ha leído en los párrafos anteriores, la sincronización, sentimiento oceánico, revelación en el sentido espiritual, experiencia cumbre, entre otros conceptos, hacen que el tiempo presente sea visto como una acumulación de presentes, y que lo que se experimente sea una especie de presencia, de estar en el momento en el que se está. Esto no puede ser comprobado científicamente, pero sí desde las emociones personales, debido a que cada quien posee una consciencia diferente a través de la percepción de la vida que aportan los sentidos según las experiencias propias. Por eso Bleichmar dice que:

[...] si bien es verdad que lo que nosotros llamamos *insight* tiene algo de revelación. Y la forma en que se produce a veces el descubrimiento de enunciados científicos tiene algo de eso. El problema es que se trata de una revelación que se asume como hipótesis y no como demostración. [...] Y tiene un carácter de revelación; es muy interesante que el pensamiento

126 *Ibíd.*, p. 284.

127 *Ibíd.*, p. 329.

128 *Ibíd.*, p. 355.

científico tenga momentos así, pero no se sostiene en eso. Una vez que lo descubre, lo que hace luego es la comprobación. Y entonces uno sigue demostrando y buscando y buscando. Ahora, en cierto momento, la cuestión es la falsación. El problema es que la verdad religiosa no se mantiene más que como revelada, mientras que la verdad científica tiene que ser construida y deconstruida todo el tiempo.¹²⁹

Al intentar dejar explícito cómo se «vive» la imagen, observo que el presente «se mueve» según las ideas políticas y sociales, según los cambios que se estén gestando en el tiempo en que uno está viviendo. Por ejemplo, hoy en día darle importancia a la cuestión religiosa es como dice Alexander Lowen «En mi opinión, volcarse en la mística es una maniobra narcisista».¹³⁰ Por eso, el arte se transforma según el lugar de la creación y los intereses del tiempo en el que se desarrolla. Desde el arte, se posibilita construir y deconstruir el tiempo en las imágenes de las cuales se forma la psique. En cambio, la Iglesia no responde al tiempo actual, se ha quedado anquilosada en sus propuestas y dogmas de siglos pasados. Esto provoca, que en vez de sincronizar imágenes, se desplacen y se conviertan en una situación patológica. Por eso debe cuidarse la imagen, que debe ser usada éticamente por quienes impactan con ella a otros, como los productores artísticos, educadores, políticos, etc. Como son sujetos, en cuya labor se implica la importancia de las imágenes y del tiempo presente en ellas, de lo que las constituye, se presta a que manipulen a los demás, con el poder que pretenden poseer por medio de la imagen.

Como lo dice Tisseron «Por ello, comprendemos que los objetos juzgados como estéticos sean importantes para cada uno de nosotros, pero sin duda lo son aún más a los grupos. Como todo ser humano, los grupos experimentan la necesidad de fundar su legitimidad sobre algo que los sobrepase y que sobrepase a cada uno de sus miembros».¹³¹ En consecuencia, cualquier sociedad tiene

129 Silvia Bleichmar, *Las teorías sexuales en psicoanálisis. Qué permanece de ellas en la práctica actual*, México, Paidós, 2018, p. 406.

130 Alexander Lowen, *El narcisismo. La enfermedad de nuestro tiempo*, España, Paidós, 2019, p. 269.

131 Serge Tisseron, *El espíritu de las cosas. Descubre el significado profundo de los objetos que te rodean*, México, Paidós, 2018, p. 133.

sus propios objetos, cada época genera sus objetos, los que muchas veces son cuerpos conservados, véase a Lenin, o a los santos y sus reliquias. A lo largo de la humanidad esto siempre se ha realizado:

Como la muerte parece personificar la presencia de una ausencia, el hecho de morir ha de entenderse también a modo de proceso de transformación en una imagen que ha impulsado a los seres humanos a crear ellos mismos imágenes. Más aún: la historia de la imagen puede verse como la otra cara de la historia cultural del cuerpo. Los testimonios más antiguos y conocidos de ello son los cráneos de Jericó y Ain Ghazal, sobre los cuales, mediante la posterior aplicación de capas de cal y yeso, se había modelado un rostro que sustituía al descompuesto. Se ha datado hacia el año 6500 a. C.¹³²

Aunque parece desligado del tema, la muerte tiene continuidad con el concepto de abandono. Como el ser humano tiene poco tiempo de vida en relación con la naturaleza y con el cosmos, cuando se piensa mucho en ello, llega la sensación de haber sido abandonados en el universo. Así, lo que más nos preocupa es la forma en que hemos vivido, de ahí que en la antigüedad se depositaran objetos en las tumbas. Esto no es otra cosa que el ir acompañados, no estar abandonados en caso de que exista otra vida, con otras imágenes desconocidas. Ese es el motivo del sentido ritual que se da a la muerte, a los renacimientos en vida, de acuerdo a la sociedad a la que se pertenece; Grondin menciona:

El entender, el comportamiento, el sentir y el amar humanos (pues no nos comportamos ante el mundo solamente ni primariamente en forma cognoscitiva) tiene que ver, tal vez, menos con la conciencia, con el hacer y el control, y más, mucho más de lo que se suele aceptar, con un introducirse de manera subcutánea en el carácter ritual de la vida, en un acontecer que nos envuelve y que sólo podemos deletrear balbuceando. La idea fundamental de Gadamer es que este ritual oculto en que la vida

132 Olaf B. Rader, *Tumba y poder. El culto político a los muertos desde Alejandro Magno hasta Leni*, España, Ediciones Siruela, 2006, pp. 33-34.

está engastada representa menos una limitación que una posibilidad de racionalidad y libertad humanas.¹³³

Es eso lo que intento aclarar desde el punto de vista de la imagen, ya que es la que permite que exista la sustitución, crear metáforas, fusionarse con *lo otro*, desde un lugar de comunión. En consecuencia, cuando se está ante una obra artística que cobra múltiples sentidos, es muy posible que sincronice no solo al espectador, sino a más mundos, que intervenga como un sentido en incógnito para la procuración de los demás.

Saber y experimentar no siempre significa controlar y dominar. Para los seres humanos, la experiencia es, sobre todo, participación en el sentido, estar familiarizado con algo, participar en algo. Pretender justificar del todo esta experiencia «hermenéutica», ponerla a la luz de la conciencia pura significa fallarla. Gadamer diría a ese respecto que nuestro ser es más ser que conciencia, es decir, el ser sostenido por la historia es más esencial a nuestra comprensión que su transparencia predeterminada en la conciencia. Pero incluso la conciencia –sostendría Gadamer con una sentencia magistral–, es más ser que conciencia. También nuestra conciencia tiene algo no previamente pensable, algo no alcanzable, algo del orden del acontecer.¹³⁴

El acontecer es el estar abierto a las modalidades del tiempo presente, es lo que nos impacta cuando el presente se ha trabajado desde la apertura con el otro. Esto, es con el fin de que, en la soledad o sin ella, el ser humano no se sienta perdido, sino acompañado por él mismo. El abandono no solo implica a las familias, al saber si te quieren tus padres, también es un arquetipo negativo que la humanidad acarrea con la historia inicial del abandono, causado por el pecado original. Esto, en vez de impulsar a una mejor calidad de vida a las personas, tergiversa su sentido hacia el miedo y la culpa.

133 Jean Grondin, *Hans Georg Gadamer. Una biografía*, España, Herder, 2000, p. 418.

134 *Ibíd.*, p. 379.

Desde el punto de vista de Neumann, compartido por otros psicólogos, como Melanie Klein o D. W. Winnicott, la expulsión del Edén no es sólo un acontecimiento histórico primordial, ni un simple arquetipo grabado en la psique humana. Es el trauma que experimenta cada ser humano al salir del cascarón urobórico de la infancia. Neumann escribe: «Desprenderse del uróboros, adentrarse en el mundo y encontrarse con el principio universal de los contrarios son las tareas esenciales del desarrollo humano e individual». Estas «tareas», lejos de ser simple material narrativo de antiguos mitos, constituyen el desafío del «viaje» del héroe. Cada uno de nosotros, en la medida en que nos convertimos en *individuos* –siguiendo el sendero de lo que Jung llamó «individuación»–, debe encarar dichos desafíos.¹³⁵

La imagen que se percibe y da noticia del mundo que rodea al sujeto, puede ser sustituida por un objeto, para que se siga sintiendo esa compañía, ese amor que el otro nos tiene y que no nos abandonará jamás, porque la sustitución cobra sentido. La imagen sustituta es una cuestión de amor, no una posesión. Las imágenes son poderosas, gracias a eso se profundiza en ellas hasta crear metáforas y poemas completos, que desembocan en un conocimiento de sí mismo, dado que: ‘La individuación es una unificación consigo mismo y al tiempo con la humanidad’. Por medio de la individuación, se resolvería el conflicto entre lo individual y lo colectivo. Sólo así se conseguiría que la aglomeración de individuos, en vez de una masa anónima, fuese ‘una comunidad consciente’ (ibíd.),¹³⁶ que conserve al mundo y conozca el universo; interno y externo.

Por otro lado, es necesario acercarse a los arquetipos, porque representan la imagen macro de nuestro sistema. Dice Shamdasani que: «Las imágenes primigenias son las formas más antiguas y universales de presentación de la humanidad. Son tanto sentimientos como pensamientos; de hecho, son inclusive dueñas de algo así como una vida propia y autónoma».¹³⁷ Es por eso que no son fáciles de clasificar en caso de que se quiera hacer una lista de ellas, además

135 Gary Lachman, *Una historia secreta de la consciencia*, España, Ediciones Atalanta, 2016, p. 179.

136 Sonu Shamdasani, *Jung y la creación de la psicología moderna*, España, Ediciones Atalanta, 2018, p. 536.

137 Ibíd., p. 432.

conocerlas es una de las tareas del ser humano, debido a que «El conocimiento humano consistía en la adaptación al presente de las «formas de representación primigenias que nos son dadas *a priori*». Era necesario modificarlas, pues originariamente correspondían a una ‘forma de vida arcaica’». ¹³⁸

Los seres humanos, cada época actualizan las imágenes y las dejan en margen, para acoplarlas al tiempo donde están inscritos; entonces no son un descubrimiento en sus vidas, sino un renacimiento de la imagen. «Los impulsos no podían asimilarse al extremo rojo del espectro. Sin embargo, sus imágenes sí podían integrarse en el otro extremo. Por eso el psicoanálisis proporcionaba a la persona un método para transformar los instintos, y su relación con ellos, por medio de imágenes». ¹³⁹ El ser humano, es una construcción de imágenes que le permiten ser el acontecimiento transformador de sus instintos, de ahí la innovación de las teorías de Jung; según Shamdasani comenta:

[...] Jung afirmó haber dado con una forma indirecta de abordar las imágenes de los impulsos: el material que la imaginación activa sacaba a la luz podía organizarse en tipos y motivos, los cuales coincidían con la mitología. Describió cómo esas experiencias lo llevaron a concluir que ‘existen ciertas *condiciones colectivas inconscientes* que actúan como reguladores y como propulsores de la imaginación creativa y que dan lugar a correspondientes creaciones’. Esos reguladores, o arquetipos, actuaban de manera tan similar a los instintos que no veía razón alguna para no considerarlos idénticos. ¹⁴⁰

El instinto y el arquetipo, son patrones que regulan el comportamiento del ser humano, pero estos, se experimentan de forma negativa cuando se vive en una ciudad llena de contaminación, donde no hay ni un cuidado mínimo por los peatones, quienes malgastan su energía y acumulan experiencias de frustración y rabia. No se diga en otros aspectos culturales, ya que la imagen que se proyecta en la sociedad actual, es la de puros narcisistas. Por ello, la construcción de las urbes se convierte en un problema de poder, predomina la apatía por el ciudadano de escasos recursos, quien paga impuestos que no

138 Ibíd, p. 414.

139 Ibíd, p. 410.

140 Ibíd, p. 409.

son retribuidos en una mejor calidad de vida; entonces se siente frustrado, con la energía truncada.

En opinión de Jung, ‘el proceso cultural consiste en la progresiva doma de lo animal en el hombre’. Sin embargo, ese proceso de domesticación no podría llevarse a cabo sin una rebelión por parte de la ‘naturaleza animal’. Ese lanzamiento se había agudizado después de la revolución industrial porque el crecimiento de pueblos y ciudades, junto con la progresiva industrialización, había cerrado las salidas para la expresión de las energías afectivas. Por eso los habitantes de los pueblos y ciudades acumulaban un exceso de energía.¹⁴¹

La acumulación de energía en el caso de México, está obstruida, pues esta, en vez de ayudar a sus habitantes, los invade y aniquila. Predomina una enorme apatía ante las maniobras del poder, hacia el que no hay, por parte de los ciudadanos, ninguna exigencia o límite. Soportan el dolor para que otros se favorezcan con sus imágenes de políticos farsantes, eludiendo así la propia responsabilidad ciudadana. La sociedad mexicana, fue educada en una riqueza de imágenes que poseían un enfoque de sufrimiento, las cuales, brindan una latencia de sumisión, culpa, y desinterés. Quizá hay un anhelo de identificarse como «el ejemplo a seguir», para lo que es necesario conservar a los corruptos como «el represor», para no tomar un papel activo en la situación y perpetuarla. Tenemos una tolerancia excesiva con las instituciones que nosotros mismos pagamos; la vida transcurre en desear cambios que nunca llegan.

Jung señaló que, en la naturaleza, el instinto de conservación de la especie [*Instinkt der Arterhaltung*] y el instinto de supervivencia [*Instinkt der Selbsterhaltung*] eran indistintos, pues en ellos sólo se veía el impulso vital [*Lebenstrieb*] y la voluntad de vivir [*Willen zum Dasein*]. Afirmó que esa concepción coincidía con la noción schopenhauariana de voluntad. Por consiguiente, la libido estaba relacionada con todas las formas de deseo.¹⁴²

141 Ibid, p. 396.

142 Ibid, p. 352.

La sociedad permite que esa voluntad de vivir prevalezca gracias al arte, tal como la función del carnaval en épocas antiguas, en donde se deja que el cuerpo se desfogue para que conserve su energía en control. Si se le quitan beneficios al arte o a los artistas la consecuencia implica una presión sobre la energía reprimida. Entonces las imágenes se distorsionan y confluyen en una vida de una sociedad enferma y sin sentido. Estas ideas de Jung provienen de Medio Oriente, otro de los autores que se nutren de ellas es Henry Corbin, con el que concuerdo en el planteamiento que he realizado sobre la imagen. Tom Cheetam menciona de ese último autor:

[...] Pero la hermenéutica de Corbin del *lenguaje personal* nos recuerda que pasado y futuro se expresan siempre mediante verbos conjugados por un sujeto para quien el único tiempo es el presente. Son, por lo tanto, dimensiones de esa persona, «pues de ella depende, de la amplitud de su inteligencia y de la generosidad de su corazón, abarcar la totalidad de la vida [...] [y] totalizar en sí misma todos los mundos» en la dimensión de su presente.¹⁴³

Jung es más racional y se va a las profundidades de la psique, pero Cheetam, explica que en contraste Henry Corbin se va a las profundidades del corazón, ya que investigaba a los místicos de oriente, como a Ibn Arabi y Avicena. Al hablar de este último, en los relatos visionarios dice que revelan un universo espiritual.

No se trata de una imagen que se derive de alguna percepción exterior previa; es una Imagen que precede a toda percepción, un *a priori* que expresa el ser más profundo de la persona, lo que la psicología de las profundidades denomina una «Imago». Cada uno de nosotros lleva en sí mismo la Imagen de su propio mundo, su *Imago mundi*, y la proyecta en un universo más o menos coherente, que se convierte en el escenario en el que se representa su destino.¹⁴⁴

143 Tom Cheetham, *El mundo como ícono. Henry Corbin y la función angélica de los seres*, España, Ediciones Atalanta, 2019, p. 21.

144 Ibíd, p. 40.

Esta, es otra forma de comprender la imagen relacionada con Jung y con la imagen de otros tiempos, donde la religión cumplía un papel de espiritualidad y se preocupaban por las formas del tiempo en la vida. A lo largo de la historia, la sombra adquiere una forma preponderante en la representación de los afectos, un ejemplo es el dibujo se hace de la silueta del «amado», para que su ausencia sea devastadora para la hija del alfarero Butades. La sombra, de cierta forma es un enlace para que esta silueta se transforme en objeto, ya que Butades hace, basándose en ella, un objeto. Se podría pensar que esa silueta se transforma desde el inconsciente al consciente de ese amado. En las ideas de Corbin la representación cobra nueva perspectiva con las acciones:

Todas nuestras acciones y todos nuestros pensamientos son ejemplificaciones de la Persona cuya imagen reflejan. Nuestros pensamientos y nuestros actos nos hacen ser quienes somos; son nuestro mismo ser, y ejemplifican nuestro *modo de ser*. Cada pensamiento y cada acción son en la forma de una Persona y tienen a una Persona «por delante» que garantiza su realidad. Nuestras acciones son nuestras formas, que «enviamos por delante» como heraldos de nuestro ser. Pero no somos agentes en un sentido literal, como origen único y causa única de nuestros actos. Somos agentes en sentido metafórico. Nos ponemos en acto y así nos creamos a nosotros mismos *cuando* actuamos, y comprendemos nuestros actos sólo cuando nos ponemos en acto por medio de ellos.¹⁴⁵

Nos representamos por medio de las sombras al enviar por delante imágenes que somos, pero que no están representadas, el sujeto oscuro que nos da tridimensionalidad, es lo que se adelanta en el tiempo cuando actuamos. Esto nos hace un ser completo, como dice Cheetam, «Venir a este mundo [...] no puede tener otro significado que convertir su realidad metafórica en su realidad Verdadera».¹⁴⁶ También nos recuerda el pensamiento de uno de los principales divulgadores de Jung, Hillman, que dice que «[...] Lo otro es una imagen inalcanzable [...] o, más bien, una imagen que sólo es alcanzable a través de la

145 Ibíd, p. 80.

146 Ibíd, p. 84.

imaginación».¹⁴⁷ Para alcanzar la imagen que somos, para poder constituir la imagen que nos reconstruye y constituye, es vital que la imaginación desdoble los tiempos de la imagen, para que en ese repliegue y despliegue, la intensidad del presente sea manifiesta. «La individuación es para Corbin un acto moral y a la vez metafísico, una intensificación del ser [...] La individuación es un viaje hacia la Luz, que en esta historia significa trascendencia sobre trascendencia, en una interminable sucesión de trascendencias».¹⁴⁸ La imagen de la que los seres humanos dependen y que usan, les permite ver o percibir las sucesiones desde el tiempo presente. Al final se habla de lo mismo, desde distintas perspectivas. Cheetam, habla del uso activo de las fantasías de Jung, que es el material que crea la psique, la cual, para él, existe en tres tipos: voluntaria, pasiva, y activa; sobre esta última, el autor menciona cuatro modos de utilizar las imágenes:

La primera posibilidad de hacer uso de ellas es *artística*, si es que se está de algún modo dotado en esa dirección; la segunda es la *especulación filosófica*; la tercera es *cuasi religiosa*, incluyendo la herejía y la fundación de sectas; la cuarta manera de emplear la *dynamis* de estas imágenes es malgastarla en toda forma de libertinaje. [...] Una fantasía es más o menos invención de cada uno y permanece en la superficie de las cuestiones personales y las expectativas conscientes. Pero la Imaginación activa, como el término denota, significa que las imágenes tienen una vida propia y que los acontecimientos simbólicos se desarrollan según su propia lógica.¹⁴⁹

El quehacer del artista, es lo primero que enfatiza el autor al referirse a los usos de la imaginación activa, cuya fantasía, va a ser determinada por el presente, lo cual se modifica según el contenido del imaginario de cada sujeto. Habrá que aclarar que muchas experiencias formidables de vida, ocurren a causa de la libertad que se da a las posibilidades de esa imaginación. Esta permanece viva en los humanos, hablar de ella misma es un hábito que las grandes obras han mantenido; Cheetam, habla sobre el arte verdadero:

147 Ibid, p. 160.

148 Ibid, p. 202.

149 Ibid, p. 206.

Al crear una obra de arte, la psique o alma del artista asciende desde el reino terrenal al celestial [...] después de que el alma haya habitado el espacio del cielo, después de la contemplación de las esencias, de los arquetipos, si se quiere, se llena de la paz y de las energías *teleológicas* del mundo invisible, y es portadora del «frescor del azul eterno». En el momento del descenso hacia el mundo terrenal, las imágenes «cristalizan» –Corbin diría que el espíritu se encarna–, la imagen artística verdadera «es un cristal de tiempo en el espacio *imaginal*».¹⁵⁰

Las obras a las que se refiere Cheetam en la cita previa, son piezas artísticas que alcanzan niveles de presente con tal intensidad, que la presencia se hace manifiesta. Aquí pertenecen *El hombre de fuego* de José Clemente Orozco, *Roden Crater* de James Turrell, y otras muchas, que debido al presente contenido y a las inmersiones en la psique profunda del sujeto, enlazan un mundo arquetipal desde la imaginación. Si existe ese enlace desde la imagen con el universo, se produce la presencia, y por lo tanto la individuación, lo que genera un auto-conocimiento. Lo anterior, sucede por medio de la forma y de la acción, o del color y del espacio, que se comparten al espectador, de modo que existe una comunión con el universo. James Hillman nos dice que

De Jung toma (junto con otras muchas cosas, por supuesto) la idea de que las estructuras básicas de la psique son patrones arquetípicos universales. El lenguaje básico de los arquetipos es el «discurso metafórico de los mitos». Los mitos son «los patrones más fundamentales de la existencia humana». Esto significa que el modo básico de acceso al estudio de los seres humanos es mitológico e imaginativo. El fundamento de la persona humana no se encuentra en la historia, ni en la sociología ni en la biología, sino en «la base poética de la mente».¹⁵¹

Esta imagen no física en la mente del sujeto, se materializa en las formas del arte, incluyendo los procesos creativos de la vida cotidiana, como las manifes-

150 Ibíd, pp. 223-224.

151 Ibíd, pp. 241-242.

taciones y conciertos masivos. También hay gente a la que se percibe como si fuera un cúmulo de presentes, y como resultado, su presencia posee una carga poco usual, que se percibe al estar en contacto con ellos. Menciona Hillman al hablar de Corbin:

[...] También sabrán, en el fondo de sus corazones, que la comunicación del pensamiento del corazón se desarrolla de esa manera que él tan magistralmente dominaba como un *récit*, un relato de la vida imaginal como viaje a través de esencias *imaginables*, un relato de lo esencial. En él, la imaginación era íntegramente presencia. Se estaba en presencia de la imaginación misma, de esa imaginación en la cual y por la cual el espíritu se traslada desde el corazón hacia el origen de todo.¹⁵²

La individuación, como se ha explicado, tiene que ver con las imágenes que se elaboran desde la primera infancia, el relato de lo esencial quizá se forma por medio de imágenes, las cuales, determinan cómo se vivirá la individuación, el conocerse a sí mismo. Ese relato imaginal, quizá sea el de la primera imagen que es desplegada desde la infancia, con la sustitución al ser querido que no nos abandona; es recordado por un objeto físico, después por una imagen ampliada como el arquetipo. Sobre este último, Cheetam comenta que «[...] «se presenta inicialmente como imagen», y por esta razón «todo el método de la psicología arquetípica es imaginativo»». ¹⁵³ Así se comprende que la presencia está hecha de presentes y por lo tanto de imágenes, queda entendido mejor desde Hillman:

Hillman quiere que concibamos el alma como una perspectiva, no como una cosa; como una manera de percibir que altera nuestra experiencia del mundo, de tal modo que nos encontramos a nosotros mismos, o mejor, *nos perdemos*, inmersos en *imágenes*. [...] Toda la «objetualidad» del ego y el sí-mismo se licúa. No somos objetos, y por consiguiente no podemos ser objetivos. No hay nada sustancial. Lo que ha cambiado es el *modo de presencia* de la persona. Estando presentes de esa manera, estamos

152 Ibíd, p. 243.

153 Ibíd, p. 243.

en las imágenes, en el mundo, de una manera nueva, una manera en la que el mundo aparece de modo simbólico y metafórico. Eso a lo que nos agarramos, el alma, desaparece, y experimentamos una modificación radical. Ya no somos masas

Cuando se analiza cómo la imagen se establece en la vida de cada uno, para ver en qué aporta para poder vivir en sociedad, es que se estudia la imagen arquetípica, a partir de las ideas de Corbin, Jung y Hillman, que Cheetam entrelaza. Dante fue uno de los artistas que utilizó esta imagen de forma excepcional. Él lograba lo que menciona Florenski en las citas previas, incluso pareciera como si Hillman se refiriera a la *Divina Comedia*. Por su parte, Cheetam habla sobre la voluntad de poder de Nietzsche:

[...] nos muestra que la Imaginación activa no es la forma suprema de imaginar. *Nos lleva* a lo que Corbin llamó el mundo *imaginal*, el *mundus imaginalis*. Es el lugar de las visiones y la imaginación visionaria que, como insiste Casey, «está potencialmente presente en todos los niveles de la experiencia humana» y no siempre es explícitamente *teofánica*. [...] Esta «imaginación arquetípica» «postula el ser real», en expresión de Corbin, y abarca y trasciende los límites de la Imaginación activa. La imaginación activa siempre está, yo creo, ligeramente desequilibrada, y opera en el límite del dominio de los arquetipos y fuera del alcance del ego personal. [...] Si bien es una fuente de fortaleza y discernimiento psíquico, puede terminar, aunque *no necesariamente* deba ocurrir así, como un método introvertido de construcción del ego. [...] Para eso, se necesita cultivar una Imaginación verdaderamente visionaria, liberada de las limitaciones del ego. Esto es, entonces, lo que los alquimistas llamaron *Imaginatio vera*: Imaginación verdadera. Este ámbito trasciende el mundo del ego: entrar en esos espacios es un «nacimiento vivo», en palabras de Jung, y aquí estamos de continuo al margen del equilibrio. Aquí, el equilibrio dinámico, e incluso el desequilibrio, son la norma. Aquí, encontramos la vida al borde del caos, o al menos en el límite de nuestra capacidad de *saber*, predecir y comprender. Es algo creativo, poderoso y profundamente inquietante.¹⁵⁴

154 Ibíd, pp. 264-265.

Aunque larga, esta cita es importante, ya que lo mencionado es lo que provocan las grandes obras de arte, no solo la vida. Esa irrupción no deja de ser una transformación, el sujeto y su subjetividad, son los que determinan con qué intensidad va a ser recibido el tiempo de la pieza, misma situación que ocurre con la percepción del mundo. El ser humano es una obra de arte en reactualizaciones en el tiempo presente, a la vez, por eso es poderoso, sumamente llamativo para la gente que le rodea al día a día, que se deja influir con el poder positivo o negativo que cargue.

Esa es la trascendencia de estudiar el rastreo de la imagen, la cual es formula desde la primera infancia como soporte de la espiritualidad que el humano puede poseer. Es lo que afirma el amor del «otro», el afecto que le permite crecer y seguir vivo en esta sociedad, que devora todo a su paso y en la cual se siente abandonado.

Por mucho tiempo, la imagen fue utilizada por la religión de forma magistral para sus propios fines, mientras que la filosofía encontró muchas maneras de evidenciarla por medio de lo real; Luego, la psicología la hizo explícita con el estudio del mundo espiritual. El arquetipo hijo–igual a mí–dios–trinidad era también un humano, y se sintió abandonado. Cheetam comenta que:

La duda, aunque esté arraigada en el corazón, es en gran medida un fenómeno de la cabeza, del intelecto, y en esa medida la deseamos. Pero la crisis espiritual es primordial, nacida en el corazón y gobernada por pasiones atizadas por los demonios, no es una crisis de *duda* sino más bien de *abandono*. La duda puede ser fríamente racional. El sentimiento de abandono, no. La terrible imagen de la inseparabilidad del abandono y la muerte es el drama central de la historia cristiana: «Y en la hora novena, Jesús clamó con fuerte voz [...]: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» [...] Y Jesús, dando un fuerte grito, expiró. Y el velo del templo se rasgó en dos, de arriba abajo». Cada crisis de fe produce este drama. [...] Jesús no era nihilista; su angustia era la de los *abandonados*. Y ahí todo el mundo se queda paralizado, justo al borde del abismo. Porque el abandono trastorna el equilibrio del mundo, y el escenario del drama

cósmico amenaza con desplazarse irrevocablemente hacia el alma abandonada en su soledad.¹⁵⁵

Ese abandono es el mismo que El Quijote experimenta en su locura, el de Dante en el infierno guiado por Virgilio y Beatriz, incluso el abandono de la vida, en el libro de *La muerte de Virgilio* de Herman Broch, o *El Guardador de rebaños* de Fernando Pessoa. Si se quiere entender de forma simple al arte, se le puede pensar como el logro por medio de un soporte o una acción, de no sentirse abandonado. Ese último, es lo más denso que carga el ser humano a nivel cultural y social y en cada paso que da en la vida, salen fantasmas adheridos al miedo y a la angustia. La persona occidental y cristiana se considera con pecado desde el nacimiento, lo que ya no existe en la mente consciente, sino en lo inconsciente. Como seres expulsados del paraíso, la sensación de los arquetipos que resulta, es un abandono de la potestad de Dios, lo que es ser arrojado al mundo incierto; esto el humano lo carga en lo profundo de la psique.

Por eso, la necesidad de anclarse con los arquetipos de la madre, del padre (el cuidador), del dios, del divino, del salvador, del héroe, del sacerdote o chaman, son guías, personajes o figuras que te ayudan a salir adelante o sentirte acompañado en el camino. ¿Por qué es una cuestión urgente no sentirse abandonado? Porque ante el abandono hay un apoyo con el otro, y cuando se está con el otro, el afecto y la vida se comparten, como se comparte la tristeza y la felicidad con la gente que se quiere, aunque de forma consciente sea difícil lograrlo. En una sociedad devastada por el capital y sin momentos para compartir, el arquetipo trabaja para afianzar su parte ominosa, tanto en lo individual como en lo colectivo.

Dice Jung que «[...] el concepto «arquetipo» sólo indirectamente puede aplicarse a las representaciones colectivas, ya que en verdad designa contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna, y representa entonces un dato psíquico todavía inmediato».¹⁵⁶ Como el autor utiliza el «arquetipo» en varios contextos, la definición de la palabra es huidiza; él nos dice acerca de su letalidad: «El peligro principal consiste en sucumbir al influjo fascinador

155 Ibíd, p. 280.

156 Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, España, Paidós, 2003, p. 11.

de los arquetipos. Las mayores posibilidades de que esto suceda se dan si uno no toma conciencia de las imágenes arquetípicas».¹⁵⁷ Aunque son colectivas, hay que tomar conciencia de esas imágenes.

La información se completa con la siguiente cita: «Esas imágenes son -imágenes primordiales- en tanto son directamente propias del género o, si son resultado de un proceso de formación, ese proceso coincide por lo menos con el origen de la especie».¹⁵⁸ Son imágenes-no imágenes que se han elaborado desde el inconsciente colectivo de épocas originarias del ser humano. Acerca de los arquetipos, Jung sentencia que «[...] No es posible vivenciar su contenido por una penetración sentimental o sensible. De nada sirve aprender de memoria una lista de los arquetipos. Los arquetipos son complejos de vivencias, que aparecen fatalmente, o sea que fatalmente comienza su acción en nuestra vida personal».¹⁵⁹ Por eso, la vida se experimenta como un viaje del héroe.

De lo inconsciente surgen efectos determinantes que, independientemente de la transmisión, aseguran en todo individuo la similitud y aun la igualdad de la experiencia y de la creación imaginativa. Una de las pruebas fundamentales de esto es el paralelismo que podríamos calificar de universal, entre los temas mitológicos, a los que he llamado *arquetipos* a causa de su naturaleza de imágenes primordiales.¹⁶⁰

Por eso, se proclama a Jesús como el camino, verdad y vida, por ello la permanencia de las religiones y los discursos políticos; son proyecciones de *las imágenes arquetípicas de lo cotidiano*. «Las imágenes arquetípicas son ya a priori tan significativas, que el hombre nunca pregunta qué podrían en rigor significar».¹⁶¹ En diversas ocasiones se dificulta intuir la construcción ominosa y destructiva de la imagen que ya está asumida dentro de lo cotidiano. Se minimiza la participación del otro en la construcción del arquetipo, el cual cada persona

157 Ibíd, p. 45.

158 Ibíd, p. 73.

159 Ibíd, p. 36.

160 Ibíd, p. 54.

<161 Ibíd, p. 19.

puede encarnar. Por eso se pueden construir dictadores lentamente, sin que a alguien le parezcan muy significativas sus acciones, ya que solo se detecta de forma rápida cuando hay una transformación evidente del sujeto, pero se concluye que al final del camino, también en nosotros habrá una transformación; aunque son diferentes casos:

El proceso mismo se presenta en otro tipo de arquetipos, que en general podrían designarse como arquetipos de la transformación. Estos no son personalidades, sino más bien situaciones, lugares, medios, caminos, etcétera, típicos que simbolizan los distintos tipos de transformación. [...] son antes bien auténticos símbolos en tanto son plurívocos, llenos de vislumbres e inagotables.¹⁶²

Por lo anterior, Jung no pudo decir claramente qué son los arquetipos. No son imágenes, son procesos, o más bien un conglomerado de intuiciones imaginales que hacen que un momento concreto cobre sentido en la vida de un sujeto, con una verdadera fuerza de voluntad, tan mencionada después de Schopenhauer, debido a que es necesaria una voluntad en el sujeto para que ese proceso suceda en su vida:

Como los arquetipos son, al igual que todos los contenidos numinosos, relativamente autónomos, no pueden ser integrados en forma simplemente racional, sino que requieren un método dialéctico, es decir una verdadera discusión. [...] Por regla general este proceso tiene un desarrollo dramático con muchas peripecias. Lo expresan o lo acompañan símbolos oníricos, que son afines a esas *représentations collectives*, que desde siempre han representado procesos psíquicos de transformación en forma de temas mitológicos.¹⁶³

Es un proceso complejo, que se relaciona con las múltiples imágenes que desarrolla la consciencia del sujeto, pero también con los procesos que este

162 Ibíd, p. 44.

163 Ibíd, p. 47.

tiene para afrontarlas, para asimilar la forma en que viene y está dado el momento donde se manifiesten dichos arquetipos, que muchas veces pueden ser símbolos.

[...] los símbolos culturales son los que se han empleado para expresar «verdades eternas» y aún se emplean en muchas religiones. Pasaron por muchas transformaciones [...] de ese modo se convirtieron en imágenes colectivas aceptadas por las sociedades civilizadas. Tales símbolos culturales mantienen, no obstante, mucho de su original numinosidad o «hechizo». Son integrantes de importancia de nuestra constitución mental y fuerzas vitales en la formación de la sociedad humana, y no pueden desarraigarse sin grave pérdida. Allí donde son reprimidos o desdeñados, su específica energía se sumerge en el inconsciente con consecuencias inexplicables. La energía psíquica que parece haberse perdido de ese modo sirve, de hecho, para revivir e intensificar todo lo que sea culminante en el inconsciente; tendencias que, quizá, no tuvieron hasta entonces ocasión de expresarse o, al menos, no se les permitió una existencia no inhibida en nuestra consciencia.¹⁶⁴

Las imágenes que más dañan no están en una película o una fotografía pornográfica o violenta; son las que no alcanzan a verse, pero que permanecen en cada persona. La imagen narcisista, representada por el objeto transicional reproduce en parte, los arquetipos de ese inconsciente colectivo. Estos no son imágenes propiamente, pues son un vacío de la imagen ausente, lo que la convierte en imagen hueca, la cual no debería formar parte de la vida de un sujeto. Las imágenes que más daño hacen, son las que están ocultas y mucha gente usa a su favor, las que se han nombrado como huecas. Cuando estas se usan negativamente, es que se propicia la falsedad en los valores éticos y se inicia la hipocresía.

Aún así, también hay un uso positivo de estas: «[...] muchos artistas, filósofos y aun científicos, deben algunas de sus mejores ideas a las inspiraciones que

164 Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, España, Luis de Caralt Editor, 2002, p. 90

aparecen súbitamente procedentes del inconsciente. La capacidad de llegar a un rico filón de tal material y convertirlo realmente en filosofía, literatura, música o descubrimiento científico es uno de los contrastes de garantía de lo que comúnmente se llama genio». ¹⁶⁵ Por lo tanto, no habrá que estigmatizar a la sombra de la psique, al lado oculto de la consciencia. Si no se procura una familiaridad con esta parte de la consciencia, el sujeto que tiene poder puede creerse con derecho de hacer lo que se le plazca: «Este carácter suprahumano es propio del arquetipo y constituye el motivo que lo hace aparecer como extraño y ajeno a la conciencia, es también la causa por la cual, en caso de identificarse el sujeto con el arquetipo, éste produce un cambio nefasto de la personalidad, la mayoría de las veces, bajo la forma de la ilusión de grandeza o de pequeñez». ¹⁶⁶ Lo que hemos visto, es que muchos de los dirigentes tienen el espectro de grandeza incluido en su forma de menospreciar a los otros. Habrá que conocer a los arquetipos y al inconsciente en general, prestarle más atención para tratar de guiarlo hacia la preservación de la naturaleza, en el sentido de la individuación, buscar el sí mismo.

La aparición de los arquetipos tiene un declarado carácter numinoso que, si no se quiere llamar «mágico», hay que llamar *espiritual*. Por eso este fenómeno es de la mayor importancia para la psicología de la religión. Es cierto que su efecto no es unívoco. Puede curar o destruir, pero nunca es indiferente; naturalmente, siempre que exista cierto grado de claridad. Este aspecto merece la denominación de «espiritual» *par excellence*. No es raro que el arquetipo aparezca bajo la forma de un espíritu en los sueños o en las creaciones de la fantasía, o se conduzca como una aparición. ¹⁶⁷

Otra de las definiciones que se encuentran en los textos de Jung deja más claro cómo se puede conocer al arquetipo:

165 Ibíd, p. 35.

166 Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, España, Paidós, 2003, p. 64.

167 Ibíd, p. 150.

[...] los arquetipos en la experiencia práctica: son, al mismo tiempo, imágenes y emociones. Se puede hablar de un arquetipo sólo cuando estos dos aspectos son simultáneos. Cuando meramente se tiene la imagen, entonces es sólo una imagen oral de escasa importancia. Pero al estar cargada de emoción, la imagen gana numinosidad (o energía psíquica); se hace dinámica, y de ella han de salir consecuencias de alguna clase. Son trozos de la vida misma, imágenes que están íntegramente unidas al individuo vivo por el puente de las emociones. Por eso resulta imposible dar una interpretación arbitraria (o universal) de ningún arquetipo. Hay que aplicarlo en la forma indicada por el conjunto vida-situación del individuo determinado a quien se refiere.¹⁶⁸

Los personajes que encarnan los actores Chaplin, Buster Keaton, o Gloria Swanson (en el papel de Norma Desmond) son emotivos, en ellos hay carga no solo gestual sino también verbal. Además, sus personajes están llenos de esa imagen potente de poder o fascinación, por lo que al ver sus películas se puede intuir un poco acerca de lo que es experimentar un arquetipo. Esto se identifica con facilidad en el cine, por eso se emplea la propaganda nacionalista, puesto que estas ideas colectivas producen una fascinación rápida y efectiva a través del medio audiovisual. Esa impresión se causa con el recurso cliché del cine bélico, el cual realiza apología de la violencia; por el contrario, esta última es utilizada en otras películas con una intencionalidad diferente. Una de ellas es *La casa de Jack*, que reproduce sensaciones, cercanas a las que se experimentan con las opresiones sociales actuales, esa seducción donde en aras del poder se convence a las masas de accionar según intereses particulares, por medio de las imágenes y los símbolos, creando redes de fascinación.

Como también se vive con esa parte oscura del pensamiento, mientras no se trabaje con ella para tratar de conocerla (ya que es inconsciente es sí misma, no podría ser consciente) no se avanzará un poco más en la comprensión del otro y de uno mismo. «Cada pequeño paso adelante en la senda de la concienciación, crea mundo».¹⁶⁹ Este proceso tiene que ser una búsqueda constante,

168 Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, España, Luis de Caralt Editor, 2002, p. 94.

169 Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, España, Paidós, 2003, p. 89.

ya que es un jugar a verter lo inconsciente en lo consciente, que sea un flujo, no algo fijo; este acercamiento a la imagen es posible desde el arte. La fascinación la estudian autores como Pascal Quignard o Serge Tisseron, que mencionan que lo interesante de la imagen no es lo que se muestra, sino lo que oculta.

Los juegos de la imagen, que aparentan sencillez, al estudiarlos a lo largo de este texto han guiado a la comprensión de que el artista crea por medio de una complejidad mental, la cual plasma en sus representaciones artísticas. Ello conduce hasta el arquetipo, que es una especie de imagen articulada con la emoción; al final, la emoción es la que dirige la imagen, ya sea con el desplazamiento del objeto transicional o desde la posición de una representación arquetípica. Esta última, al ser construida desde la colectividad, es lo más huido y peligroso que una persona podría contener, como dice Jung: «Si alguna parte me toca de estos descubrimientos, esa parte consiste en haber demostrado que los arquetipos no se difunden meramente por la tradición, el lenguaje o la migración, sino que pueden volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar sin ser influidos por ninguna transmisión exterior».¹⁷⁰ Es una cuestión de emoción, que cambia con el tiempo y la cultura, pero que en lo primordial, seguirán con los mismos patrones, cerca del mundo de los mitos. El arquetipo está en cualquier tipo de fantasías tanto normales como delirantes, también:

Los arquetipos señalan vías determinadas a toda la actividad de la fantasía y producen de este modo asombrosos paralelos mitológicos [...]. No se trata entonces de *representaciones* heredadas sino de *posibilidades* de representaciones. Tampoco son una herencia individual sino, en sustancia general, tal como lo muestra la existencia universal de los arquetipos. Pero así como los arquetipos aparecen como mitos en la historia de los pueblos, también se encuentran en cada individuo y ejercen su acción más intensa, es decir, hacen la realidad más antropomorfa, allí donde la conciencia es más limitada o más débil y donde la fantasía puede, por lo tanto, dominar los datos del mundo exterior. Esta condición se cumple indudablemente en el niño en sus primeros años de vida. Nadie sabe me-

170 Ibíd, p. 73.

jor que el psicoterapeuta que la mitologización de los padres se continúa a menudo hasta bien avanzada la edad adulta y que sólo se la abandona después de haber vencido una enorme resistencia.¹⁷¹

El ámbito emocional colectivo, es decir lo arquetipal, contiene peligro, el cual está en su origen, es decir, en la forma en que se dará el desplazamiento de la imagen, una escisión entre el propio cuerpo y la colectividad, que no puede ser controlada por un individuo. Esto debe ser afianzado en la apertura del objeto transicional, en la representación que el niño produzca en su adolescencia y el desarrollo que haya de narcisismo, para después poder trabajar la fantasía y la representación de forma positiva-consciente. Pero en caso de que se carezca de esa metaforización, se intensificará lo negativo-inconsciente, plasmado en acciones violentas en la vida cotidiana, pues no habrá forma de ficcionalizar, ni hacer un espacio de diálogo con uno mismo, para poder desplazar el objeto a la representación con el propósito de imaginar y crear otros espacios, otros mundos. Se dirige directo a la muerte, como lo hace el personaje de Jack. Aunque es cierto que el arquetipo muchas veces pasa desapercibido, entonces habrá que ser incisivos e identificarlo para valorar la carga positiva o negativa que posea.

La *persona*, la parte de la personalidad de la que tenemos conciencia y en la que nos sentimos como seres singulares, representa las actitudes del individuo hacia el mundo exterior. La *sombra* es el inconsciente individual o «la otra cara» de la persona y tiene como tendencia la proyección en otros. Tiene el mismo sexo que la persona y su función es compensarla. Tanto la persona como la sombra emergen del inconsciente colectivo. El *inconsciente colectivo* está formado por arquetipos que [...] son autónomos, es decir, tienen energía vital propia y su influencia se manifiesta como si otra persona actuara en el lugar de uno mismo; se activan por el contacto con factores externos, como el arte, las grandes religiones o los grandes espectáculos; son más fuertes que el Yo, «de tal manera que

171 Ibíd, pp. 62-63.

pueden absorberlo si el Yo se identifica con ellos, obrando entonces el individuo psicóticamente». ¹⁷²

De ahí su importancia vital de verlos, no solo por su aspecto patológico, sino también de la imagen, son imágenes que no aparecen, que no son evidenciadas porque tienen una multiforma. Por otra parte, debido a ese poder, son ominosas, puesto que a veces poseen una representación, tiene energía, etc. Enseñar al niño desde la primera infancia el juego y el arte, puede ser práctico y benéfico, como una cuestión fundamental para poder conocer las emociones negativas y positivas, para formar y fortalecer desde un inicio del aprendizaje, su acercamiento a la individuación.

Individuación

Tú, hombre mortal útil,
¿qué sabes de los árboles inútiles? ¹⁷³

Carl Gustav Jung advierte sobre la dificultad inherente a la relación con los arquetipos, los que no se comprenden ni se sobrellevan con facilidad, por eso habla de la individuación:

[...] gran cantidad de documentos histórico-literarios demuestran que esos arquetipos aparecen prácticamente en todos los tipos normales existentes de fantasía y no sólo en los productos de las enfermedades del espíritu. El elemento patológico no consiste en la existencia de estas representaciones sino en la disociación de la conciencia, que ya no puede dominar lo inconsciente. Por eso en todos los casos de disociación surge la necesidad de la integración de lo inconsciente en la conciencia. Se trata de un proceso sintético que yo he denominado «proceso de individuación». ¹⁷⁴

172 Guillem Freixas, María Teresa Miró, *Aproximaciones a la psicoterapia. Una introducción a los tratamientos psicológicos*, España, Paidós, 1993, pp. 110-111.

173 Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, España, Luis de Caralt Editor, 2002, p. 164.

174 Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, España, Paidós, 2003, p. 46.

Más adelante, aclara el peligro de este proceso, que puede tener un lado escabroso, puesto que es a grandes rasgos el conocimiento que se evidencia de lo inconsciente, es un irse conociendo, un devenir de la sombra. «El proceso de individuación efectivo –el acuerdo consciente con el propio centro interior (núcleo psíquico) o «si-mismo»– empieza generalmente con una herida de la personalidad o el sufrimiento que la acompaña. Esta conmoción inicial llega a una especie de llamada, aunque no siempre se la reconoce como tal».¹⁷⁵ Muchas veces, ni siquiera se toman en cuenta las necesidades y cuidados que el cuerpo requiere, aún menos las experiencias mentales que tiene el sujeto, por eso en la vida actual, gran cantidad de lo que produce la mente queda en segundo plano:

Para la mayoría de la gente, el lado oscuro o negativo de la personalidad permanece inconsciente. Por el contrario, el héroe tiene que percibir que existe la sombra y que puede extraer fuerza de ella. Tiene que llegar a un acuerdo con sus fuerzas destructivas, si quiere convertirse en suficientemente terrible para vencer al dragón. Es decir, antes que el ego pueda triunfar, tiene que dominar y asimilar a su sombra.¹⁷⁶

De esta forma, se construye el proceso de individuación, que no es más que el conocimiento de lo consciente y de lo inconsciente, el cual es aceptado porque es imposible conocerlo por completo.

La individuación, como la alquimia, es peligrosa porque exige encontrarse con el inconsciente. No muchas personas pueden mantener como es debido la integridad del yo ante el violento influjo de los contenidos inconscientes. La individuación sigue su curso que muestra cierta regularidad formal: algunos arquetipos actúan como balizas, aunque las imágenes concretas mediante las que se manifiestan, varían según la persona. Una vez que el yo entabla relación directa con el inconsciente, su primer encuentro es con la *sombra*, que, a grandes rasgos, se corresponde con la *nigredo* o *negrura* de la alquimia.¹⁷⁷

175 Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, España, Luis de Caralt Editor, 2002, p. 168.

176 *Ibíd*, p. 118.

177 Patrick Harpur, *Mercurius o el matrimonio de cielo y tierra*, España, Editorial Atalanta, 2015, p. 148.

La sombra, que es lo que nadie quiere ver, implica lo políticamente incorrecto, es lo que los demás prohíben porque no es aceptado y estandarizado por la mayoría de la gente. De ahí el uso de la hipocresía del sujeto, que hace digerible la sombra. Pero si no hay un enfrentamiento y conocimiento de la sombra, nunca se llega a saber quién uno es, ya que solo se conoce una máscara. «En lenguaje psicológico, la máscara transforma a su portador en una imagen arquetípica».¹⁷⁸ Al poseerla sin saber cómo funciona, se piensa que se pueden realizar todos los deseos personales sin tomar en cuenta al otro; así se vive la realidad, con máscaras que ocultan el verdadero yo. Ese es el ejemplo con el que se enseña a vivir con falta de empatía e indiferencia por el otro, lo cual es la imagen hueca. No ausente, hueca.

El arte, su imagen, su función

Clarice Lispector nos dice en *Agua Viva*, «Aunque diga «he vivido» «viviré» es presente porque yo lo digo ahora».¹⁷⁹ La autora recuerda que al hablar en cualquier tiempo, uno está con uno mismo, y para lograrlo no hace falta la gran disertación filosófica; la escritora continúa, «Ahora es un instante. ¿Lo sientes? Yo lo siento».¹⁸⁰ Hace una invitación directa a participar en su texto, una invitación real. Cuando un artista usa las herramientas con talento, puede situar el tiempo presente de múltiples maneras y remite la imagen a su procedencia de la primera infancia. La intuye, la conoce con existencia latente, sabe que algo está ahí, aunque no sepa bien el por qué, pero en su creación lo manifiesta.

Quizá es el mundo arquetípico, el cual conecta corazón, mente y mundo; por ejemplo, cuando dice Lispector «El objeto silla me interesa. Amo los objetos en la medida en que ellos no me aman».¹⁸¹ Se intuye que hay un mundo ajeno que espera para ser amado, aunque la silla sea el pretexto, esa ausencia, esa imagen sustituida es la que hace el escrito. Eso que provoca que se sienta algo

178 Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, España, Luis de Caralt Editor, 2002, p. 237.

179 Clarice Lispector, *Agua viva*, España, Ediciones Siruela, 2018, p. 22.

180 *Ibíd.*, p. 54.

181 *Ibíd.*, p. 98.

presente, es lo que se percibe como arte y permite conocerse a sí mismo y al otro. Cuando se considera al arte desde esta perspectiva, es más fácil entender todas las posibilidades que hay para el creador, cuyas obras expresan ideas que propician que se unan o separen los afectos.

Clarice Lispector no solo fue escritora, también le gustaba pintar, además de ser modelo de fotógrafos y pintores. Tenía familiaridad con muchos lenguajes artísticos, ella nos dice que: «[...] en la pintura como en la escritura intento ver exactamente el momento en que veo, y no a través de la memoria de haber visto en un momento pasado. El instante es éste. El instante es de una inminencia que me deja sin aliento. El instante es en sí mismo inminente».¹⁸² No hay forma pues, de que el instante presente que ya vimos que es una sustitución de un afecto, no esté incluido en una obra que sea artística; Clarice Lispector lo llama es: «[...] alegría, la alegría es la materia del tiempo, y es por excelencia el instante. Y en el instante está el es de sí mismo. Quiero captar mi es».¹⁸³ Ese instante es la realidad del estar presente, el cual se encuentra en lo cotidiano, que muchas veces se cree banal o sin importancia, porque puede ser percibido por quien sea en cualquier momento. Pero este no es solo un instante, sino el instante que utiliza el artista para crear su obra, que aunque parezca superficial, posee una potencia de presencia.

Una obra de arte nunca puede ser banal, eso sería una contradicción. Porque es la evidencia del amor que se desea, que se espera, como el amado de Cora, la hija de Butades de Sición, que hace la silueta a partir de la que su padre hace una escultura; ahí se plasma el amor de los amantes, pero también el amor de padre e hija. Así también, Clarice anhela un amor absoluto: «Quiero apoderarme del es de la cosa. Esos instantes que transcurren en el aire que respiro, como fuegos artificiales estallan mudos en el espacio. Quiero poseer los átomos del tiempo. Y quiero capturar el presente que, por su propia naturaleza, me está prohibido; el presente se me escapa, la actualidad huye, la actualidad soy yo siempre en presente».¹⁸⁴ Sabe que está cerca, confunde lo espiritual con lo artístico, porque sabe que al final se juntan los dos caminos que son uno. Otro

.....
182 Ibíd, p. 88.

183 Ibíd, p. 12.

184 Ibíd, pp. 11-12.

ejemplo se observa en la escultura, arte objeto; En general, la plástica se nutre de ese objeto transicional; aquí Lavin de Said muestra un ejemplo:

El artista M. Merz (Eccher, Guglielmo et al., 2002) es representante del arte contemporáneo y participa del movimiento bautizado «Arte povere», que se relaciona con el «minimalismo» y el «*objet trouve*». Es elocuente el modo en que utiliza los materiales de la vida cotidiana que están en el mundo: el material «*así encontrado*» (*objet trouvé*). Es en el objeto encontrado donde propone desarrollar la vida, son materiales pobres en presencia y ricos en metáforas y significados. Más que la producción, le interesa el arte del proceso, ya que los procesos son inacabables. Cabe mencionar que las semejanzas con el objeto transicional son elocuentes.¹⁸⁵

Algo evidentemente similar hacían los surrealistas con sus objetos, Duchamp con sus *Ready Made*, los escultores que ensamblan objetos que se encuentran en cualquier parte, el collage como forma de atesorar múltiples imágenes, incluso los fotógrafos que hacen foto construida, que utilizan la multiplicidad de objetos para elaborar su trabajo. Esa forma de crear el afecto es la que he estudiado a lo largo de la investigación, la cual cabe mencionar, que nace de una frase de Winnicott, que Andrea Fraser le dice a Sarah Thornton en una de sus entrevistas:

‘Entonces, ¿usted sueña con ser una diosa?’, pregunto. Fraser carraspea y se apoya ligeramente en uno de los cuatro atriles blancos dispersos por distintos lugares de la sala. ‘Tal vez sí, pero como los bebés cuando sus padres aún los adoran –dice divertida–. Una de las fantasías centrales de los artistas es el *amor incondicional* y el valor incondicional asociado, que se atribuye a cualquier cosa que producimos. Lo primero de todo no es el dinero. Es el amor, la atención, el reconocimiento, el respeto..., y liberarse de la vergüenza. [...] ‘Recuérdeme’ es lo que todos los artistas susurran en sus obras (...). Es la huella que uno quiere dejar en el mundo. Es lo que el artista sigue siendo, incluso cuando ya no es más. Si mi obra

185 Ana Delia Levin de Said, *Las contribuciones de Donald W. Winnicott y Piera Aulagnier*, Argentina, Paidós, 2004, p. 65.

realmente me ha traído amor, estamos en paz. De no ser así, me ha fallado hasta lo más hondo. Así que recuerdenme» [...] «No soy única. Soy sólo una instancia particular de lo posible.»¹⁸⁶

Según viene en dicha bibliografía, esta es una cita parcial del pintor Ross Bleckner, artista de los años ochenta. «Recuérdeme» es un discurso de la obra de Fraser: *Bienvenida oficial*. Al leer ese párrafo inicié mi investigación de rastrear la imagen y el estudio, sobre el hecho de que representar sea casi una súplica de protección y amor para los otros. Al respecto Vygotsky dice que: «La investigación psicológica pone de manifiesto que el arte es el centro supremo de los procesos individuales biológicos y sociales en la sociedad, un método para encontrar un equilibrio entre el hombre y su mundo en las etapas más críticas e importantes de su existencia».¹⁸⁷ Habrá que agregar que el material con el que se hace esto puede también por su misma función, acarrear el desequilibrio, pues a veces se producen trabajos que aparentan una efectividad en involucrar e interesarse por el otro cuando no es así. Hay que tener cautela con esa situación, ya que con la obra se maneja algo complejo: la mente del observador.

Sólo la consciencia está capacitada para determinar el significado de las imágenes y para reconocer su importancia para el hombre, aquí y ahora, en la realidad concreta del presente. Sólo en un juego mutuo de consciencia e inconsciente puede el inconsciente demostrar su valor y, quizás, hasta mostrar una forma de vencer la melancolía del vacío. Si al inconsciente, una vez en acción, se le deja por sí mismo, existe el riesgo de que sus contenidos se hagan todopoderosos o manifiesten su lado negativo y destructivo.¹⁸⁸

El artista, al tener una tendencia narcisista elevada, podría no estar sujeto a una cultura de amor y vida, sino de muerte y destrucción. Por ello, me interesé en analizar esta bibliografía sobre la implicación psicológica del artista con la

186 Sarah Thornton, *33 artistas en 3 actos*, Argentina, Edhasa, 2015, pp. 371-456.

187 Lev Vygotsky, *Psicología del arte*, España, Paidós, 2006, pp. 316-317.

188 Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, España, Luis de Caralt Editor, 2002, p. 261.

imagen, tomando como referencia la obra de *La casa de Jack*. El monopolio que poseía la religión sobre el entendimiento del interior del ser, fue removido por la psicología, la ciencia y la técnica a inicios del siglo xx, por lo que las personas viven en contradicción. Por un lado, cargan un bagaje de culpa por creencias como la del pecado original, por otro, se les promueve que externalicen sus angustias a través de la psicología. Esto, muchas veces provoca que se decidan por reprimir sus emociones y dedicarse solo a su lado narcisista, a la imagen hueca de sí mismos. Este tipo de situaciones ocurren día con día, provocando violencia y abusos de poder, por lo que no debería haber una postura de indiferencia o sentirse ajenos a ellas; sin embargo, diariamente siguen apareciendo en los titulares de la prensa. Este trabajo intenta poner atención sobre esas circunstancias, para tomar en cuenta la imagen y su poder afectivo, lo que depende de cada uno de nosotros.

Para eso es la función del arte, que no es más que el conocimiento de uno mismo desde la sombra, desde la oscuridad del inconsciente y la luminosidad del consciente, desde la preocupación por el otro y por la colectividad, desde la sustitución del objeto transicional (representación) hasta la intuición del arquetipo (colectividad). «Una obra de arte tiene que contar algo que no aparece en su forma visible».¹⁸⁹ No es fácil trabajar con estas imágenes ausentes (no huecas, ausentes), motivo por el cual, son mucho más poderosas, que componen al arte, por lo que este se constituye de complejidad.

Paul Klee dijo: «El objeto se expande más allá de los límites de su apariencia por nuestro conocimiento de que la cosa es más que el exterior que nos presenta ante los ojos». Y Jean Bazaine escribió: «Un objeto despierta nuestro amor sólo porque parece ser el portador de poderes que son mayores que él».¹⁹⁰

El arte nos puede ayudar a concebir ese *sí-mismo* del que habla Carl Gustav Jung, en tanto que se busca una imagen unificadora, que permita conocerse a sí mismo, con las sombras más oscuras y las altas luces que resplandece en la psique.

189 Ibíd, p. 258.

190 Ibíd, p. 257.

El sí-mismo es la gran imagen unificadora de Jung. Es la totalidad de la psique; no sólo el centro de dicha totalidad. El yo es el centro de la consciencia, así como de la circunferencia que abarca tanto la consciencia como el inconsciente. Jung creía que la piedra de los filósofos era el equivalente alquímico del sí-mismo.¹⁹¹

Lo anterior, lo trato de aclarar al rastrear la imagen en la psique del sujeto, para eso es la finalidad del arte en el tiempo actual y la falta de un dios, que cubra las necesidades de esta época. El arte puede ser anclado en la familiaridad de la cotidianidad, a la que muchas veces no se le presta atención, aunque debería ser así, ya que el otro no solo representa el principio del conocimiento del sí mismo, sino que este se encuentra también en nuestro ambiente. El mundo es una cuestión de afecto, por eso el arte (que está hecho de imágenes) como una restitución de los afectos, es un encuentro con uno mismo, con nuestra sombra luminosa.

Asesino; la potencia de la imagen fantaseada

Dr. K. -Usted les disparaba cerca.

Iceman –Quería decirles, justo antes de que se fueran... quería decirles adiós.

Dr. K. – ¿Quería verles los ojos?

Iceman – Quería que me miraran de frente. Esto es lejos, la distancia a la que estamos. Estábamos más cerca.

Dr. K. - ¿Qué quería que pensarán al momento de morir?

Iceman – Solo quería que vieran mi cara bonita. Que lo último que vieran fuese a mí. Y si se llevaban esa imagen al infinito, a la eternidad, o lo que fuera, estarían pensando en mí todo ese tiempo. Les miraba a los ojos y veía cómo se iban apagando. Los observaba morir. Yo no les disparaba y me alejaba. Yo veía la sorpresa, el shock... el vacío. Y se habían ido. Entonces, sólo veía mi reflejo. Eso era todo.¹⁹²

191 Patrick Harpur, *Mercurius o el matrimonio de cielo y tierra*. España, Editorial Atalanta, 2015, p. 145.

192 *The Iceman and the psychiatrist* (2003) 00:03:07. Richard Kuklinski. (asesino de más 200 personas).

Este apartado es la introducción al asesino serial. El protagonista en el film *La casa de Jack* es un asesino serial, por lo que es necesario repasar un poco esa imagen distorsionada, carente de sentido y vida. Los muertos son los que sostienen el mundo, los que dan forma a las personas para que estas se sientan arraigadas en algo que permanece. Son un tiempo sostenido en presente, la forma de conexión de los arquetipos, que se van sedimentando para construir mitos, leyendas, tabús, héroes, etc. Es por eso que dice Sonu Shamdasani: «[...] No son los vivos, sino los muertos, quienes guían en verdad a un pueblo. Son éstos quienes fundan la raza. [...] Las generaciones extinguidas no sólo nos imponen su constitución física; también nos imponen sus pensamientos’». ¹⁹³ Así se mezcla la vida y muerte, en la imagen y su ausencia. Entre el positivo de la imagen y el negativo que la sostiene, es que los humanos fundamentan la existencia y su paso por el tiempo. Es precisamente lo negativo, lo que escoge aquel sujeto que no tiene forma de representar, que no tiene forma de sustituir nada, porque nunca hubo nada, no hubo amor que lo protegiera del medio ambiente en el que creció. De ahí que distorsione la imagen y por ende, las fantasías que vive y experimenta en carne propia.

La calidad de los vínculos de apego con los otros familiares, se considera el factor más importante a la hora de determinar cómo se relacionará el niño con los miembros de la sociedad, que no son sus familiares y cómo los valorará. Ahora bien, en las familias de nuestros asesinos, las relaciones con los hermanos y otros familiares, es decir, con las personas que podrían haber compensado la frialdad del padre o de la madre en estas situaciones, fueron igual de deficientes. Estos niños, criados de forma inadecuada en la primera infancia, no tuvieron a mano a nadie con quien poder recurrir. Por esta razón, fueron incapaces de formar vínculos de apego con los familiares más cercanos y crecieron en un ambiente cada vez más solitario y aislado. ¹⁹⁴

193 Sonu Shamdasani, *Jung y la creación de la psicología moderna*, España, Ediciones Atalanta, 2018, p. 451.

194 Robert Ressler, Tom Shachtman, *Asesinos en serie*, México, Ariel, 2018, p. 119.

Cuando el niño no logra ver que la vida y el amor se pueden representar y sustituir por una imagen, y no comprende que aunque ausente, la persona amada está presente, entonces no puede crecer con una perspectiva de la vida como una alternativa hacia la armonía. Por esa razón, se tergiversa la imagen, que se convierte en una imagen de muerte, la que se ha llamado imagen hueca, ya que no hay nada que se pueda sustituir, porque no hay tal cosa para sustituirla. «Lo que empieza como una fantasía termina como parte del ritual homicida. Un hombre que había arrancado las cabezas de las muñecas Barbie de su hermana en la infancia, decapitaba a sus víctimas cuando era adulto».¹⁹⁵ No hay sustitución del sujeto, por lo tanto no hay afecto en él. Esto se debe de tomar en cuenta con la primera infancia; si no hay afecto, no hay objeto transicional, entonces no hay imagen con la que pueda sustituir a la persona que cuida al niño, no se puede crear con los afectos, que en este caso, son inexistentes.

Es muy importante saber que el maltrato a los niños es la forma en que estos aprenden a ver, a crear imágenes, a sustituir el afecto y ser creativos por medio de objetos, palabras, y actos. El maltrato y sufrimiento que un niño experimente quedan en su inconsciente y habrá que reconstruirlo por medio de afectos reparadores, para lograrlo, uno de los medios disponibles es el arte, lo cual se comprueba con lo que se ha explicado en capítulos anteriores. «Es necesario conocer exactamente cuál fue el «horror» que sufrió el individuo y qué sucesos lo provocaron en su casa».¹⁹⁶ No hay algo más lamentable que el dañar a los niños, ya que ellos están aprendiendo las formas del afecto y del apego. Maltratarlos es cortarles esa posibilidad de tener afectos no solo con la familia, sino con la sociedad completa; a su vez, es mutilarlos en su ser creativo, situación que se enfatiza en el personaje de Jack.

Un asesino me dijo: «Nadie se molestó en averiguar cuál era mi problema y nadie sabía nada sobre el mundo de mis fantasías.» [...] Es justamente por las fantasías por lo que caracterizamos el asesinato en serie como homicidio sexual, incluso cuando no parece haberse producido penetra-

195 *Ibíd.*, p. 135.

196 Alexander Lowen, *El narcisismo. La enfermedad de nuestro tiempo*, España, Paidós, 2019, pp. 162-163.

ción física u otros actos sexuales. La inadaptación sexual es el elemento clave de todas las fantasías, y las fantasías son el motor emocional de los asesinatos.¹⁹⁷

La relación entre la imagen y la vida es mediada por la libido que perpetúa la especie, esa energía sexual es un despliegue de la energía de los afectos, que se trabaja en la primera infancia. Cuando no hay un afecto que enlace a la imagen, esta se distorsiona y se convierte en muerte. Se dice que la mayoría de los asesinos seriales fueron severamente maltratados en su infancia; cuando debería de estar funcionando la imagen sustituta, para ellos solo existió lo hueco como un abismo.

En su infancia sufrieron tanto maltrato físico como psicológico. Hasta cierto punto, la sociedad ha comprendido que el maltrato físico es un precursor de la violencia, pero el componente emocional puede ser de igual importancia. Una madre solía dejar a su bebé en una caja de cartón delante del televisor mientras se iba al trabajo; cuando volvía, lo metía en un parque, le tiraban un poco de comida y lo dejaba otra vez con el televisor hasta que regresaba a casa. Otro sujeto nos contó que durante su infancia lo encerraban en su cuarto por la noche; cuando salía de su habitación e iba al salón, lo mandaban a otra parte porque la noche era el momento en que su papá y su mamá querían estar solos. El niño creció pensando que era un huésped indeseado en su propia casa.¹⁹⁸

El trato hacia el niño es lo que definirá cómo construye su mundo; cuando hay padres o cuidadores que maltratan a los niños y no hay un sustituto, ellos no encuentran ninguna autoridad legítima, ningún soporte para anclar las imágenes. Tampoco poseen un marco de referencia de hasta dónde la acción que reemplaza a un afecto se puede desplazar. «Y mientras se encuentra en marcha el crecimiento, las figuras paternas deben hacerse cargo de la responsabilidad. Si abdican, los adolescentes tienen que saltar a una falsa madurez y perder

197 Robert Ressler, Tom Shachtman, *Asesinos en serie*, México, Ariel, 2018, p. 131.

198 *Ibíd.*, p. 117.

su máximo bien: la libertad para tener ideas y para actuar por impulso».¹⁹⁹ Es cuando se hace el sujeto narcisista o en su forma extrema, un ser violento que se convierte en asesino. A ellos es a quienes Reesler ha investigado por mucho tiempo, según sus estadísticas:

Más de la mitad vivían en hogares aparentemente intactos, que contaban tanto con un padre como una madre. Eran, en general, niños inteligentes. [...] No obstante, aunque los hogares parecían normales, en realidad eran anómalos. La mitad de nuestros sujetos tenía algún pariente cercano con una enfermedad mental. La mitad tenía padres con antecedentes criminales. Casi el 70% de los casos tenían un historial familiar de consumo abusivo de alcohol o drogas. Todos los asesinos –todos– habían padecido maltrato psicológico grave en la infancia, y todos acabaron siendo lo que los psiquiatras denominan adultos sexualmente anómalos, es decir, incapaces de mantener una relación madura y consentida con otra persona adulta. [...] Los estudios han demostrado que la figura adulta más importante para un niño entre el nacimiento y los seis o siete años es la madre; es durante este periodo cuando el niño también aprende lo que es el amor. Para ellos hubo poco contacto físico, calor afectivo o aprendizaje de las formas en que los seres humanos normales se miman y demuestran su afecto e interdependencia. Estos niños carecieron de algo mucho más importante que el dinero: el amor.²⁰⁰

Reesler explica que todos los niños que después se convirtieron en asesinos sufrieron maltrato psicológico y que todos tuvieron una cuidadora que no les brindaba cariño o la protección necesaria. Pero no solo las madres son responsables de esta situación, también los padres y los demás cuidadores, que sabiendo de la existencia de ese niño maltratado, nunca se interesaron por él. Esto ya se analizó en capítulos anteriores con el concepto de apego de Bowlby, aunque es cierto que en el contexto actual el amor y el cariño es identificado más por el lado materno. En la especie humana, el seno materno es irrempla-

199 Donald Woods Winnicott, *Realidad y Juego*, España, Editorial Gedisa, 2013, p. 231.

200 Robert Ressler, Tom Shachtman, *Asesinos en serie*, México, Ariel, 2018, p. 117.

zable, eso está más allá de cuestionarse, aunque habrá que especificar que el trabajo de amor y cariño puede darlo cualquier cuidador.

En una escena el personaje de *La casa de Jack*, le corta las patitas a un pequeño pato. En ello se aprecia a la vez una metáfora del personaje niño, con el maltrato y la mutilación que él carga consigo en el alma, pero también se puede ver que la relación con lo «otro» no puede establecerse de forma positiva. La posesión es literal, concreta, no se puede hacer una metáfora, no existe sustitución: sino es mío, no será de nadie. Esto último dice Speck, lo cual Reesler registra:

Un guardia un día me contó que Speck una vez capturó un gorrión y lo domesticó, llevándolo en el hombro con un hilo atado a una de sus patas. Como no se permiten los animales domésticos en la prisión, uno de los guardias le dijo a Speck que se deshiciera del pájaro, pero Speck no obedeció. Después de varias discusiones, el guardia le dijo a Speck que, si no se deshacía del pájaro, lo meterían en la celda de aislamiento. Al oír eso, Speck se acercó a un ventilador y echó dentro al pájaro, que quedó destrozado. El guardia, sorprendido, preguntó: «¿Por qué has hecho esto? Creía que te gustaba el gorrión.» Al parecer, Speck contestó: «Sí, me gustaba, pero, si no es mío, no es de nadie.»²⁰¹

Cuando el protagonista corta las patitas al ave, atrás de él están los segadores, la representación del cambio y la mutación, de la forma de pensar en otras vidas, siendo que la película posee referencia a Dante y la *Divina comedia*. Un niño como Jack, ve lo que está a su alrededor sin carga afectiva, lo cual demuestra al cortar la extremidad del animal y arrojarlo al lago, que dicho sea de paso, no es un río, donde el agua fluye, es un lago donde el agua está estancada. También es ilustrativo el ejemplo de David Berkowitz, que menciona Reesler: «Recordaba que, incluso de muy joven, a los seis o siete años, vertía amoníaco en el acuario de su madre adoptiva para matar a los peces y los arponeaba con un alfiler. También mató al pájaro de su madre adoptiva con veneno de

201 Ibíd, p. 102.

ratas y se deleitó con la muerte lenta del animal y la angustia de su madre por no poder detener la enfermedad. Torturó animales pequeños, como ratones y polillas. Eran todas fantasías de control, de poder sobre cosas vivientes».²⁰² La siguiente cita es sugerente, evidencia que hay fantasías que son patrones de pensamiento perverso, ellas lo accionan, la imagen antecede al acto. En el sujeto perverso, la producción de imágenes se desborda, no tiene la capacidad para fantasear y crear en su imaginación, sino que aplica sus fantasías perversas sobre sujetos reales. Como la imagen que puede producir es hueca, esta no le permite tener una fijación interna, por lo que aumenta su perversidad al no poder sentirse satisfecho.

[...] Mis investigaciones me convencieron de que la clave no es tanto el trauma infantil, sino el desarrollo de patrones de pensamiento pervertidos. Lo que llevaba a estos hombres a matar, eran sus fantasías. [...] «Sabía mucho tiempo antes de empezar a matar que lo haría, que las cosas acabarían así», nos dijo un asesino múltiple. «Las fantasías eran demasiado fuertes. Las había tenido durante demasiado tiempo y eran demasiado detalladas.» Después de empezar a matar, el hombre seguía teniendo fantasías. «Es un desarrollo progresivo. [...] todavía no he llevado a la práctica mis peores fantasías.» [...] Todos los asesinos que entrevistamos eran incapaces de resistirse a sus fantasías. Asesinaban para llevar a la realidad lo que habían visto una y otra vez en su mente desde la infancia y la adolescencia.²⁰³

Esto debe ser lo de mayor preocupación sobre la imagen: la fantasía es una creación del hueco que existe en los afectos, pues la carencia de amor es excesiva. Por eso, destruyen el mundo, la felicidad de los demás no la pueden tener, no hay nada, no hay imagen que conservar, no hay objeto que cuidar, no hay deseo de vivir. En cambio, cuando eres un sujeto real, sin una perversión patológica, hay un tipo de destrucción que es sana. Cuando un niño desarma un juguete para ver sus piezas, a la vez que logra conocer al objeto, se conoce a sí

202 Ibíd, p. 113.

203 Ibíd, p. 131.

mismo, pues así se identifica con respecto a lo otro y va creando su subjetividad: «La destrucción tiene un rol importante en la «construcción de la realidad», porque coloca al objeto fuera del control omnipotente y del *self*. Asimismo, la destrucción deviene en logro al conocer al objeto».²⁰⁴ Es parte integrante de la creación del afecto y del amor. Distinguirlo es entonces una forma de saber y calibrarnos como humanos.

Los asesinos seriales también son humanos, conscientes de su contexto, pero carecen de afecto: «Ed Kemper creía que elegía a víctimas de clase media y alta y que haciendo esto ayudaba y vengaba a los pobres trabajadores. John Gacy pensaba que libraba al mundo de «miserables» y «mariquitas». Cuando estos asesinos matan, no solamente arremeten contra las víctimas individuales, sino contra la sociedad entera».²⁰⁵ No hay una preocupación por el otro, y si la hay, es una imagen distorsionada. Es una imagen hueca en sentido negativo, ya que no hay afecto que la fundamente.

Es por ello que los asesinos expresan comentarios como el de Kemper: «[...] en las fantasías desviadas, la pareja imaginaria es despersonalizada, se convierte en objeto. «Lamento decirlo de un modo tan frío», se disculpaba Ed Kemper, «pero lo que necesitaba era tener un determinado tipo de experiencia con una persona, y poseerla del modo que yo quería; tenía que expulsarla de su cuerpo humano». Una vez expulsada de su cuerpo, sin embargo, una persona no puede volver a entrar».²⁰⁶ No hay una posesión que sea literal, pero las personas que han sufrido mucho, viven fijados a la imagen hueca. «(Los asesinos en serie) Están obsesionados con una fantasía y tienen lo que llamaríamos «experiencias por satisfacer», que pasan a formar parte de la fantasía y les empujan a cometer el próximo asesinato. Éste es el verdadero significado del término «asesino en serie»».²⁰⁷ Al no llenarse de amor y afecto, esa imagen que no es producto de ninguna sustitución nunca es suficiente. Entre más dolida y herida esté la mente del sujeto, más dolor psicológico causará a la sociedad que lo rodea, como El hijo de Sam:

204 Ana Delia Levin de Said, *Las contribuciones de Donald W. Winnicott y Piera Aulagnier*, Argentina, Paidós, 2004, p. 72.

205 Robert Ressler, Tom Shachtman, *Asesinos en serie*, México, Ariel, 2018, p. 184.

206 *Ibíd.*, p. 133.

207 *Ibíd.*, p. 58.

Le gustaba la idea de hacerse famoso y por eso se comunicó con la policía y, más tarde, directamente con los periódicos. El poder que tenía sobre la ciudad y las tiradas de los periódicos le resultó increíble y muy emocionante. Al igual que Jack el Destripador, del que había cogido la idea de comunicarse con la policía, dejó una nota en el asiento del coche en el que su primera víctima yacía moribunda, una nota en la que escribió en letras toscas: «Bang-bang... Volveré» y que firmó con «Sr. Monstruo». En aquel momento, todavía no era El hijo de Sam. Ese nombre figuraba en una carta que Berkowitz mandó a los periódicos. Sólo se hizo suyo el apodo cuando la prensa empezó a llamarle El Hijo de Sam y llegó incluso a diseñar un logotipo. La publicidad estimuló su creatividad.²⁰⁸

El personaje Jack sigue esas pautas, como El hijo de Sam toma fotografías a las víctimas, que son todas mujeres, también como él es un sociópata, un ser narcisista y que está enamorado de la imagen. Eso está reiterado en que es un artista, un arquitecto o ingeniero, un galán al estilo de Bundy, pero sobre todo, nos está contando una historia del arte, una historia de la imagen y no solo de ella, sino del artista como ese productor de imágenes que muchas veces no son lo que aparentan. Los problemas con la imagen se manifiestan a través de la apropiación del otro en la mente del asesino, como en el siguiente caso: «Sirhan había estudiado ciencias políticas en la universidad y me dijo que quería haber sido diplomático, trabajar en el Departamento de Estado y terminar como embajador. Admiraba a los Kennedy –aunque mató a un miembro del clan–. El deseo psicótico de fusionarse con un personaje conocido a través del asesinato es común entre los hombres como Sirhan, John Hinckley, Mark Chapman y Arthur Bremer».²⁰⁹ Como la imagen está hueca, se puede llenar con el cuerpo que se quiere poseer, esto es una fantasía desde la carencia de la imagen primigenia, la imagen del amor y protección en el infante.

El niño no sabe traducir los afectos a imagen y/u objeto, y como dice Bleichmar «Lo que interesa en esto es, justamente, que no hay capacidad de violencia

208 *Ibíd.*, p. 112.

209 *Ibíd.*, p. 69.

simbólica. La violencia es siempre pasaje a la acción». ²¹⁰ Cuando se tiene un nivel de fantasía elaborado, se pueden traducir o trasladar a un nivel abstracto las acciones que ocurren en el momento, de un modo que permite tomar decisiones a través del afecto y no por medio de la reacción inmediata al suceso. De ahí, que sea posible responder al otro de un modo distinto al de la ley del talión, de ojo por ojo, y que las personas logren entablar un diálogo.

Para que esto ocurra, es crucial la figura legítima, no solo como autoridad, sino legítima en autoridad con los afectos, por eso Bleichmar dice: «Que los jóvenes modifiquen la sociedad y enseñen a los adultos a ver el mundo en forma renovada; pero donde existe el desafío de un joven en crecimiento, que haya un adulto para encararlo. Y no es obligatorio que ello resulte agradable. [...] En la fantasía inconsciente, éstas son cuestiones de vida o muerte». ²¹¹ Se educaría entonces con amor y con afectos que deben ser parte de una autoridad legítima, la cual si hay amor, no debe ser llamada autoridad. Como dice Winnicott, debe haber «padres suficientemente buenos» que les permitan a los hijos desarrollarse sanamente. De no ser así, no puede haber respeto por el otro, porque nadie ha procurado dar amor, ni momentos de felicidad. Así es como un sujeto se convierte en asesino, para quien el otro, que debería ser una forma abstracta, de lo más elevado espiritualmente, se convierte en un pedazo de carne con ningún valor añadido, como en el caso de Gein:

Después de que Gein fue capturado, la policía encontró un cuerpo humano acéfalo, colgado de un bloque y destripado como un ciervo; cuerpos humanos que colgaban de ganchos, en las paredes del sótano; cuatro narices en una taza en la cocina; un par de labios que colgaban de un cordón; un corazón humano en una cacerola en la estufa; una silla cubierta con piel humana; una lámpara cubierta con piel humana; un cráneo usado como un cuenco; un refrigerador lleno de órganos humanos y partes de cuerpos; algunas máscaras decorativas en la pared, que eran caras de mujeres desolladas; pulseras hechas de piel humana; una mesa

210 Silvia Bleichmar, *Las teorías sexuales en psicoanálisis. Qué permanece de ellas en la práctica actual*, México, Paidós, 2018, p. 469.

211 Donald Woods Winnicott, *Realidad y Juego*, España, Editorial Gedisa, 2013, p. 232.

con patas de huesos humanos y una caja de zapatos que contenía nueve vulvas saladas.²¹²

No hay imagen que fuera sustituida por el objeto transicional, no hay afecto que cuidar, porque no hubo sentimientos de por medio en el cuidado del niño, al no haber objeto no hay abstracción, no hay fantasías, no hay deseos de modificar el tiempo y el espacio, solo existe muerte. Así Jack también quiere hacer su obra maestra, su casa, su lugar íntimo y no puede, ya que como dice Rader «Dado que el nacimiento y la muerte son para el ser humano los dos misterios más grandes de la vida, la tumba es el lugar en el que aquel deviene consciente de su desamparo ante el poder al cual está sometido.²¹³ Y al hacer su casa-tumba, Jack sabe que está en el infierno y tiene que seguir a Verge.

El protagonista de esta película no distingue al «otro», no sabe que hay individualidades, su casa está constituida por una multitud, sin alguna diferencia, es un grupo de ladrillos humanos, de objetos. Rider nos dice que «El proceso de diferenciación de la preocupación por las tumbas guarda asimismo, estrecha relación con la aparición del nombre individual, pues en primer lugar hace posible, por lo que respecta a la tumba, pensar en el muerto como una persona».²¹⁴ Jack solo hace eso como un escape al ya no poder matar más. Al hacerse «consciente» de que no hay escapatoria, que la fantasía ha llegado a su fin, toma el cuerpo como piedra, como argamasa. La preocupación de Lars von Trier es por la imagen misma, por eso su discurso-confesión de la muerte y del arte, por eso la imagen negativa, por eso la expiación por medio de Verge; el director está consciente de que:

La palabra «imagen» ha acabado por significar algo menos que real. Lo inverso es cierto: una imagen autentica es la cosa en sí, una *imago*, como el alma es *imago Dei*, como una obra de arte, es más real que el objeto

212 Carmen V. Vidaurre, *Murder corp. Representaciones cinematográficas del asesino en serie*, México, Universidad de Guadalajara, 2002, p. 170.

213 Olaf, B. Rader, *Tumba y poder. El culto político a los muertos desde Alejandro Magno hasta Lenin*, España, Ediciones Siruela, 2006, p. 54.

214 *Ibíd.*, p. 36.

natural que la inspira. La Obra no es arte en este sentido, sino Arte que encarna la misma alma, purificada de toda mácula personal, de modo que Arte y Artista son la misma cosa.²¹⁵

Lars von Trier realiza una discusión en torno a la imagen del artista productor de la muerte. Sabe de antemano que la imagen de la muerte presentada en la ficción es arte, es vida; por eso confronta la imagen de *La casa de Jack* con el espectador, para producir vida.

215 Patrick Harpur, *Mercurius o el matrimonio de cielo y tierra*, España, Editorial Atalanta, 2015, p. 398.

La casa de Jack de Lars von Trier

Si el artista (en cualquiera de las ramas del arte) busca su persona, es muy probable que ya exista algún fracaso de él en el terreno del vivir creador en general. La creación terminada nunca cura la falta subyacente de sentimiento de la persona.²¹⁶

D. W. Winnicott

La película de *La casa de Jack* es un film que está dividido por cinco incidentes, que son historias de asesinatos, en su mayoría a mujeres, cometidos por Jack (Matt Dillon), un ingeniero/arquitecto que habla del arte y del asesinato como si fueran similares, como si ambas fueran una obra de arte. Lo hace en forma de «confesión» a Verge (Bruno Ganz), quien aparece desde la primera escena en voz off. Esta confesión es la forma de expiar las culpas con un *representante de la institución religiosa*. Jack conoce lo negativo, lo cual denota en su explicación sobre la luz y la sombra, en la escena donde toma fotos del fuego y en la animación donde camina debajo de un farol.

Jack percibe siempre desde lo negativo, por eso trata de comparar la vida con el arte, que también es negativo para él. Según él, el arte es una reivindicación de la vida como una cuestión negativa, porque si la vida es negativa, no puede ser reivindicada desde lo positivo. Habrá que mencionar, que en la vida de Jack no se relaciona lo negativo-inconsciente ni lo positivo-consciente, pues esas conexiones están tergiversadas. Él mantiene el objeto transicional más allá de cualquier enfermedad, pues conoce la sustitución que se le da al afecto por medio de la imagen, él tiene a la imagen a través de la técnica, que es el negativo. Por lo tanto, se ha ido más allá del mal para poder explicar el bien, que no existe en ese plano de representación.

216 Donald Woods Winnicott, *Realidad y Juego*, España, Editorial Gedisa, 2013, p. 101.

Lo anterior es interesante para el arte, a causa de que en las técnicas artísticas se utiliza el negativo como parte integral para crear la obra. Por ejemplo, el grabador hace con buril una placa en metal o con gubia una en madera, el escultor puede hacer un vaciado a la cera perdida. Algo similar ocurre en la serigrafía, al utilizar el negativo en la impresión, y en la fotografía; en la cual, por mucho tiempo, lo máspreciado que existía era el negativo, ya que por medio de él se podía revelar la imagen. En el arte es crucial el juego entre lo negativo y lo positivo, pues la obra es una unidad que solo se completa con las dos partes. Entonces, para el artista es sencillo tener a ambas presentes, juega con la sombra y la luz, los cóncavos y convexos; de ahí que se le compare con el loco, el enfermo mental, porque implica tanto su parte inconsciente como consciente, a diferencia de la mayoría de la sociedad, que solo toma en cuenta lo consciente.

En este *film* vemos a un niño abandonado, lo que es común en cine, el héroe es un niño abandonado, huérfano o maltratado por la vida, y Jack no es la excepción. Nuestro personaje no tiene a alguien que lo cuide, crece solo en la orilla del lago viendo la metáfora de la muerte, en los segadores y después le corta la patita al pato. En cada momento del *film*, se vislumbra un sentido religioso arquetípico, no solo por la voz del hombre anciano que cuestiona el accionar del protagonista, sino por la multiplicidad de símbolos que aparecen a lo largo del trabajo fílmico como las cruces de la iglesia a lo lejos, la catedral como ejemplo de la perfección arquitectónica, la muestra que hace de la pintura. Esto me llama la atención porque se compara la creación divina con el arte y el asesinato.

El arte forma parte del equilibrio elemental de la vida en sociedad, de la vida con seres que se entienden y se comprenden, ya que si bien es una sublimación o restitución de los afectos, hay una preocupación por entender los orígenes de la imagen en su primer momento. Es decir, que al hacer arte los creadores hacen una inmersión a las formas primigenias de la representación.

En la vida del sujeto hay un balance, solo si aprendió en algún punto a lidiar con el objeto transicional. Si esto no se logra, no hay equilibrio y prepondera la parte negativa (depresión o alguna otra cosa que suele identificarse como enfermedad), es cuando el artista no tiene cimentada la parte ética en la obra de arte, la cual es una copia de su propio sentido de la vida. Cuando esto sucede, la importancia del otro se desmantela y lo único que puede quedar es

el compromiso distorsionado de purificar la sociedad haciendo asesinatos, cuando es un caso extremo, como el de Jack; pero si es una situación en la que el dolor y la pérdida son tolerables, entonces existirá una sublimación a través de la creación artística.

La confesión (al actor)

¿La actuación de Bruno Ganz es la representación de la parte consciente de Lars von Trier en *La casa de Jack*? El actor es conocido por su interpretación de Hitler en los videos que se han popularizado en redes sociales. La voz que se escucha del personaje principal, tiene una importancia polisémica, dice Lavin de Said que: «En 1905 Freud señala el miedo a la soledad frente a la ausencia del ser querido y el origen de la angustia infantil. «‘Tía, háblame; tengo miedo porque está muy oscuro’. La tía le responde que de todos modos no puede verla. El niño responde: ‘No importa, hay más luz cuando alguien habla’. Es la prueba de la presencia y, en otro nivel, de la voz como presencia».²¹⁷ Cuando Bruno Ganz habla, se expresa el negativo de Jack, quien al escuchar la voz y responderle trata de ser una persona «normal», cuya imagen no ha sido desplazada de su negativo y su positivo. El protagonista hace una especie de confesión a «Verge», la personificación de Virgilio en Bruno Ganz, de ese modo busca un perdón; pero no se confiesa ante un sacerdote, sino ante un creador, un clásico, una autoridad en el arte de la literatura. María Zambrano dice que:

El género literario llamado confesión muestra lo que el hombre ha de hacer para descubrirse, y así, entrar en el camino de la identidad. Si se la pudiera captar, se diría que sea, a la par, un ensimismamiento y un desprendimiento. Un desprendimiento que llega a ser un exorcismo en que el ser aparta y arroja del corazón lo que le entenebrece: una purificación extrema, por tanto, una purificación que no puede verificarse sino reconociéndose en todos los errores [...].²¹⁸

217 Ana Delia Levin de Said, *Las contribuciones de Donald W. Winnicott y Piera Aulagnier*, Argentina Paidós, 2004, pp. 69-70.

218 María Zambrano, *La razón en la sombra. Antología crítica*, España, Ediciones Siruela, 2004, p. 370.

Lo anterior es precisamente lo que hace Jack al relatar algunos de los asesinatos que comete, pero eso no solo lo hace desde el punto de vista de un asesino, sino desde el punto de vista de un creador; de este modo, el director del filme se descubre como una persona imperfecta. Al mismo tiempo, dice en entrevistas que él no es artista, ser cineasta no es lo mismo que ser artista, hay distancia en esos conceptos. En ese «no ser artista» sino ser cineasta, hace un juego con la confesión, que interactúa con el espectador que no sabe si Lars es artista o solo cineasta, aunque él conoce muy bien esas diferencias. Este autor *provoca* por medio de la película sobre arte/asesinato, sobre cineasta/artista, sobre el ser y hacer arte en la historia de la humanidad. Esto radica en que al hacer una confesión, intensifica el presente dentro de la pieza creativa. Al confesarse, toma en cuenta el tiempo de forma puntual, en palabras de Zambrano: «Y esto es la confesión: palabra a viva voz. Toda confesión es hablada, es una larga conversación y desplaza el mismo tiempo que el tiempo real».²¹⁹

Hace lo mismo un creador, un productor de arte, que pone en juego el tiempo *presente* desde distintas perspectivas, de esta manera hay un acercamiento a entender a un artista que sabe lo que hace, que tiene identidad de artista. De ello proviene la pequeña trampa de esta película de Lars von Trier, que siempre altera al espectador, no solo desde las acciones de los actores a cuadro, sino en la composición de sus piezas. María Zambrano está consciente que «La confesión va en busca, no de un tiempo virtual, sino real, y por eso, por no conformarse sino con él, se detiene allí, donde ese otro tiempo real empieza».²²⁰ Es una construcción de cimientos con la obra artística, que logra el cineasta no por lo que dice, sino por lo que muestra desde el tiempo, entonces es un proyectil de presente para producir presencia desde lo negativo. Parece que esas son las ideas más provocadoras de *La casa de Jack*, ya que:

La confesión se verifica en el mismo tiempo real de la vida, parte de la confusión y de la inmediatez temporal. [...] El que hace la confesión no busca el tiempo del arte, sino algún otro tiempo igualmente real que el suyo. No se conforma con el tiempo virtual del arte. El artista, al crear,

219 Ibíd, p. 373.

220 Ibíd, p. 374.

remeda la creación divina y crea una eternidad... virtualmente. Es el juego, el juego profundo del arte.²²¹

Si lo previo se considera como un hecho, denota que Lars von Trier no tiene una intención de hacer arte, intenta asemejarse a una cuestión religiosa del cine, que quizá piensa que supera al mismo arte. Se puede pensar que el cine de Lars von Trier intensifica lo ontológico del cine para hacer lo *metapresente* del medio cinematográfico, a causa de que busca un tiempo que va más allá de los presentes múltiples: «La confesión, parte del tiempo que se tiene y, mientras dura, habla desde él y, sin embargo, va en busca de otro».²²² Es decir que la forma en que empieza Lars von Trier su *La casa de Jack* es poner desde el principio una multiplicidad de tiempos, con el solo plano negro del inicio, porque «La confesión no es sino un método de que la vida se libre de sus paradojas y llegue a coincidir consigo misma».²²³ Lars von Trier ya no piensa en hacer películas, intenta hacer algo que se asemeje a su vida, lo cual es una imposibilidad al tratarse de un objeto abstracto como lo es su psique. De ahí esa desolación que siempre dejan sentir las películas de Lars von Trier, quien parece quererse igualar al ser omnipotente e incognoscible. A ese nivel llega su egolatría, pues quiere tener un poco de vida real, la anhela, a través de una confesión velada desde las sombras, desde lo negativo.

La casa (lugar de protección y amor)

Jack hace un esfuerzo magnánimo por construir su casa y no lo logra, lo intenta hacer una y otra vez con diferentes materiales y con diferentes diseños, pero termina derribándola una vez más. La casa es el lugar donde el objeto transicional se sitúa, donde adquiere un sentido de completitud, y al crear la casa, lo que hace es desplazarla al mismo tiempo a una forma superior, es decir, que el objeto transicional expandido es la casa. Carl Gustav Jung cuidaba cada detalle de su casa a un lado del lago, Heidegger se refugia en su cabaña de la Selva Negra.

221 Ibíd, p. 374.

222 Ibíd, p. 375.

223 Ibíd, p. 377.

Esa expansión del objeto, es la forma en que se extiende la protección para los otros, pero sobre todo para quien la habita. Refugio ante la angustia, ese objeto macro depende y es fundamento completo del artista, es su más grande tesoro porque es el objeto transicional habitado.

Efectivamente, entre los yao, indígenas de la China del sur, cuando alguien muere, el chamán sube al tejado y saca del centro tres tejas. La luz que penetra por esta abertura constituye el camino que el alma toma para subir al Cielo. Este rito se llama justamente ‘abrir la puerta del cielo’. Entre los tibetanos la abertura del tejado se llama también ‘Fortuna del cielo’ mientras que en las tiendas mongolas y turcas lleva el nombre de ‘Ventana del cielo’ (en chino, *t’ien-tch’ouang*)[...] En estas regiones se cree que el alma del muerto sale por la chimenea. [...] Entre los carelos, los rusos y otros pueblos eslavos, en caso de agonía prolongada, se saca una o muchas planchas del tejado o incluso se rompen. El significado de esta costumbre es evidente: el alma se desprenderá más fácilmente del cuerpo si la otra imagen del ‘Cuerpo-Cosmos’ que es la casa es fracturada en su parte superior.²²⁴

La imagen del cuerpo es la imagen que tiene que protegerse, porque es este el que se mira indefenso. Eso se conoce desde la infancia: se protege con ropa para el frío, con comida para satisfacer el hambre, con agua para saciar la sed, con amor y cariño, con afecto de los demás, con empatía del grupo donde naces. El cuerpo debe ser principio y testigo del amor del otro, independientemente de su color o preferencia, de su ideología o religión. Solo mirar con amor al otro, debería de ser la obra de arte más bella para el ser humano.

La construcción que hace Jack es una recapitulación del templo gótico, en el que ciertas figuras están en la sombra para que no sean vistas. Esto repercute en el interés positivo que se tiene al mirar la Capilla Sixtina, o cualquier templo, de los que se catalogan como patrimonio o antiguos. El protagonista solo la puede construir con muertos, con lo negativo, no puede hacer arte como un evento positivo, por eso, cuando al final logra hacerla, se pierde en ella.

224 Miercea Eliade, *El vuelo mágico*, España, Ediciones Siruela, 2017, p. 178-179.

La mayoría de artistas hacen obra desde lo positivo, eso es lo que se ha aceptado como obras de arte: *Roden Crater* de James Turrell (que está hecho en las profundidades de un volcán), José Clemente Orozco al realizar los murales de El Hospicio Cabañas, donde se muestra a *El hombre de fuego*, la *Capilla Rothko* en Houston, o incluso, aunque sea una cuestión religiosa, la Capilla del Rosario de Vence en Francia, que pintó Henri Matisse. Lo que hace Jack es lo opuesto a la Capilla Sixtina de Roma y a cualquier trabajo de los antes mencionados. La construcción que intenta hacer Jack, está realizada con cuerpos muertos, con una colectividad utilizada como materia prima; es el lugar donde se pierde Jack, por los túneles del infierno.

En ese espacio es donde comienza la película, la confesión de Jack inicia con el fondo negro, mientras camina a un lado de Verge. Adentrarse en lo profundo de la psique es el equivalente a la luz negativa, que es la más intensa pero como no hay un objeto que se interfiera con ella, solo se ve oscuridad.²²⁵ Ese mismo recurso de encuentro con lo profundo, de oscuridad total, es utilizado por San Juan de la Cruz en su *Noche oscura*, que es una obra artística creada desde la perspectiva de la oscuridad. Se cree que este poema es un antecedente de su huida de la cárcel toledana, donde una experiencia extrema provocó esa creación poética. En ella, denota que lo más importante, el consciente iluminado, es una completa oscuridad, que solo puede nombrarse por medio de la palabra poética. El objeto transicional de Jack es inexistente, no hay afectos que representar, por lo tanto Jack no existe, es solo una copia hueca de su imagen.

225 Arthur Zajonc, *Capturar la luz. La historia entrelazada de la luz y la mente*, España, Editorial Atalanta, 2015, p. 14. «Como parte de lo que he llamado «Proyecto Eureka», un amigo y yo hemos diseñado y construido un dispositivo en el que se ve una región espacial llena de luz. Es un artefacto sencillo pero asombroso, compuesto tan solo por una caja cuidadosamente diseñada y un potente proyector que arroja luz en su interior. Hemos puesto especial cuidado en que la luz no ilumine objetos ni superficies dentro de la caja. En el interior solo hay una enorme cantidad de luz pura. La pregunta es qué se ve entonces, qué aspecto tiene la luz cuando aparece *completamente* sola. Me acerco al artefacto y enciendo el proyector, cuya bombilla y lentes se ven a través de un panel de plexiglás. El proyector envía al interior de la caja una luz brillante que atraviesa una serie de elementos ópticos situados junto a ella. Desde una ventana miro la luz que se concentra en la caja. ¿Qué veo? Una oscuridad absoluta. La negrura del espacio vacío. Fuera de la caja hay una manivela conectada a una vara que puede entrar y salir. Si tiro de la manivela, la vara destella en el oscuro espacio y uno de sus lados brilla y se ilumina. Es evidente que el espacio no está vacío, sino lleno de luz. Pero sin un objeto sobre el que incida la luz, solo se ve oscuridad. La luz es invisible. Sólo vemos cosas, objetos, no la luz.»

Jack vivió la maldad del mundo real, es lo único que conoce y perpetua. Es el mismo infierno de Dante resurgido, ahora como el infierno de Lars, desde el testimonio de la vida de Jack, en apariencia formidable y en sentimientos hueca; por medio de ella, se es testigo de la catástrofe de los afectos. No hay capillas, no hay grandes obras, solo grandes actos, y estos, son negativos.

El vivir en la sociedad es crear un espacio dentro del espacio, una puesta en abismo del espacio vital, que será lo social. Eso es lo que le permitiría a Jack no estar en la intemperie, o correr peligro y morir; por eso intenta crear una casa, un espacio para la permanencia, para el deseo de vivir, para estar en y con el otro. Lo anterior es imposible de realizar para este protagonista, a pesar de que es arquitecto/ingeniero. Así se enlaza persona negativa-casa de muertos-sociedad violenta: Jack no puede decidirse por la vida, por lo que no encuentra un material con el que puede construir un hogar y protegerse del mundo, lo cual reemplaza con muerte, que es lo único que conoce.

El agua, (el bautismo como purificación)

Dentro de las escenas que se aprecian en el filme de Jack, la primera se desarrolla en el agua. Esta última solo se puede oír, por la razón de que lo visible es un plano negro, con la voz en *off* de Jack y Verge. Están dentro de la casa donde inicia el túnel, es ahí donde inicia la confesión que se mencionó antes. Es casi hasta el final de la película, cuando se retoma la escena del inicio y se ve el círculo de agua iluminado por el hueco dejado en la casa; de forma literal Lars von Trier nos conecta: la forma del nacimiento, con la de la muerte. Aquí como en la época pitagórica, no existe una resurrección a la vida, no hay un morir simbólico, sino una muerte literal.

Prolifera mucha desilusión alrededor de Jack, la cual denota en el primer incidente, en una escena de invierno. Es la nieve el conductor primero, cuando mata a la mujer con la herramienta. Otra de las escenas más fuertes que hay en el filme es la que ya se ha comentado de cuando le corta un pie a un pato, para que no pueda nadar, el pequeño animal da vueltas y vueltas. Jack deja que se ahogue mientras lo observa, así como él mismo se ahoga emocionalmente,

desde su construcción familiar «inacabable», entra en el abismo de las corrientes de agua que conducen al infierno, pero no sabe que siempre ha estado ahí.

Jack cree tener purificación divina al realizar sus actos, un indicador de ello, es la lluvia que de milagro barre las huellas de su asesinato. El agua es el conductor de los milagros para Jack, es saberse conectado con la divinidad, ya que por medio del agua o acompañado de ella, siempre hace las mejores hazañas para poder seguir con los asesinatos y considerarlos una obra de arte. Tampoco hay que olvidar el mar donde una especie de barca de Creonte conduce a Verge y a Jack a la entrada del infierno mismo, donde ya no hay retorno.

En otra de las escenas aparece el vaso de agua, el símbolo de la hospitalidad en el encuentro, eso es interesante como figura de la visitación, pero ahí no hay amistad ni amigos ni amor, sólo se hace para obtener material, solo una importancia para obtener la técnica que le permitirá hacer su obra de arte. La casa de muertos se realizará gracias a una bala blindada, de este modo, el protagonista pone en práctica sus conocimientos de la técnica; conforme la va perfeccionando, según confiesa. En ese proceso, se disfraza con la bata roja de quien lo va a delatar; el atuendo de Dante lo toma al chantajear al que quiso ser su amigo. Así mismo, se cubre con el cuerpo del otro, para llevar a cabo su obra maestra. Entonces el cuerpo es confundido y le dispara al policía, es Jack desde otros cuerpos.

Otro de los aspectos que llama la atención es con el agua de los refrigeradores, puesto que no puede haber resurrección si el agua corriente no entra en acción con los sujetos. Jack detiene el tiempo en su camino, y aparentemente sigue la ruta, por eso camina en el infierno; pero al contrario de Dante, Jack cae, está consciente de que no es artista como Dante. Esto se asume con la representación del agua que conduce al infierno. Aunque hay un molino en los campos Elíseos y el mar embravecido en otra de las escenas, la mayoría es agua estancada, en ella no puede haber una resurrección como el bautizo.

Las mujeres asesinadas

El trabajo de Lars von Trier es provocador por la crudeza con que trata los as-

pectos políticamente sensibles de la actualidad. De cierta forma, el director aclara los instintos como punto central de sus trabajos artísticos, y como punto delicado, toca las fibras primitivas latentes que se movilizan cuando *hace arte*. Podríamos decir, que parecería que Lars von Trier sube hasta el arquetipo para poder desarrollar sus personajes y los deja que se pierdan, por no tener una contención positiva. La energía arquetipal desborda los límites de quien la porta.

Se debe poner énfasis en las mujeres que mata: la primera es un ataque directo a una mujer de su edad, diferente de la segunda, quien es una mujer de la edad de su madre, que habla de su marido y de la pensión de éste. La tercera es una mujer con la que tiene alguna relación sentimental, ya que ella derrama una lágrima; la cuarta es la apodada *Simple*, que en realidad se llama Jaqueline, pero que él la nombra así. Posteriormente, la familia: la mamá con sus hijos varones. La metaimagen de la maternidad se hace evidente con las «mujeres que le gustan», el abandono que sufre Jack se denota en la escena donde aparece de niño, cuando camina entre los pastizales. Esto deriva en una situación verosímil desde el apego y los cuidados al infante mencionados por los autores de la literatura disponible.

El cliché del loco, es quizá común en los parámetros psicologizantes de la vida cotidiana, pero a la hora de crear personajes en un trabajo artístico, es muy difícil representarlo. El arquetipo de la locura de Arthur Fleck en *Joker* (2019) es caracterizado con acciones psicológicas evidentes, a diferencia de la complejidad de *La casa de Jack*, que contiene otros matices. Estas últimas, están muy alejadas de su referencia, una obra de arte ya clásica como *Taxi Driver*. ¿Por qué menciono esto? porque en la película *Joker*, Arthur vive con una enfermedad física cerebral, de modo que tiene una relación ficticia con su madre y con su vecina. En contraste, Jack está traspasado por situaciones psicológicas que no se hacen obvias en el *film*; es un narcisista que corresponde con la imagen de un sociópata a la James Bundy (carismático, atractivo, seductor). Pero donde hay una cuestión real muy concreta es en el filme de *Taxi Driver*, donde Travis Bickle tiene problemas psicológicos, que también le complican la relación con la parte materna como arquetipo y por eso no se puede relacionar con Betsy, aunque trata de proteger a Iris. Además, este *film* está realizado como una obra

de arte cinematográfica, ya que es un punto ciego pues no se sabe si es una cuestión negativa o positiva, consciente o inconsciente, ni tampoco si hay una reivindicación del personaje. El final se lo cuestionará el espectador y eso hace que sea una obra compleja donde se involucre su ética.

Por el contrario está Jack, quien no separa la omnipotencia infantil, continúa con la misma idea. Por eso, se queda estancado en el anhelo de la familia, por eso su dificultad entre ser el arquitecto y el ingeniero, su imposibilidad para terminar su construcción; no hay transitividad del objeto transicional, no hay un cauce a la frustración de la omnipotencia. Todo deviene en odio hacia el otro que nunca conoció, que nunca le mostró su rostro verdadero, como si fuera solo un reflejo hueco de su rostro, figurado en el espejo desgastado de la vida.

La nota de *La historia de la temible «Trituradora de angelitos»*²²⁶, la primera asesina serial del siglo xx, dice que «De pequeña agarró gusto por envenenar a perros y gatos en la localidad, a los cuales, usualmente, les cortaba una pata o la cola, [...] durante toda su vida Felícitas guardó un rencor absoluto hacia la figura maternal».²²⁷ Menciona el artículo que la asesina tiene un retroceso mental a la infancia, ya que «Dentro de su celda, Felícitas empezó a actuar como una niña, balbuceaba, pedía su leche y no soltaba un oso de peluche mugriento, que alguien le había regalado. [...] La ‘ogresa’ no dejaba de llorar, sólo pronunciaba monosílabos y hacía berrinches tirándose al piso y repitiendo con voz de niña «¡quieroirme de aquí!...» Cuentan las anécdotas periodísticas de ese entonces, que sólo se calmaba cuando era trasladada a otro lugar en donde se recluía en un rincón chupándose el dedo».²²⁸ *La trituradora de angelitos* cumple con los datos psicológicos para seguirle la pista al objeto: *Chupa el dedo, no soltaba su oso de peluche mugriento que le habían regalado, su madre no la quería y sufrió maltratos, asesinaba niños.*

Jack está en la misma situación, pues el abandono total de su madre es notable a causa de su ausencia en la trama de la película, no hay rastro de ella en ninguna escena de la película, lo cual es equivalente a un vacío de afecto. En

226 <https://www.reporteindigo.com/piensa/la-historia-de-la-temible-trituradora-de-angelitos-la-primera-asesina-serial-del-siglo-xx/> consultado el 26 de octubre del 2019.

227 Ibíd.

228 Ibíd.

el caso de la *tritadora*, el odio no está dirigido a un objeto, sino a sacarle ganancia a la catástrofe, chantajea a quienes abandonan a sus hijos para obtener dinero. Jack en cambio, lo hace por una necesidad, él lo dice en la escena de animación del farol. En ella, demuestra que él está movido por sus emociones, como el creador, lo cual le causa una fuerte necesidad de continuar realizando más obras. Pero sus emociones son inversas, pues, en vez de ser obras creadoras de vida, para la empatía y el cuidado del otro, son para la destrucción total del otro. Por su parte, Tisseron, al comparar la imagen del republicano de capa, con la de Juana de Arco quemada al final de la película, habla del margen de la imagen:

[...] lo que distingue los dos casos no es la intención del autor, ni la realidad objetiva a la que la persona no puede tener acceso, sino el *marco de la imagen*. El marco de la imagen es lo que nos guía en el juicio de la realidad que su director desea hacernos asociar con lo que vemos. Pero no se trata tampoco de privarnos de los placeres y los recursos de diversas formas de reportajes y de cámaras directas, sino más bien de no dar fe *a priori* de alguna imagen, cuyo marco trata de imponérsenos.²²⁹

Ese margen deja ver Lars von Trier en *La casa de Jack*, el cual expande la visualización de la imagen en el amplio espectro del arte, por eso, su negatividad como positividad dentro de la hipocresía imperante. En contraste, el *Joker* es la imagen dentro de los límites de lo puramente corporal. Todo lo que tiene, es un cuerpo expuesto a la catástrofe de un impulso enfermo, en una sociedad de ficción. El caso de *Taxi Driver* se relaciona con el ejército, la cultura americana y la creación de enfermos mentales que parecen personas normales.

Acerca de Lars von Trier

Una de mis preocupaciones en torno al arte, es saber qué es arte y que no es arte, una de las preguntas que también Jack se hace en esta película. Él es co-

229 Serge Tisseron, *El espíritu de las cosas. Descubre el significado profundo de los objetos que te rodean*, México, Paidós, 2018, p. 113.

necedor de que la obra cumple ciertas funciones, dependiendo de la época en la que se desarrolla la pieza. Lars von Trier sabe que es un hacedor de historias de cine, pero que eso no necesariamente lo convierte en artista, analizado desde la teoría de la presencia. Lo que es cierto, es que independiente de que lo sea o no, con esa película provocó conmoción en los críticos cinematográficos y en su público. Él es una persona con peculiaridades que lo hacen proclive al escándalo y a la provocación. Dice Jack Stevenson que «Von Trier se enfrenta al tema de los individuos que se encuentran al margen de su propia sociedad. De niño él siempre se había sentido un *outsider*, y todo su éxito como famoso director de cine, en realidad no había cambiado nada».²³⁰ Cuando estás en el afuera, en las periferias o márgenes, hay una percepción diferente y se puede empujar más allá de los límites específicos. Como los demás ya te excluyen en cierto grado, no tienes el mismo miedo de ser rechazado, que aquellos que siempre han estado esperando la autorización de los otros, para sentirse parte de su comunidad. Entonces, se comprende que los demás tienen que formarse su propia opinión, pues son personas que tienen criterios y emociones, que pueden inclinarse a una visión personal de la vida.

Tener matices para generar una visión propia del mundo te hace humano, eso lo sabe Lars von Trier. Stevenson nos dice que el director «Está dotado de esa infrecuente cualidad consistente en ser absolutamente humano: jamás deja de explorar y de trabajar su propia dualidad, sus escisiones internas. Para él, todo es uno –pasado, presente y futuro; infancia, adolescencia y madurez; negocio, arte y vida privada–, y, en consecuencia, exige de nosotros que lo veamos como una totalidad».²³¹ Esto es un guiño al artista íntegro, el cual entiendo como aquel que sabe ver el presente en los tres tiempos y que además, es una persona ética que no separa su vida y su ser, de su creación. Lars von Trier sabe que lo que hace no es arte, pero debido a la ambigüedad que él contiene, al no proclamarse como artista, en realidad sabe que sí crea arte, gracias a lo cual realiza proyectos concluyentes:

230 Jack Stevenson, *Lars von Trier*, España, Paidós, 2005, p. 171.

231 *Ibíd.*, p. 283.

Pese a todo, Proyecto Día D despertó algunas cuestiones de interés respecto a la interacción entre director, actor y espectador. De entrada, se incitaba a los espectadores a que fueran activos y participaran del proceso en un medio que, por lo general, sólo pide pasividad. Además, se trataba de una película emitida veinticuatro horas después de rodarla, y no veinticuatro meses, que es lo que suele tardar un largometraje comercial normal en llegar a las pantallas. También era revolucionaria la idea de que la película (o lo que fuera), fuera recibida simultáneamente por la prensa y el público, permitiendo que los espectadores se formaran su propia opinión y tuvieran la sensación de estar descubriendo algo. Por lo general uno no tiene la oportunidad de ver una película hasta que ya han aparecido las críticas, y ha sido promocionada y debatida hasta la saciedad.²³²

El manejo temporal de Lars von Trier es el de un artista, alguien que maneja de forma impecable la técnica del cine. Quizá por eso, menciona que entiende a Hitler y a su equipo de trabajo, que posee un alto dominio de la técnica, al cual pertenecía Albert Speer, el arquitecto y ministro de guerra y armamento del líder nazi. Al final de su autobiografía²³³, Speer deja claro que la técnica es la que ha determinado que se haya extendido la guerra durante más tiempo. Según él, esto es a causa de que antes no se tenía el teléfono, ni los medios tecnológicos avanzados para que los subordinados escucharan rápidamente las órdenes del dictador y las ejecutaran lo antes posible. Pero esto, es porque él asume la culpa de forma un tanto despreocupada y ampara la muerte de más de seis millones de judíos en la técnica, como si la técnica pensara o se creara por sí sola. Eso es lo que se debate Lars von Trier, quien quiere encontrar una técnica para poder hacer lo mismo que Speer, de forma simbólica, pero a diferencia de él, las representaciones de muerte de Lars tienen un objetivo dirigido hacia la vida. Esto es una contradicción con lo que sería entender a los nazis, que parece refutar su comentario de la rueda de prensa que escandalizó en Cannes. Sus referentes trabajan para la muerte, él trabaja para la vida.

232 Ibíd, p. 203.

233 Albert Speer, *Memorias*, España, Círculo de lectores, 1970.

Hitler tomaba la ópera como su referente, tenía una cercanía con la familia Wagner; asistía al Festival de Bayreuth. Creaba su lenguaje corporal político mediante una dirección escénica, como la de las poses expresionistas o de artistas de la ópera, sabía de esta y tal vez bajo su influencia veía la política como un arte total. También sabía de pintura, durante un tiempo realizó algunas obras pictóricas, la cuales *eran regaladas a personas elegidas que eran muy especiales para él*, como en el caso de Albert Speer, quien era uno de los más queridos de Hitler, hasta nombrarlo ministro de armamento y guerra. Esto fue debido a que como era arquitecto e ingeniero, iba a perpetuar su legado como uno de los cancilleres de Alemania más importantes de la historia, por medio de múltiples construcciones en Berlín y en otras ciudades germanas.

Hitler, el deseante artista, tenía la imagen por alcanzar de Alejandro Magno, de un Carlomagno, por eso su visita a Napoleón y a la Ópera de París cuando visita la Francia ocupada. La fragilidad de la psique de un sujeto tiene que ver directamente con el desplazamiento del objeto transicional, el cual, en este caso, fue de forma negativa; así lo menciona Lars von Trier, cuando Jack ve la luz oscura en los negativos, pues también era fotógrafo. A lo largo de la vida, lo que más cuidamos los humanos es la imagen que tenemos de los demás, porque es nuestra propia imagen. Esa imagen no tiene que ver con la belleza griega, sino con la representación del afecto con los demás, con ese otro, que es yo; con el objeto transicional y su forma de ser usado para representar lo ausente, la presencia ausente. A lo largo de su filmografía, esto siempre lo ha incluido Lars von Trier; sus personajes tienen una carga ominosa en la presencia y en su forma de pensar. Stevenson menciona que:

Así, la cuestión sobre la validez de las reglas sociales se vuelve rápidamente en Lars von Trier, un cuestionamiento sobre la influencia psíquica que un ser humano puede tener sobre otro. [...] Esta ambigüedad de un perverso manipulador, que permite a su víctima encontrar el camino hacia una autenticidad, ya estaba presente en *Contra viento y marea*, pero en *Los idiotas* muestra también un cuestionamiento que en la otra película solo abordaba al final con la «aparición» de las campanas. Por medio de

esa secuencia, Lars von Trier carga al conjunto su película, con el sentido de una fábula, es decir, lo vuelve una ficción dentro de la ficción; mientras que, en *Los idiotas*, la cuestión de la imagen es tan central, que está dispuesta de una manera mucho más ajustada.²³⁴

La manipulación que los personajes de Lars von Trier alcanzan por medio de la sumisión, es lo que el director conoce de la implicación de la imagen afectiva. Esto le permite saber que en el caso de Hitler y en el caso de Speer, hay una carga de manipulación excesiva, que es recíproca, de ahí, quizá, la fascinación de Lars von Trier con Albert Speer. Es la fascinación de manipular la imagen que viene desde los arquetipos, los cuales no son imágenes, aunque bien podrían serlo, pero son más bien fenómenos. Esto es así, porque para ser arquetipos, las imágenes deberían ser universales y ellas no tienen capacidad de contener ese requisito, de este modo el arquetipo se entiende como proceso, como fenómeno.

Cualquier dictador cuida en extremo su imagen arquetípica, la de ser divino, santificado, ser bueno, padre todopoderoso, el salvador de la sociedad, etc. Los personajes de Lars von Trier son arquetipos contenidos de formas conscientes, son ambivalencias sin objeto transicional, en la evidencia del peligro que el hombre corre, por el simple hecho de ser humano, que se puede perder por las grietas de la sombra, en vez de adaptarla o conocerla para formar un ser completo, íntegro. «Una película tendría que ser como una piedra en el propio zapato»²³⁵, frase dicha por el propio Lars von Trier, siendo repetida en cada nota y artículo que se lee de este autor. Pero habrá que saber que como piedra en el zapato no se puede caminar con ella, no es posible seguir caminando. Esto provoca que el director se detenga y la quite, para que se permita continuar con la vida. De ahí, la importancia del cine de Lars von Trier, que hace que el espectador construya una nueva perspectiva desde la negatividad y la miseria espiritual donde se encuentra, esto hace que sus obras impacten de forma decisiva en la vida de los otros.

234 Serge Tisseron, *El espíritu de las cosas. Descubre el significado profundo de los objetos que te rodean*, México, Paidós, 2018, pp. 118-119.

235 Jack Stevenson, *Lars von Trier*, España, Paidós, 2005, p. 55.

El director siempre se ha caracterizado por ser esa piedra en persona, ya que en toda su filmografía encontramos estos tipos de personajes, con presiones externas e internas de formas reiterativas, para poder hacer que el personaje principal tenga un final catastrófico. Recordemos *Breaking the waves* (1996), *Dancer in the dark* (2000), *Melancholia* (2011), *Dogville* (2003), *Antichrist* (2009), donde parece que nunca sucede una catarsis y queda petrificada la incomodidad de las peripecias de los personajes en la mente del espectador, como fósil incrustado. Así, va dejando Lars von Trier las huellas, tanto del cineasta como de sus personajes. Volvamos a Jack, que tiene muchas referencias a los asesinos seriales o múltiples que se conocen en la historia. Como en la referencia al pezón de *Simple*:

(Bundy) En una ocasión, mordió el pezón de una joven que fuera su víctima, tan profundamente que consiguió arrancarlo, y fueron las marcas dentales que dejó lo que permitió su identificación cuando fue aprendido por conducir un auto robado. [...] Lecter desuella el rostro de un policía para escapar de su prisión temporal. John Wayne Gacy era un hombre de elevada posición social que mostraba una predisposición a ayudar a otros, casado en segundas nupcias, llegó a convertirse en un pilar de su comunidad en Chicago. [...] Jeffrey Dahmer, quien también practicara el canibalismo, condimentando la carne humana, tenía la apariencia de un profesor universitario. Albert Fish también practicaba un canibalismo de alta gastronomía y su parecido asombroso con Sigmund Freud le mereció sobrenombres peculiares, era pequeño y aparentemente inofensivo, un hombre mayor y frágil, vestido de traje gris, [...]. Todo esto hace palpable que Lecter se presenta como un arquetipo, con un símbolo mitificado del asesino en serie.²³⁶

El asesino serial, busca la identificación con el arquetipo y lo perverso, pero aparenta lo opuesto, pues recurre a los estereotipos de los roles sociales que se identifican como protectores o benefactores. Así denota que se puede desplazar

236 Carmen V. Vidaurre, *Murder corp. Representaciones cinematográficas del asesino en serie*, México, Universidad de Guadalajara, 2002, pp. 163-164.

la imagen hasta una cuestión que abarca lo social, o la identificación social, como es el caso no solo de los asesinos seriales, sino también de los políticos, los poderosos y los magnates de los medios, con capacidades para manipular las redes de comunicación.

Este es el caso de Hitler con su posición de ser divino, el arquetipo que Leni Riefenstahl apuntala en su documental *El triunfo de la voluntad* (1935). Lo mismo le interesa hacer a Lars von Trier, pero con el artista, para el director este no es ingenuo en su participación en el proceso y cambios del mundo; por eso la referencia a Albert Speer, el arquitecto/ingeniero de Hitler, convertido después en su ministro de armamento y guerra. De ahí la fascinación por trabajar la imagen y el cuerpo para que sea un arquetipo, para que las masas lo identifiquen, para que al contemplarlo se sienta lo ominoso, la fascinación y el miedo para envolver los ojos de ese otro quien contempla desde las emociones. Al igual que Hitler, Lars von Trier al hacer de la violencia un fenómeno corporal, eleva al técnico como arquetipo, al técnico como artista.

Ver películas de Lars von Trier no es fácil, demandan tolerancia del espectador, ya que no es lo que comúnmente se espera ver en el cine, por ser temas provocadores y formas elevadas de exaltación visual. Esto, aunado a que el director es una persona que crea desde las entrañas. Esta película fue clasificada fuera de competencia en Cannes 2011 y es resultado de sus declaraciones acerca del arquitecto de Hitler. Stevenson dice del cineasta:

Siempre le había parecido necesario plantearse retos y provocarse a sí mismo, seguir adelante, y aquí tenía servida en bandeja una nueva provocación. Es como si cada película fuera para él un trauma y la siguiente tuviera que ser, necesariamente, una rebelión en contra de la anterior. No es sólo que nunca quisiera hacer la misma película dos veces, es que físicamente era incapaz de hacerlo.²³⁷

Al ver la presentación que Lars von Trier hace de sus trabajos, resalta su furia contenida que se destapa en la creación de filmes. De esta manera sublima en

237 Jack Stevenson, *Lars von Trier*, España, Paidós, 2005, p. 118.

la imagen la furia que de otra manera no sería posible externar, a menos que realice cine. «[...] muchos de los sádicos que tienen este tipo de conducta han sido, en su infancia, víctimas de situaciones de violencia reiteradas.²³⁸ Aunque no hay evidencia en nuestro autor de que eso haya pasado, quizá hay violencia en la figura materna, por ocultarle información de su padre, quizá exista un engaño, o la mentira haciendo efecto en los afectos del autor, pero no es alguien capaz de matar, ya que la creación artística solo es ficción. Para conocerse a uno mismo, es necesario que esa parte de sombra se visualice en algún aspecto, el arte está hecho para visualizar las dos partes de la consciencia, es decir que «El encuentro consigo mismo significa en primer término el encuentro con la propia sombra. Es verdad que la sombra es un angosto paso, una puerta estrecha, cuya penosa estrechez nadie que descienda a la fuente profunda puede evitar. Hay que llegar a conocerse a sí mismo para saber quién es uno».²³⁹ Quizá a mucha gente le parece que cualquiera sabe quién es uno mismo, pero eso está demostrado que está lejos de ser fácil. Conocerse a sí mismo es el pretexto de toda filosofía, no sentirse abandonado de toda religión y el arte, junta a ambas. Por lo tanto, para un artista, el conocerse a sí mismo forma la parte medular de su arte, y eso a veces es de lo más complejo que existe.

Alexander Lowen

El asesino, la parte negativa

En toda persona que ha sido apaleada en su infancia está presente esa rabia asesina.²⁴⁰

El negativo es visto en el laboratorio fotográfico como un material preciado, de alta calidad, debido a que se puede usar infinidad de veces; aunque a la vez, es sumamente frágil, debido a que se puede manchar, rayar o estropear rápidamente, un objeto extremadamente delicado y a la vez resistente. Cuando se

238 Silvia Bleichmar, *Las teorías sexuales en psicoanálisis. Qué permanece de ellas en la práctica actual*, México, Paidós, 2018, p. 528.

239 Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, España, Paidós, 2003, p. 27.

240 Alexander Lowen, *El narcisismo. La enfermedad de nuestro tiempo*, España, Paidós, 2019, pp. 193-194.

aprende a revelar las fotografías, se vive la experiencia de que se puede ir más allá de lo que se ve a simple vista. Se tiene la idea de que uno es productor desde la profundidad, y en realidad, es una puesta en abismo de lo que el artista es, ya que este busca en las profundidades de la mente para crear nuevos mitos, nuevas historias. Es claro que el material también tiene esa posibilidad, ese es un recurso que el arte siempre ha utilizado. André Green al estudiar a Winnicott nos dice que:

Cuando uno extiende la noción de negativo, la encuentra en el campo de la virtualidad, de la ausencia, de la posibilidad y de la potencialidad. Se trata, sin duda, de uno de los sentidos de lo negativo, que le procura forma, contenido y espacio. Ahora nos encontramos frente a un problema particular: utilizamos la palabra ‘negativo’ también para algo destructivo. Este problema no es sólo terminológico, sino también semántico. No es casual que la lengua utilice la misma palabra para designar el negativo fotográfico. En este sentido, pensamos en la forma en que un fragmento de realidad o de experiencia puede ser invertido. Entonces, percibimos ciertos aspectos de una experiencia que se nos escapaban cuando considerábamos la experiencia positiva.²⁴¹

A las personas que fueron queridas y cuidadas por adultos lo *suficientemente buenos*, por estar concentradas en lo positivo, se les escapan ciertos aspectos que a una persona herida no. Es así que esa inversión de patrón, la concentra un niño que fue *abandonado* que no tuvo adultos *suficientemente buenos* para poder desarrollar lo positivo. Para el niño abandonado no hay alternativa, debido a que la concentración de tiempo se dio en el aspecto negativo. Es cierto que todos utilizan el lado negativo, sin embargo, para que pueda existir lo consciente, tiene que estar sostenido de lo inconsciente; de lo negativo, pero el niño abandonado se concentra solo en el aspecto negativo y no conecta el afecto con la representación, por lo tanto la desliga, desplaza la imagen del cariño.

241 André Green, *Jugar con Winnicott*, Argentina, Amorrortu editores, 2012, p. 92.

Eso lo podemos ver en los ejemplos de los asesinos seriales, como el siguiente:

A los 12 y 13 años, Jerome Brudos empezó a secuestrar a chicas de su propia edad o más jóvenes, amenazándolas con un cuchillo y llevándolas al granero de su granja. Allí, les decía que se quitaran la ropa y les hacía fotografías, sin llegar a más, ya que todavía carecía de la suficiente conciencia sexual para ello. Después, las encerraba en una cabaña, se cambiaba de ropa, se peinaba el pelo de un modo ligeramente distinto, abría la puerta y anunciaba que era Ed, el hermano gemelo de Jerry. Se mostraba horrorizado por lo que su hermano había hecho y decía a las chicas: «No te ha hecho daño, ¿verdad?» Las chicas le explicaban que Jerry había tomado fotografías y entonces él decía que encontraría la cámara y destruiría el rollo de película [...]. Años más tarde, Brudos ponía anuncios en los periódicos del campus en los que ofrecía trabajo para modelos de zapatos y medias, y quedaba con las chicas que contestaban en una habitación de motel. Secuestraba y asesinaba a algunas de ellas, luego colgaba sus cuerpos en su garaje y los fotografiaba, desnudos o con diferentes trajes (y especialmente zapatos).²⁴²

Enfatizo la idea de que «sacará el rollo, y lo destruirá», porque Brudos se hace pasar a sí mismo por su hermano gemelo, su doble, su sombra, su parte consciente y quizá de alguna manera se equilibraba su psique al integrar la sombra, al *doppelgänger*. Quizá cuando revelaba las fotografías es donde ya era imposible que diera marcha atrás, ya la imagen estaba revelada, ya el hecho estaba consumado. Al hacer la imagen, muchas veces no es necesario revelar fotografías, ni editarlas, en ese caso solo son actos performativos para sincronizar con el paisaje que nos circunda; son pretextos para sentir el presente que transcurre. La impresión tiene poder, el fijador también fija al destino. En el caso con los asesinos, fueron niños que crecieron como seres heridos en un entorno hostil, al tener desplazada la imagen no se sienten humanos del todo, sino casi dioses. Ya no son humanos, no sienten como los demás, y saben pro-

242 Robert Ressler, Tom Shachtman, *Asesinos en serie*, México, Ariel, 2018, p. 125.

ducir imagen, lo que les da poder y la sensación de que pueden ir más lejos. Por ejemplo el caso de Manson:

Muy pronto consiguió «comida gratis, alojamiento gratis, sexo gratis, droga gratis» y se convirtió en una especie de gurú. «Me convertí en un negativo, un reflejo de estos jóvenes.» Manson explicó esta metáfora diciendo que, cuando miras a un espejo, no estás realmente viendo el espejo, sino lo que se refleja en su superficie. «Estaba buscándose a sí mismo», reconoció. «Oye, que yo no soy un tipo grande. No puedo ir por ahí pegando patadas, así que tengo que conseguir las cosas con mi cerebro.» Sus ojos, de mirada fija e hipnótica, le fueron de mucha ayuda; comprobó que era capaz de controlar a unos jóvenes más que a otros, y que los primeros, harían lo que él les pidiera.²⁴³

Esa omnipotencia es la que hace relación con la producción de imágenes, Manson cree saber que la conoce bien. Debido al desplazamiento que existe entre él y su imagen por el afecto y del amor, cree que puede manipular por medio de ella a los demás, y más que eso, el negativo es reproducible, tienen que reproducir sus palabras, y obedecer a sus indicaciones y deseos. «Lo que intentaba decirme (Manson) era que no se consideraba realmente culpable. Dijo que, cuando miras un negativo fotográfico, ves una versión del mundo que está al revés y que él, era esa clase de negativo de la sociedad, un reflejo que mostraba todos sus aspectos negativos».²⁴⁴ Cuando el niño es una persona sin amor, su concentración es en la imagen, la imagen no positiva, sino negativa, que puede ser transmitida y reproducida. En vez de concentrar presente y comunión con el «otro», lo destruye. Una pregunta interesante en el curso de Bleichmar:

Porque por un lado se pregunta cómo está posicionado el sujeto en relación a la angustia o al dolor; uno pensaría: «Si el que consulta no tiene ninguna situación por la cual sufre, y los que sufren son los otros, ¿con qué sujeto uno trabaja?». No tiene con quién trabajar. El problema viene

243 Ibíd, p. 93.

244 Ibíd, p. 92.

para los que trabajamos con niños, cuando nos hacen consultas por esos chicos que tienen este tipo de estructuración. Desde un punto de vista clásico, uno diría que no tiene con quién trabajar; pero a la vez, uno tiene una obligación en ese sentido moral también.²⁴⁵

Muchas veces, las personas que tienen mayor cercanía con su lado inconsciente o negativo dañan a los otros, por lo que se suele priorizar la atención psicológica a estos sujetos. Para Bleichmar, esta se debe dirigir a las dos partes involucradas, remarca que seguido no se piensa en la víctima sino solo en el victimario. Así, analiza que por lo regular solo a este último se le pone atención, porque es el que está en contacto con su sombra. Cuando uno se pregunta para qué sirve lo negativo y el arte negativo, no es solo por ser provocador o escandaloso. Dentro de la desobediencia en el arte está el conocerse a uno mismo, y esa unidad que es uno mismo se construye desde la sombra y la luz, desde el ser negativo y el ser positivo, sin maniqueos, el humano tiene una construcción que lo hace ser consciente e inconsciente. Si hubiera mayor preocupación por las profundidades de la psique se entendería y por lo tanto propiciaría la evolución humana de la mejor manera posible. Sin conocer cómo está hecha la psique del niño y su organización de imagen y afectos, es imposible tener adultos sanos, se vive en una sociedad enferma mentalmente, ya que «La nueva imagen del yo del niño se convierte en una expresión de su naturaleza «superior»».²⁴⁶ En México, es una necesidad saber qué es lo que hace que destruyamos al otro, vivimos en uno de los países más violentos en la actualidad. Parece llamativo el asesino, el truhan, el malhechor, el corrupto, pues el negativo ha sido cultivado en las sombras de la seducción y creo que estamos equivocados, ya que: «La seducción se podría definir entonces como el uso de una afirmación o promesa falsa para conseguir que otra persona haga algo que de otro modo no haría».²⁴⁷ Es quitarle su agencia a las personas, no es un preocuparse por su libertad y sus necesidades, que es lo que se necesita más que nunca.

245 Silvia Bleichmar, *Las teorías sexuales en psicoanálisis. Qué permanece de ellas en la práctica actual*, México, Paidós, 2018, p. 525.

246 Alexander Lowen, *El narcisismo. La enfermedad de nuestro tiempo*, España, Paidós, 2019, p. 139.

247 *Ibíd.*, p. 132.

La imposibilidad del positivo

Los humanos son seres desde la ausencia, en el arte se maneja la metaimagen, que es una intensificación de la misma imagen, pero que también puede ser un guiño al campo vacío, o al espectador. Así se le integra en la pieza, para que la ausencia no sea tal, que se sienta que existe el otro, cuando se contempla el objeto artístico. Saber que se está acompañado, aunque esté solo el propio cuerpo en la sala de exhibición, sentirse tocado por sí mismo. Se comprende que el positivo de la pieza que se observa tiene su reciprocidad en el negativo, que la persona puede significar al ser reflejo de la pintura, o del trabajo que se ve, (aquí me imagino a la Cabeza de Medusa de Caravaggio (1598)).

Este recurso es el que es utilizado por los asesinos seriales, pues cargan con un problema de la imagen con ellos mismos, y a la vez un problema con la conexión de sus afectos, que solo habitan en la realidad distorsionada. Hay que conocer esas diferencias que a veces son sutiles, porque habitamos la ausencia, el vacío y el silencio. Como dice Bleichmar «Es imposible que lo real en sí mismo se manifieste».²⁴⁸ Quizá lo que la metaimagen refleja solo es la sombra de uno mismo, como el campo vacío y otros conceptos utilizados en la obra artística. Ver arte es una práctica para jugar entre el inconsciente con el consciente de forma presentida. Un sujeto herido carente de ese mundo simbólico no lo puede hacer, le cuesta mucho extender la representación del afecto, quiere que lo obvio y literal.

Bleichmar explica: «Lo que nos interesa hoy es que haya placer y otro sienta culpa en apropiarse del objeto. Ese es el problema de la ética. El hecho de que todos los seres humanos queramos quedarnos con cosas de otros no quiere decir que esto sea lo que constituye el ser humano. Lo que constituye es, precisamente, esa renuncia».²⁴⁹ Renuncia que existe, si está el negativo armonizado con el positivo, si existe el mundo simbólico de por medio, es entonces que se va a poder amar al sujeto sin estar pegado a él necesariamente. Se puede amar sin celos, se puede creer en el mundo y no ser un apasionado complaciente.

248 Silvia Bleichmar, *Las teorías sexuales en psicoanálisis. Qué permanece de ellas en la práctica actual*. México, Paidós, 2018, p. 429.

249 Ibíd, p. 550.

Esa importancia del mundo simbólico es el que nos enseña Winnicott, en el ejemplo de una paciente:

«Y se infería que había necesitado uno o dos años para encontrar la respuesta, a saber: que ellos no estaban allá, y que *ésa* era la realidad. Ya me había dicho, acerca de la manta que no usaba: «Usted sabe, ¿verdad?, que la manta podría ser muy cómoda, pero la realidad es más importante que la comodidad, y por lo tanto una *no manta* puede ser más importante que una *manta*». ²⁵⁰

La falta del objeto no es necesariamente la carencia del objeto, de ahí la diferencia. El arte por ser representación, presente y presencia, nos ayuda a restituir esa conexión, ese lazo que debe existir con la imagen y el afecto, con lo otros y su amor, con una imagen cargada de sentido. El arte es la restitución del afecto que ha provocado el abandono, el que no debe pasar ningún niño que pise esta tierra. Esa es la función del arte, en esto creo y tengo la sensación de que la intensidad de su transformación se tiene que ver de forma tangible, ya que «El arte introduce los efectos de la pasión, quebranta el equilibrio interno, modifica la voluntad llevándola en una nueva dirección y agita sentimientos, emociones, pasiones y vicios sin los cuales, la sociedad entraría en un estado inerte e inmóvil». ²⁵¹ Se quiere una sociedad en la que el ser humano esté a la altura de sus retos, no un ser humano apático del mundo que lo rodea, pues somos árbol, animal, océano, montaña y lluvia, conectados uno al otro. Un mundo diferente donde nos importa el otro es posible, donde no desaparezca de un momento a otro, ya que habitamos en la misma tierra. El arte entonces es saber que ese instante es posible, como dice Colli:

En la experiencia amorosa, la magia de la mirada, su turbadora instantaneidad, el abrir y cerrarse de un abismo, es un fenómeno puramente cognoscitivo, que está sin embargo en el umbral de lo que ya no es representación. [...] La revelación del instante estremece el corazón del

250 Donald Woods Winnicott, *Realidad y Juego*, España, Editorial Gedisa, 2013, p. 61.

251 Lev Vygotsky, *Psicología del arte*, España, Paidós, 2006, p. 305.

hombre; pero esto no es más que el último momento, la aparición en la individuación, en la estructura corpórea del hombre, de un conocimiento anómalo. El instante como intuición precede al estremecimiento; en el fluir del tiempo se alza repentinamente un instante, que ‘no está en ningún tiempo’, dice impropriamente Platón, pero que en definitiva da inicio al tiempo, está ya en el tiempo, aunque alude a algo que no está en el tiempo, lo refleja, lo expresa. En el esplendor de la mirada los tres tiempos se confunden, y sólo el análisis ilusorio del pensamiento es capaz de distinguirlos. [...]. Y allí donde se exalta el instante está presente el conocimiento místico, desde Parménides hasta Nietzsche. El instante atestigua lo que no pertenece a la representación, a la apariencia.²⁵²

El instante de saber que somos seres amados, queridos, protegidos, cuidados y que los demás están pendientes de nosotros, pendientes del otro, es lo que hace que se vaya más allá de la representación, más allá de la simple imagen conectada al afecto, más allá de querer ser un ser armónico con uno mismo y con el otro. El instante es eso que trasciende la idea, para volver sobre sí mismo, para ser autorreferencial al mismo objeto que es medio y entorno en el momento presente, en ese instante en el que se va más allá de la representación, es una intensidad de la representación que se hace en un instante preciso, y el mundo cambia. De ahí la importancia de la imagen y su tiempo.

El arte negativo, el cine negativo

Robert Rauschenberg: ¿Por qué tendríamos que dejar al artista fuera de la obra de arte? Es tan importante como la geometría y debería tener la misma presencia.²⁵³

Se aprecia por medio de las representaciones de la fotografía que como disciplina es acción corporal y performática, y las demás artes no están exentas de ese tiempo de acción, elemento que motiva a poner atención en la pieza artística. El cine como concentrador de tiempos, lleva cierta responsabilidad al

252 Giorgio Colli, *Después de Nietzsche*, España, Editorial Anagrama, 1978, p. 48.

253 Annie Cohen-Solal, *El galerista Leo Castelli y su círculo*, España, Editorial Turner, 2011, p. 261.

ser un entretenimiento masivo; que por ello, se sirve de lo arquetipal, del viaje del héroe, de la madre, del padre, de los dioses y del gran guerrero para entretener a las masas ávidas de una vida de significación, al saber que son entes cargados de sentido. Al hablar de esto, nos dice Vidaurre que «Las implicaciones que este fenómeno tiene son importantes, en la medida en que la representación cinematográfica convierte en el héroe a un asesino serial, despertando la antigua fascinación que la sociedad industrial manifestara respecto a la figura del demonio, como representación de los valores que los románticos y decadentistas se encargaron de difundir y popularizar».²⁵⁴ El arte en sí, no tiene una forma de hacer daño a la sociedad en que está contextualizado, pero hay obras que pretenden ser un arquetipo claro de lo que socialmente ese lado negativo necesita saciar; es cuando suenan opiniones como «alienta a que...» «incita a que», «provoca a que». De ahí radica la distinción de los arquetipos en el cine, como en las demás artes, tanto en el renacimiento con los mitos griegos, y en todas las disciplinas artísticas, por la razón de que es un proceso fundamental de la imagen ausente, a lo largo de nuestra historia del arte. Lo que más impacta en el arte, es cómo el objeto transicional es desplazado hasta movilizar arquetipos, en ello radica «la supuesta» peligrosidad de la pieza artística. Puede ser que, de las películas de Lars von Trier se denote lo que comenta Bleichmar, con el personaje de Terence Stamp :

En *El coleccionista*, aquella película con Terence Stamp, él rapta a una mujer y va haciéndole de todo hasta que la mata: ella había terminado dependiendo de tal manera de él, que no pudo huir; la iba construyendo. Entonces, considero relevante tener en cuenta que una de las cosas problemáticas de la relación entre placer-dolor, es el modo en que aquel que tiene a su cargo el producir dolor, tiene a su cargo también la preservación de la vida, el cuidado y el amor.²⁵⁵

254 Carmen V. Vidaurre, *Murder corp. Representaciones cinematográficas del asesino en serie*, México, Universidad de Guadalajara, 2002, p. 173.

255 Silvia Bleichmar, *Las teorías sexuales en psicoanálisis. Qué permanece de ellas en la práctica actual*, México, Paidós, 2018, p. 536.

Las obras de Lars von Trier, por lo regular dirigen al espectador a un estado de exaltación, donde no solo es una cuestión de dolor, sino que se ve un despliegue de técnicas cinematográficas, esto lo acerca para que su pieza artística sea seria, pues provoca placer contemplar *Rompiendo las olas*, *Bailando en la oscuridad* o, la que sustenta este trabajo: *La casa de Jack*. Un placer desde la técnica, un dolor con los personajes.

A Lars von Trier le gusta jugar con la obscenidad, ya sea en las primeras escenas de *Anticristo*, o algunas escenas de *Nymphomaniac*, primer y tercer filme de su trilogía de la depresión. Es un director en el que por su forma de ver la vida, ese concepto aparece de forma consciente, no anda con tapujos ni con cuestiones veladas, que se puedan intuir como sutilezas en su arte, él sabe hacer de cierta manera tangible o visible su sombra, y muchas veces eso no es tan fácil de digerir como espectador. Bleichmar nos dice que:

Principalmente, veo que esta es la característica que diferencia la pornografía del arte: la escena pornográfica no remite más que a sí misma, y a la capacidad de producir excitación en quien la ve; mientras que la escena artística queda articulada en un hecho mayor de significación, puede ser tanto estético como de otro carácter. Quiero decir, tiene que ver con contextos de significación. Lo que caracteriza a la escena pornográfica es su banalidad en función de producir excitación [...]. La diferencia entre el cine erótico, en el sentido artístico, y el cine pornográfico, creo que el punto está ahí. Está en la presencia o ausencia, igual que en el psiquismo, de enlace con una cadena signifiante; con el hecho de que haya o no, un contexto de significación.²⁵⁶

Lo que está haciendo Lars von Trier, es ver que de lo obsceno, también se puede hacer arte, que la sombra puede redimir desde los escombros de la depresión o del engaño, desde el abandono o desde la apatía de vivir una vida que muchas veces no se puede entender, porque no hay nada que sea para entenderse. Pero en el fondo, Lars von Trier sabe que: «El artista abandonó el presente y ha vivido en el pasado; ahora quiere regresar y teje una cadena de representaciones –la obra de arte– para llegar a los demás hombres del presente. Su regreso no era

256 Ibíd. p. 511.

una destrucción del mundo: es un demiurgo que enriquece la trama de las representaciones». ²⁵⁷ La mayoría de las películas de Lars von Trier, nos presentan el mundo como si estuviera bordeado por la línea de que ya nada importa, pero lo que intuyo, es que en sus películas existe un deseo inalcanzable de poder dar amor a los demás. Se siente engañado por el mundo, del que esperaba más, y lo máximo a aspirar es arte, un ideal, una imposibilidad, por eso su enfado con el mundo y su amor al mismo tiempo. Si Lars von Trier es capaz de hacer arte y plasmar de ese modo la representación, es porque está situando de forma aceptable su objeto transicional, pues se permite hacer desplazamientos que involucren al otro, puede sublimar esa energía depositada en el objeto:

Si la sublimación puede ser ventajosamente situada en el campo, hace poco descrito de la era transicional, y si es verdad que Winnicott mostró con fuerza de convicción el enriquecimiento de las posibilidades que de este modo a la psique se ofrecen y la vitalidad incrementada del psiquismo que puede jugar con estas producciones, nada autoriza a creer que su sola puesta en práctica baste para proteger al sujeto de la aparición de catástrofes psíquicas. [...] En realidad, el campo transicional cumple el papel de una formación atravesada por las influencias procedentes del adentro y del afuera, e intenta dar lastre al yo abrochándolo a ese tipo de producciones, para que el despliegue de la ilusión tenga posibilidades de anclaje que puedan servir de tope y de filtro contra las defensas más devastadoras. ²⁵⁸

Si Lars von Trier tiene una trilogía de la depresión, es por esa ambivalencia de ser técnico o artista, ingeniero o arquitecto, director con poder o con amor, ya que cada vez que da entrevistas, levanta discusiones mediáticas en los festivales de cine. Esa negatividad o provocación que hay alrededor del director hace que manifieste el amor y el querer detener de una forma iracunda al amor por los demás. El arte siempre es una restitución de los afectos, ya sean estos positivos o negativos, aunque ya se mostró que es necesario conocer la sombra

257 Giorgio Colli, *Después de Nietzsche*, España, Editorial Anagrama, 1978, p. 92

258 André Green, *El trabajo de lo negativo*, Argentina, Amorrortu editores, 1995, p. 344.

para poder tener salud psíquica. Como nos comenta Green al hablar de *Aurelia* de Nerval:

[...] De hecho, la obra escrita no corresponde sólo, en su relación con lo real, al testimonio, y tampoco a la toma de conciencia, aunque desemboque en una conclusión feliz. Es tentativa de restitución, como dice Freud, o de reparación, según la perspectiva de Melanie Klein. Esta transicionalidad posibilita la fusión de varias identidades en el interior de una obra: la del sujeto de la experiencia psicótica recién vivida, la del espectador que, tomando distancia, la analiza retrospectivamente y, por último, la del poeta que hace obra de arte sirviéndose de las dos precedentes para fundirlas en la experiencia poética.²⁵⁹

Esta forma de fundirse, tiene que ver con lo que he mencionado en otros trabajos acerca de los diferentes tiempos en los que están circunscritas las piezas de arte; los presentes del sujeto artista se mezclan con los pasados, desde una perspectiva de los otros. Los artistas son espejos que reflejan más de la imagen que reciben. Este artista tiene que saberse en el plano de la ambivalencia y poder lidiar con la incertidumbre porque:

A decir verdad, la sublimación no garantiza nada, no protege de nada. Sólo permite gozar de otra manera en un reparto común de emociones, creando un espacio particular de relaciones civilizadas pero que no tienen ningún poder para suprimir otras modalidades que son fuente de satisfacciones mucho más bastas. Su poder permite quizá, por su función objetualizante, hacerse acompañar durante toda la vida por algunos objetos amados que llevan sobre los demás la ventaja de permanecer fieles, puesto que sólo pueden desaparecer si los abandonamos. Además, hay que distinguir entre los creadores, a quienes las exigencias de su ideal condenan a quedar siempre insatisfechos de sus creaciones, y los aficionados a las obras, que las convierten en compañeras de vida sin

259 Ibid, p. 331.

imponerse la tarea de ser autores de creación. Quizá, deba verse entonces la sublimación como aquel trabajo de lo negativo constantemente tironeado entre las fuerzas de vida y de muerte, psíquicas y hasta físicas. Entre objetualización y desobjetualización.²⁶⁰

Cuando se trabaja con arte, se activan las funciones de la sombra que quiere hacer consciente lo que importa en la vida de los otros, para eso se adapta a los objetos; para que sean una prueba de la ausencia de «alguien», tiene que existir ese alguien, de lo contrario, no tiene sentido la pieza. Pero hacer lo anterior es fluctuar entre un mar de emociones negativas y positivas, es estar en «un mundo aparte» en el tiempo en que se está creando.

[...] la del negativismo— hace la experiencia de la negatividad tratándola de manera reiterativa al encerrarla sobre sí misma. En tanto confiere a la falta todos los atributos de lo malo, la psique espera hacer aparecer lo positivo, ofreciéndose como presa del objeto. Carga a este último con una culpabilidad que llama a su arrepentimiento y a su retorno y, después de matarlo sin siquiera haberse dado cuenta, quiere provocar su resurrección, no en el campo de lo real, no en el de lo transicional o de la representación, sino en el de un imaginario suprarreal exclusivamente afectivo, creado por la sola fuerza de la queja. Mucho apostarí a que semejante funcionamiento descansa en una identificación con el objeto primario que se expresaría su insatisfacción respecto del bebé, a cuyo auxilio acudiría con disgusto. Lo negativo de lo negativo, es decir, la falta en la ausencia, redoblada por la que ocasiona la presencia que, más que poner fin al sufrimiento, lo agrava, relanza indefinidamente el proceso de querulencia dolorosa.²⁶¹

Dice Winnicott que «Si el artista (en cualquiera de las ramas del arte) busca su persona, es muy probable que ya exista algún fracaso de él, en el terreno del vivir creador en general. La creación terminada nunca cura la falta subyacente

260 *Ibíd.*, p. 328.

261 *Ibíd.*, p. 19.

de sentimiento de la persona». ²⁶² A causa de ello, quizá el artista siempre está trabajando desde el lado de lo negativo, por lo que quizá entiende de mejor forma los sentimientos y los puede sublimar. Tal vez, a causa de lo anterior Albert Speer entendió perfectamente a Hitler y este le regaló en una ocasión una de sus pinturas. El poeta Eckart, quien fue el mentor de Hitler, sabía perfectamente que la sombra es poderosa y como artista sabía explotarla desde el histrionismo del dictador. Entonces puede ser que el artista sea alguien con potencial para la destrucción, lo que es muy cierto, ya que siempre ha manejado conceptos como transgresión, desobediencia, crítica. Lo cual tiene su origen en lo que Green comenta, acerca de que:

Winnicott sugiere que las experiencias traumáticas que pusieron a prueba la capacidad de espera del niño respecto de la respuesta, ardientemente anhelada, de la madre, conducen, a falta de esta respuesta, a un estado en el que sólo lo negativo es real. Más aún, la marca de estas experiencias sería de tal magnitud que se extendería a toda la estructura psíquica y se volvería independiente, por decirlo así, de las apariciones y desapariciones futuras del objeto; lo que significa que la presencia del objeto no podría modificar el modelo negativo, convertido en el rasgo característico de las experiencias vividas por el sujeto. Lo negativo se ha impuesto como una relación objetal organizada, independiente de la presencia o ausencia del objeto. ²⁶³

Ahora, como el artista trabaja con los tiempos, este se alimenta desde otras latitudes, de los arquetipos, por el hecho de tener una tradición social. Esta por el lado de la fotografía, Serge Tisseron la relaciona con palabras que son bastante sugestivas, hablando de que esa sombra se potencializa para poder llegar a la transformación del ser.

Además, lo que el fotógrafo sueña con capturar es tanto la vida misma como su sombra. Por otra parte, hay multitud de términos utilizados en

262 Donald Woods Winnicott, *Realidad y Juego*, España, Editorial Gedisa, 2013, p. 101.

263 Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, España, Luis de Caralt Editor, 2002, pp. 17-18.

fotografía que corresponden al vocabulario de la magia: la «cámara oscura», la «placa sensible», el «baño de revelado». El acto fotográfico se vive de forma natural con la embriaguez de capturar la vida. Pero, dado que solamente se captura una sombra, ¡cuánto mayor es la embriaguez, más dura es la caída!²⁶⁴

Se ha construido a ese sujeto que es necesario en el entorno, aunque a veces se extravíe y se quede anclado en lo negativo y en vez de una transformación positiva perpetúe la destrucción sin sentido y la hipocresía. Si el artista, al tomar la cámara se siente parte de un mundo de elegidos, es un peligro que sucede cuando no se conoce la sombra ni se sabe tener la relación con ella para que se conozca a sí mismo. Tisseron nos dice que «La máquina es malquerida. Sin embargo, la cámara fotográfica es mucho más que una simple prótesis de la mirada o un juguete socializado. [...] es el más eficaz instrumento de familiarización y apropiación del mundo que el hombre haya puesto nunca a su servicio, ya que mantiene una continuidad inmediata con su vida psíquica».²⁶⁵ Es en la fotografía, donde el sujeto de nuestro tiempo está depositando la carencia de la representación del objeto transicional, son miles de imágenes, que ya no importa si son vistas, analizadas y pensadas compartiendo los afectos, sino que solo son simples actos para obtener *likes*.

Como continúa nuestro autor «Mirar sería una forma de tomarse tiempo. Por el contrario, fotografiar sería una manera de no ver. Lo que vamos a argumentar en estas páginas es el punto de vista contrario. «Hacer la foto» obedece a una lógica distinta de la de «hacer fotografías». Es intentar apropiarse del mundo a través de todos y cada uno de los gestos que forman parte de él».²⁶⁶ ¿Jack hace la foto o toma fotos? Cuida la pose de los modelos, cuida la iluminación, la composición, de la misma forma que cuida la del rifle con el que va a disparar a todos los que están alineados, ¿se va a apropiarse del mundo? Esta sátira que hace Lars von Trier del visor de la cámara y del visor de un arma de fuego, es la

264 Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, p. 50.

265 *Ibíd.*, pp. 9-10.

266 *Ibíd.*, p. 13.

manera en que el sujeto se apropia del otro, esa negatividad muestra que no hay otra escapatoria que el infierno, es un discurso de la imagen de lo negativo.

Cuando Jack hace las tomas de los cuerpos, los lleva incluso al lugar de los hechos para repetir la toma, otra sátira de que no solo el asesino regresa a la escena del crimen, el fotógrafo también, pues repite lo mismo, lo mismo y lo mismo para poderse nombrar artista. No hace ninguna transformación, porque se toman cuerpos muertos, pero el arte es precisamente lo contrario. «La toma fotográfica ha contribuido por sí sola a dar al acontecimiento un carácter de excepción y, a quien ha fotografiado, un lugar privilegiado en el seno del acontecimiento».²⁶⁷ Se puede tener el privilegio, como el mismo fotógrafo, cerca de la escena del crimen o en tarimas para ver el escándalo y la muerte del mundo, pero ¿de qué forma se transforma el mundo? ¿en qué contribuye el espacio de privilegios del artista al mundo? tal parece decir a Jack desde una risa ensayada y cínica, en nada. Desde lo negativo en nada ¿o sí?

El protagonista vivía el dilema de su espacio transicional desplazado, *la casa*, pero también cuidaba la imagen no solo de él, sino de sus creaciones de Mr. Nobody. La perfección hace que limpie muchas veces, que repita tomas, que construya y destruya la casa muchas veces. Es la personalidad del artista de nuestro tiempo «El fotógrafo siempre actúa con el deseo de crear una imagen que antes no existía. Este deseo genera esperanza y angustia: «¿Saldrá bien mi fotografía?», se pregunta siempre».²⁶⁸ Ese estado de angustia le ayuda para que se sienta en armonía con el desequilibrio de la sombra. Solo es repetir lo repetido, por eso el extremo de Lars von Trier, él sabe perfectamente que en la indiferencia no se regatea.

Lo que está en cuestión es su sí mismo, negativo pero él en sí, se muestra como la sombra que intuye reconocer en su espejo. «[...] sostener una cámara delante de la cara o sobre el pecho, encuadrar, apretar el disparador, son formas de encuentro consigo mismo y con el mundo».²⁶⁹ Esta puesta en abismo de foto fija, sombra, Jack, muerte, asesinato, arte, etc., hace que parezca una pieza más auténtica que muchas otras que solo adulan al mercado y su trascendencia se

267 Ibid, p. 14.

268 Ibid, p. 14.

269 Ibid, p. 15.

queda en fórmulas para ganar óscar, pues se vive en una época de trauma, como apunta Tisseron:

Cada vez se nos bombardea más con informaciones visuales y sonoras, mientras que nos falta tiempo para «metabolizarlas». Esa es la definición del traumatismo. Es traumático aquello que no puede ser psíquicamente «metabolizado» en forma de una elaboración psíquica, es decir, «simbolizado». La fotografía es un modo de luchar contra este traumatismo, tanto mediante sus imágenes como mediante su práctica.²⁷⁰

Si esto se da en una práctica cotidiana, ¿cómo puede ser entonces una película donde se debe transformar al otro, donde su experiencia tiene que ser contundente para provocar la transformación de la psique? Con esta indagación de la cuestión fotográfica denota que Lars von Trier mantiene en un punto elevado de la discusión en arte y sobre todo en fotografía, aunque como lo aborda desde un asesino serial se experimenta demasiado fuerte para quienes cuidan las formas de lo luminoso, de lo consciente.

Actualmente, algunas familias colocan en el salón la ecografía del bebé a punto de nacer. ¿Debemos acaso ver en esa actitud una forma de «fetichización» o «idolatría»? Por mi parte, en ello veo más bien el intento de la madre –o de algún pariente...– de familiarizarse –antes o después del nacimiento, poco importa eso– con las experiencias sensoriales y cenestésicas propias del embarazo, así como con sus correspondientes deseos y angustias. La presencia de la imagen cumple la función de favorecer la asimilación de sensaciones, sentimientos y estados del cuerpo, cuya percepción activa o cuya memoria reactiva.²⁷¹

Así como esta familia del ejemplo de Serge Tisseron, presente el futuro trastocado, así mismo Lars von Trier plantea de frente y sin cuidar lo políticamente correcto los modos en que deviene el arte y el artista, que en nuestro tiempo es uno solo. Pero todo está hecho para no saber nada de la sombra, que es ignora-
.....

270 Ibíd, p. 20.

271 Ibíd, p. 24.

da por miedo. A la vez, también Lars von Trier quiere estar en el centro de la discusión, nunca quiere quedar fuera del cine, es creador de *Dogma* y tiene varios títulos impecables en la historia del cine, así que él sabe que la gente observa lo que hace. Quizá por eso también su inquina, su rabia por estar dentro de ese mundo; su representación del fotógrafo no es fortuita, incluye al espectador.

Cuando un espectador elige una imagen con su mirada, es siempre una forma de asegurarse su propia presencia en ella, presencia que para el inconsciente funciona como la certeza de una presencia en la Madre primitiva. Dicho de otra manera, la imagen no nace en la prolongación del objeto que se ausenta como sustituto de dicho objeto, sino más bien como sustituto de un objeto para el cual el sujeto tendría la presencia asegurada.²⁷²

Se extiende la vida de lo puramente afectivo, donde se quiere estar para asegurar la presencia y que el abandono no se haga palpable, porque «El horizonte imaginario que anima toda acción fotográfica es el deseo de constituir una imagen del mundo en la que aparezca su propia presencia».²⁷³ Esto es lo que se visualiza en las imágenes. Por lo tanto, el arte de Lars von Trier y su manía a la imagen, es esa insistencia al estar acompañado, la muerte es lo que hace que sienta su presencia, pero no se puede palpar. Se explicó antes que la imagen del poder no contiene a la imagen del amor, y del otro, que está frente al sujeto, que es su presencia, que se compone de tiempo, «La fotografía no es tanto un modo de detener el mundo –según la fórmula clásica de «muerte simbólica»– como un modo de intentar tocar la herida del tiempo vivo».²⁷⁴ Hay una imposibilidad entonces en el personaje de Jack, por no saber desplazar imágenes que estén vivas, el vivir es el misterio.

Tisseron menciona: «El fotógrafo no es solamente la persona que se esconde detrás de su cámara con un gesto al colocarla ante su rostro en el momento de la toma fotográfica. Es también, la persona que se inclina ante los misterios del mundo, asociándose de forma imaginaria a los grandes momentos de su

272 Ibíd, p. 41.

273 Ibíd, p. 44.

274 Ibíd, p. 49.

transformación». ²⁷⁵ A ese tiempo es al que se inclina Jack, pero no para metaforizar, ni para desplazar la imagen, sino para hacerla «literal», hace una copia de las emociones, no una metáfora de ellas, que es lo que buscaría la imagen. Por eso la meticulosidad de sus imágenes:

La fotografía ya no es elegida como una representación del desaparecido, sino como un verdadero sustituto de su ausencia. Se convierte literalmente en una reliquia. Es como si una parte de la sustancia del desaparecido se hubiera conservado por arte de magia en su imagen, como en un mechón de su pelo o en un fragmento de sus uñas. Poco importa incluso, su poder de evocación del aspecto del desaparecido. ¡Una simple sombra fija sobre una imagen puede evocar la presencia real de un desaparecido, mucho mejor que una imagen clara y precisa!²⁷⁶

Esta disposición de la imagen es la que desestructura Lars von Trier en el personaje de Jack, la imagen no transforma, es la cosa en sí.

En efecto, fotografiar es recorrer constantemente el camino de la percepción (el estado psíquico saturado por los sentidos en el que se encuentra el fotógrafo en el momento de la toma) a la representación (la imagen fotográfica que subsiste como único testimonio de dicho momento). La búsqueda de esta fiabilidad no deja de tener relación, en última instancia, con la actitud psíquica del niño, que juega a reforzar la presencia materna en sí mismo. En efecto, bajo la amenaza de ser olvidado, el niño se ve debilitado en su capacidad de representación. El sentimiento de abandono psíquico va acompañado por una intensificación de la actitud de percepción –mediante la cual el niño trata de asegurarse su existencia en el mundo–, en detrimento de la actividad de representación. Asimismo, fotografiar es asegurarse de que el camino que lleva de la percepción a la representación permanece abierto; es materializar ese camino.²⁷⁷

275 Ibíd, p. 56.

276 Ibíd, p. 60.

277 Ibíd, p. 75.

El juego con la sombra es otra forma de tocar el abandono, la sombra en la que está incluido el personaje se alimenta cada cierto tiempo, para que pueda seguir vivo desde la oscuridad. La imagen lleva el ritmo del abandono que le han hecho a la consciencia del niño. Da miedo conocer la sombra, se impulsa el lado consciente, lo correcto, lo políticamente aceptado, no hay una sombra sana, sino reprimida, en la inclinación de Jack (Lars-) como confesión, se ve el inicio de aceptarla como tiempo presente.

Conclusión

En nuestra época, para que una película tenga cierta elaboración, tiene que contar con actores sólidos o con una propuesta actoral, donde se vea el trabajo contenido de presente, aunque no se cuente con actores de academia. También el film tiene que contener un guión elaborado donde se hable de un tema actual, como *Joker*, en su caso *Taxi Driver*, y ahora *La casa de Jack*. Además, las películas que aspiran a premios tienen que hablar de su disciplina, ser autorreferentes, una especie de homenaje a otros directores, a otros filmes del mismo director, o algún otro de los aspectos y géneros que el mundo de su disciplina tiene de forma identificada. Es decir, que deben incluir escenas de cine mudo, cine musical, etc., referencias de cineastas que sean ubicables, pero también desde la técnica o desde los temas, etc., o que el director pueda convencer de forma tangible (ya sea por el actor o por sus temas, objetos o diálogos), de que esa influencia de la disciplina está contenida en el *film* presentado.

Un ejemplo de ello es *Joker*, al hacer referencias al cine de Scorsese, o en el ejemplo de Lars von Trier, que pone sus mismas producciones en los cortes que muestra a lo largo de su *film*. También se debe hablar de problemas fundamentales en la actualidad, ya que el cine es la plataforma en la que es más tangible lo presente. Es el resplandor que fabrica la cultura (de ahí los miles de dólares de gobiernos para promoción turística), pero además, tiene que ser incluyente, interesarse por visibilizar a las minorías, los desplazados; esos puntos de encuentro de la disciplina marcarán la tradición de su misma referencia.

Además de esto, tiene que mostrarse que la imagen es una propuesta en sí misma, la fotografía tiene que ser una cuestión de profundidad, como en el caso de *Roma* (2018), o *Ida* (2013), que concuerda en los tiempos del presente dentro del *film*, o el caso de *Blade Runner 2049* (2017), tiene que tener un dilema moral o ético, como en *Shutter Island* (2010) y *Taxi driver*; en las cuales, el personaje de Cobb (Leonardo Dicaprio) en una y Travis (Robert de Niro) en la otra, está loco; de igual forma, en el caso de *Inception* (2010), ¿se quedaron en el sueño o no?, o quién tiene la razón en *Marriage Story* (2019), ¿quién debería tener la custodia del niño?, ¿porqué hay una disputa cuando los dos tienen defectos y virtudes, cuando el amor de cierta manera existe?

También debe suceder un *cambio de contexto* evidente, ya sea desde el movimiento artístico en el que se inscribe el artista, o en el cambio de género, que es lo más usual. Esto logra también el guionista que se atreve a experimentar con otras estructuras, el actor que se permite trabajar con otros géneros, o un director que por lo común, realiza comedia y se atreve a hacer drama. Deben ser variaciones en aspectos que sean notorios y comprensibles para el espectador, es decir que se vea la valentía de la transformación desde otras perspectivas. Además, un *film* debe tener factura dentro de su constitución, es decir, que cada una de sus partes posea coherencia y por ende, unidad. Muchas de las películas que están hechas a consciencia tienen un sentido político implícito, pero a veces no es evidente, se tiene que ser sutil en eso, lo cual, entre más se logre, es apreciado como madurez en el director. Todo lo anterior y más, hace resaltar a una película, realizada como un artefacto que está elaborado de forma consciente. Eso es lo que intenta tener el *Joker*, que se maneja en un plano consciente de hacer cine, donde cuenta por la misma consciencia su industria, sus premios y festivales.

Hay directores que actúan desde lo inconsciente, aunque estén supeditados de una u otra manera a la industria y al mismo mundo del cine que los anteriores. Pero, el director que actúa desde una posición del inconsciente, suele hacerlo porque tiene el valor y atrevimiento necesario para la transformación de su psique, ya que entra y sale del inconsciente y no se queda en el intento; muestra por medio de la imagen y su representación arquetipal, su viaje a esos mundos.

Ese es el dilema de *La casa de Jack* y muchas de las películas de Lars von Trier, que aunque no son taquilleras, sí provocan una hecatombe en la mente del espectador, debido a que el viaje está explícito. No es algo velado, Lars von Trier plasma el arquetipo que de forma consciente muestra lo que comúnmente debería de ser la representación inconsciente de la imagen, de ahí la imagen negativa. El público está acostumbrado a que los directores por lo regular son benévolos al mostrarnos eso, pero Lars von Trier los enfrenta con sus arquetipos, cara a cara. Les obliga a repensar desde la sombra y lo oscuro en lo consciente, para reflexionar más allá de lo aparente y no estancarse en la ingenuidad de un inconsciente banal, que solo sigue lo arquetipal sin un juicio propio.

El arte, a lo largo de la historia, aparece como una cuestión de vida, porque es la forma consciente de enfrentar al mundo, de querer que el abandono nunca nos persiga y menos nos atrape. La imagen es extendida, se hace representación de mil maneras, hasta llegar al arquetipo y se ve que tiene una carga de muerte, si no se toma de forma consciente, de ahí el arte como muerte, del arte como un asesinato; el artista como un asesino serial. Hacer arte de este modo quizá sea un peligro mortal si se piensa una conclusión sobre la importancia del arte a lo largo de nuestra evolución.

Jack da pautas para que se pueda ver esa posibilidad de cine negativo. *Joker* es otro film que lo sigue por el mismo camino, pero esto no quiere decir que sean «malos», solo que no hay la costumbre de ver el cine desde esa perspectiva. Hay que visualizar desde lo inconsciente, desde donde se proyecta lo negativo, que al igual que lo positivo, forma parte de la constitución humana; hay que conocerla mejor que lo consciente, que ya es por defecto *conocido*. Es una imposibilidad en sí misma, de ahí la que reflejan los personajes de Lars von Trier, que caen en la misma trampa que se construyen.

La idea con este trabajo es que se vea el cine de Lars von Trier no solo de forma unívoca, sino como un artefacto que tiene más posibilidades para su apreciación. Toda obra artística tiene y se dirige a fundamentar arquetipos, el objeto transicional y su desplazamiento en imagen bidimensional. Después, esa imagen psíquica colectiva como el arquetipo es el camino que quiere remarcar el artista, pero este, a veces no encuentra la manera precisa o el momento

adecuado, porque no existe; si existiera ese momento no sería necesario el arte. Es por eso que muchas veces parece que el artista es contradictorio, pero solo juega con la *ambigüedad* de la imagen psíquica colectiva, del arquetipo, que como *ambigüedad* o el *punto ciego*, logra apuntalar el concepto para que empuje las ideas y el ser humano evolucione, se transforme para el bien común.

No es sencillo darse a entender desde lo inconsciente como una persona más de lo colectivo, no es sencillo que el artista tenga la capacidad de sublimar como la tienen los políticos o las personas poderosas. Por eso, el artista muchas veces entra en crisis, al no poder equilibrar lo inconsciente y lo consciente, y muchas veces en la antigüedad se le veía como un loco. Después del psicoanálisis de Freud (tratando de ser una disciplina científica-consciente) y la psicología analítica de Jung (inconsciente colectivo, etc.), puede haber un acercamiento al producto-sujeto artístico (que en nuestro contexto ya incluye al cuerpo). Conocerlo, verlo como una prioridad, poder desentrañar la imagen proporcionada desde dicha disciplina, del objeto transicional hasta el arquetipo.

Debe quedar claro que, para que se estructure la creación de la pieza artística, desde la transformación de las ideas, las emociones, los conceptos y los materiales (entre otros), no se trasladan con facilidad a un punto de encuentro. Lo cual, debe ser una cuestión de amor para el otro, quien muchas veces no entiende la obra. De ahí, que el arte se conciba sin importancia para la evolución del ser humano, aunque en realidad siempre funciona como el recurso más plausible para empujar la imaginación y por lo tanto, el desarrollo de las personas. Pero el proceso de su creación posee una carga devastadora de energía psíquica, ya que es complejo manipular arquetipos razonándolos y tratando de hacerlos conscientes. Es un camino que requiere de virtudes difíciles de conseguir.

Otra de las conclusiones a las que se llega en este trabajo, es que no se le brinda suficiente importancia a la infancia, los niños no tienen por qué pasar carencias, ni por qué estar en un lugar donde no los quieren. Es necesaria la protección al niño desde el comer y vestir, pero con igual preponderancia el niño debe sentirse protegido, a causa de que no puede haber un desplazamiento de la imagen y crear metáforas, si no existe un lazo primordial que lo establezca. Se debe ser más crítico con el entorno, puesto que muchas sociedades o grupos

ideológicos como iglesias y escuelas, supuestamente tienen por regla el amor al prójimo y su protección, pero en casos como los de las religiones y gobiernos, son los que más daño le hacen al infante. Lo último que se puede concebir en el comportamiento humano con el infante, es que lo pongan en jaulas por problemas migratorios o que lo expongan a la violencia. Así como que en nombre del amor a Dios, se haga destrucción de la tranquilidad de un niño con guerras, donde los primeros que colapsan son los niños. La imagen debe de ayudar para restituir afectos, no para destruirlos.

Las imágenes más intensas y que provocan la transformación del ser humano son las que sustituyen al objeto en su creencia, la imagen ausente es la que decide que se siga intentando encontrar el amor en el otro. En la infancia, se cuida la imagen ausente, ya adolescente solo se idealiza, pero en la etapa de la juventud y del ser un adulto, se transforma en una preocupación ética, que viene siendo una ausencia y que se transforma en una cuestión mas comprensible por medio del arquetipo, que es lo más ausente de lo ausente. Al ser una ausencia puesta en abismo, adquiere un poder excesivo, como las paredes del ojo del huracán; donde aparentemente no hay fuerza, hay silencio, y hay tranquilidad, pero el peligro es latente y puede destrozarse de un momento a otro todo equilibrio existente, produciendo una ruptura.

Bibliografía

- BARFIELD, OWEN, *El arpa y la cámara*, España, Ediciones Atalanta, 2019.
- BLEICHMAR, SILVIA, *Las teorías sexuales en psicoanálisis. Qué permanece de ellas en la práctica actual*, México, Paidós, 2018.
- BOWLBY, JOHN, *La pérdida. Tristeza y depresión (3)*, España, Editorial Paidós, 2018.
- _____, *El apego (1)*, España, Editorial Paidós, 2017.
- CHEETHAM, TOM, *El mundo como ícono. Henry Corbin y la función angélica de los seres*, España, Ediciones Atalanta, 2019.
- COLLI, GIORGIO, *Después de Nietzsche*, España, Editorial Anagrama, 1978.
- COHEN-SOLAL, ANNIE, *El galerista Leo Castelli y su círculo*, España, Editorial Turner, 2011.
- CYRULNIK, B., *El encantamiento del mundo*, México, Editorial Gedisa, 2003.
- GOMBRICH, E. H., *Arte, percepción y realidad*, España, Editorial Paidós, 2017.
- GREEN, ANDRÉ, *Jugar con Winnicott*, Argentina, Amorrortu editores, 2012.
- _____, *El trabajo de lo negativo*, Argentina, Amorrortu editores, 1995.
- GRONDIN, JEAN, *Hans Georg Gadamer. Una biografía*, España, Herder, 2000.
- HUSTVEDT, SIRI, *Vivir, pensar, mirar*, España, Editorial Anagrama, 2013.
- JUNG, CARL GUSTAV, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, España, Editorial Paidós, 2003.
- _____, *Estudios sobre representaciones alquímicas. Obra completa. Volumen 13*, España, Editorial Trotta, 2015.
- LACHMAN, GARY, *Una historia secreta de la consciencia*, España, Ediciones Atalanta, 2016.
- LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.P., *Diccionario de Psicoanálisis*, España, Editorial Paidós, 2003.
- LE GRICE, KEIRON, *El cosmos arquetipal*, España, Ediciones atalanta, 2018.
- LISPECTOR, CLARICE, *Agua viva*, España, Ediciones Siruela, 2018.
- LOWEN, ALEXANDER, *El narcisismo. La enfermedad de nuestro tiempo*, España, Paidós, 2019.

- MOSER, BENJAMIN, *Por qué este mundo. Una biografía de Clarice Lispector*, España, Editorial Siruela, 2017.
- PRINZHORN, HANS, *Expresiones de locura. El arte de los enfermos mentales*, España, Ediciones Cátedra, 2018.
- RESSLER, R., SHACHTMAN, T., *Asesinos en serie*, México, Ariel, 2018.
- ROVELLI, CARLO, *El orden del tiempo*, España, Editorial Anagrama, 2018.
- PIAGET, JEAN, *La representación del mundo en el niño*, España, Ediciones Morata, 1984.
- SHAMDASANI, SONU, *Jung y la creación de la psicología moderna*, España, Ediciones Atalanta, 2018.
- STEVENSON, JACK, *Lars von Trier*, España, Paidós, 2005.
- TISSERON, SERGE, *El espíritu de las cosas. Descubre el significado profundo de los objetos que te rodean*, México, Paidós, 2018.
- _____, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- THORNTON, SARAH, *33 artistas en 3 actos*, Argentina, Edhasa, 2015.
- VYGOTSKY, LEV, *Psicología del arte*, España, Ediciones Paidós, 2006.
- WINNICOTT, D. W., *Realidad y Juego*, España, Editorial Gedisa, 2013.
- _____, *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador. Estudios para una teoría del desarrollo emocional*, México, Ediciones Paidós, 2016.

Filmes

El Ciudadano X. (1995) Chris Gerolmo

American Psycho (2000) Mary Harron

The house that Jack built (2018) Lars von Trier

The Iceman and the Psychiatrist (2003) Richard Kuklinski

Joker (2019) Todd Phillips

The Irishman (2019) Martin Scorsese

Taxi driver (1976) Martin Scorsese

El coleccionista (1965) William Wyler

Melancholia (2011) Lars von Trier

Breaking the waves (1996) Lars von Trier

Dogville (2003) Lars von Trier

Antichrist (2009) Lars von Trier

La imagen afecto

se terminó de editar en diciembre de 2021
en las instalaciones de Partner, Aliados estratégicos
Alicante 2282 colonia Santa Mónica
C.P. 44220, Guadalajara, Jalisco, México