

OTRA ESCENA

Revista del programa de formación en Psicoanálisis Del Grupo de los martes a las 7 p.m.

Volumen 1 • número 9 • Febrero 2012



*Revista del Programa de Formación en Psicoanálisis
del Grupo de los Martes a las 7 p.m.*

OTRA ESCENA

Lorena Vargas Mora

Noche en claro de Octavio Paz y su amistad con el Surrealismo

María del Carmen Rojas Hernández

Brenda Grisel Rojas González

*Avances de una investigación sobre mujeres diagnosticadas con Síndrome de Ovario
Poliquístico: propuesta sustentada desde el psicoanálisis*

Kira Schroeder Leiva

Freud, Tsuru' y el cofrecito

Conferencias

Beatriz Calvo Samayoa

El narrador en “Memorias de una geisha” es un hombre

“Shame” y el cuerpo ingobernable

OTRA ESCENA

Revista del Programa de Formación en Psicoanálisis

del Grupo de los Martes a las 7 p.m.

San José, Costa Rica

www.psicoanalisiscr.com

Revista internacional semestral

Directora: Priscilla Echeverría Alvarado, psicoanalista

Subdirector: Glenn Fonseca, psicoanalista

Comité editorial:

Víctor Novoa, psicoanalista. México

Sonia Cruz, psicoanalista. Costa Rica

Francisco Rengifo, psicoanalista. Francia

Lucía Molina, psicoanalista. Costa Rica

Adriana Flórez, psicoanalista y filósofa. España

Pares consultores:

Marisol Fournier-Pereira, psicóloga política. Costa Rica.

Beatriz Calvo Samayoa, psicoanalista, Costa Rica.

Ronald Solano Jiménez, filólogo y psicoanalista., Costa Rica.

Mariano Fernández Sáenz, psicoanalista, Costa Rica.

Marisol Fournier-Pereira, psicóloga y politóloga, Costa Rica.

María Isabel Ortigoza Capetillo, psicoterapeuta psicoanalítica, México.

Katty Grosser Guillén, psicóloga de orientación psicoanalítica, Costa Rica.

Revisión de estilo y traducción español-inglés: Hilda Echeverría, especialista en educación en idioma inglés

Diseño gráfico: La Cabeza Estudio. Priscilla Aguirre, diseñadora gráfica

Página web: Mis chunches. Alberto Messeguer, especialista en informática

Otra escena se publica dos veces al año (agosto y febrero). Es una revista internacional de psicoanálisis, indizada en el directorio de *Latindex*, que circula en la red electrónica (Internet) y no requiere de suscripción. *Otra escena* es una publicación del Programa de Formación en Psicoanálisis del Grupo de los Martes a las 7 p.m. el cual tiene su sede en San José de Costa Rica.

Publicamos contribuciones de psicoanálisis y crítica del psicoanálisis, de clínica psicoanalítica, de la relación del psicoanálisis con otros saberes: con las artes, las ciencias sociales, la filosofía, el derecho, las ciencias políticas, estudios interdisciplinarios, estudios de género y teoría queer. Nuestra intención es abrir un espacio para la discusión y la interacción.

También aceptamos comentarios de textos, cine, arte y literatura siempre que contribuyan por su contenido a un análisis desde el psicoanálisis o las ciencias sociales, así como

comentarios o reportajes de congresos, seminarios y demás eventos. Nos preocupamos por introducir entrevistas a autores destacados internacionalmente así como re-ediciones de textos que inciden en la crítica contemporánea. Cada volumen contiene tres o cuatro artículos inéditos de fondo, uno o dos conferencias o entrevistas, una o dos reediciones, y puede contener revisiones de libros o comentarios de obras o de eventos, así como cartas de los lectores. El comité editorial y el equipo de pares consultores provienen de diferentes partes del mundo y son especialistas en diversas disciplinas interlocutoras del psicoanálisis. *Otra escena* publica contribuciones de autores y autoras de cualquier país en los idiomas inglés, francés, castellano y portugués, e insertamos extractos en castellano y en inglés. Solicitamos a los escritores y escritoras de los artículos atenerse a la normativa que nos permita mantener la revista indexada en catálogos internacionales, con el fin de permitir una mayor difusión del pensamiento contemporáneo.

El proceso de publicación que seguimos es el siguiente:

- 1-Se recibe el artículo y se revisa en sus aspectos formales, esto es, en el cumplimiento de la normativa. Este trabajo es realizado por la persona que ocupa la dirección de la revista y el subdirector o subdirectora.
- 2- De no cumplirse con la normativa, en términos de un máximo de 10 días, será devuelto al autor o autora con el fin de que lo revise.
- 3- Si se cumple con esta normativa, se remite a revisión de pares consultores quienes tienen un máximo de 30 días para ello.
- 4- Después de esta revisión, se somete al comité editorial quienes tienen 30 días para dictaminar.

5- La dirección y subdirección acogen las evaluaciones y envían a los autores o autoras una carta con las observaciones o con la aceptación final del artículo.

6- De existir la necesidad de revisión y reformulación de algunos aspectos en el artículo, el autor o autora dispondrá de dos semanas para su corrección y envío a la revista.

7- Se procede por parte de la dirección y subdirección a la revisión de las correcciones y a la organización del material en la revista.

8- Queda a criterio de la dirección y subdirección la ubicación final del artículo en la revista en los diferentes apartados de ésta.

La revista en su totalidad y los artículos individuales pueden imprimirse para lectura personal pero no modificarse en su contenido. Toda referencia textual debe darle créditos al autor o autora y a la revista **Otra escena**. Si se desea utilizar en otras publicaciones, el interesado o interesada puede comunicarse con la directora de esta revista a través del correo electrónico: priscilla.echeverria@psicoanalisiscr.com o pecheverhm@hotmail.com

Los derechos de esta publicación son reservados y pretenden proteger a los autores y autoras ya que esta publicación es sin fines de lucro. Esta revista y sus artículos individuales no pueden ser vendidos o negociados en todo o en parte. Los contenidos u opiniones que los autores y autoras desarrollan, son de su exclusiva responsabilidad. La revista **Otra escena** no asume ninguna responsabilidad legal de los mismos.

Columna de la directora

La revista Otra escena les saluda nuevamente en esta entrega número nueve.

Este volumen se caracteriza para nuestra alegría, por el aporte de tres artículos de fondo que remiten a experiencias de nuestra cultura americana.

Lorena Vargas realiza un trabajo sobre Octavio Paz, uno de los grandes de la letra hispanoamericana y premio Nobel de Literatura en 1990. Poeta, escritor, ensayista y diplomático, involucrado en la guerra civil española y en la política de su país, no conoció fronteras para su estar en el mundo. De allí que en su permanencia en París como diplomático, se involucrara con los surrealistas. La autora en su texto *Noche en claro de Octavio Paz y su amistad con el Surrealismo*, realiza un trabajo sobre el poema que Octavio Paz dedicó a los poetas del Surrealismo, *Noche en claro*, que, nos dice Lorena Vargas, fue con el que se abrió a sí mismo la puerta hacia una nueva manera de entender y mirar.

Kira Schroeder Leiva trabaja sobre la cultura de los mitos del grupo étnico de los Bribris en Costa Rica. Nos entrega el trabajo *Freud, Tsuru' y el cofrecito*, sobre el famoso tema de la elección del cofre en Sigmund Freud. La elección, el amor y la muerte, los temas de fondo que Freud desentraña en los cuentos y algunas obras de la literatura, son encontrados por Kira en un mito de la etnia Bribri de Costa Rica al efectuar un análisis estructural de él. El texto se extiende por el planteamiento del hecho mismo en que se plantea la subjetivación en las culturas.

María del Carmen Rojas Hernández y Brenda Grisel Rojas González nos ofrecen una primera entrega de un avance de la investigación que realizan en México, sobre la posición subjetiva de mujeres que han sido diagnosticadas con Síndrome de Ovario Poliquístico. Desde una lectura psicoanalítica abordan la relación de la alteración de la imagen y el funcionamiento corporal con un conflicto psíquico relacionado con la feminidad.

Hemos incluido además dos conferencias de Beatriz Calvo, *El narrador en “Memorias de una geisha” es un hombre y “Shame” y el cuerpo ingobernable*, pronunciadas en el marco del Seminario “Psicoanálisis del Malestar” que Beatriz imparte mensualmente como parte del Programa de transmisión de psicoanálisis del Grupo de los Martes en San José, Costa Rica.

Esperamos que este esfuerzo que hemos realizado en conjunto, contribuya a la circulación de estas propuestas y que generen a su vez nuevas preguntas que nos impliquen aún más y más trabajo. La labor de escritura es realmente compleja y esperamos entonces que nos honren con su lectura.

¡¡Hasta la próxima!!

Priscilla Echeverría Alvarado

Directora

Contenido

Otra escena. Volumen 1, número 8, agosto 20116

Columna de la directora.....6

1. Lorena Vargas Mora.

Noche en claro de Octavio Paz y su amistad con el Surrealismo.....10

2. María del Carmen Rojas Hernández

Brenda Grisel Rojas González

Avances de una investigación sobre mujeres diagnosticadas con Síndrome de

ovario poliquístico: propuesta sustentada desde el psicoanálisis.....26

3. Kira Schroeder Leiva

Freud, Tsuru' y el cofrecito.....53

Conferencias

Beatriz Calvo Samayoa

El narrador en “Memorias de una geisha” es un hombre.....72

Beatriz Calvo Samayoa

“Shame” y el cuerpo ingobernable.....79

Anexos

8. Resúmenes y abstracts.....	86
9. Currículum vitae directora y subdirector.....	91
10. Currículum vitae comité editorial.....	92
11. Currículum vitae pares consultores.....	95
12. Currículum vitae autores y autoras.....	97
13. Normas de publicación e instrucciones para autores y autoras.....	100

Lorena Vargas Mora

loreg.vm@gmail.com

Noche en claro de Octavio Paz y su amistad con el Surrealismo

RESUMEN

Noche en claro, del mexicano Octavio Paz es un trabajo artístico que permite hacer una lectura íntima de los poetas: quiénes son, qué hacen, pero sobre todo qué ven. *Noche en claro* es un poema extenso que puede tener el significado de una puerta, quizá la puerta que fue el surrealismo para Octavio Paz, quien tuvo contactos muy intensos con Breton y Péret estando en París. (1946) A estos poetas les dedica un poema con el que desjuga su participación en la poética del surrealismo, y expone su entendimiento que valora como un fenómeno de gran importancia, como punto culminante de la modernidad que se origina con el Romanticismo.

Palabras clave: Poetas, amistad, surrealismo, discurso, teórico, poético, modernidad.

ABSTRACT

Noche en claro, of the mexican writer Octavio Paz is a work of art that allows a reading of the poets, who they are, what they do, but above it all, what they see. *Noche en claro* is a lengthy poem that can have the meaning of a door; perhaps the door that surrealism meant to Octavio Paz, who had a very intense contact with Breton and Péret while in Paris. (1946) He dedicated a poem to them that squeezes their participation in the poetics of surrealism, and expose his understanding, appreciate it as a phenomenon of major importance, sometimes as to the climax of the modernity originated by Romanticism.

Key words: Poests, friendshiply, surrealism, discourse, theoretical, poetic, modernity.

Lorena Vargas Mora

Psicóloga Clínica y Psicoanalista

Noche en claro de Octavio Paz y su amistad con el surrealismo

Epígrafe

“Vive en la más bella de todas las noches, en la noche cruzada por la luz del relampagueo, la noche de los relámpagos. Tras esa noche, el día es la noche”. (Breton, A. 1924:21)

Noche en claro es un trabajo artístico para pensar en una lectura de los poetas, quiénes son, qué hacen, pero sobre todo qué ven los poetas, *Noche en claro* puede ser una puerta, quizá la puerta que fue para Paz el surrealismo. Octavio Paz tuvo contactos muy intensos con Breton y Péret estando en París en 1946, y a ellos dedica el poema; su participación le permitió de muchas maneras desjugar el Surrealismo de modo que para muchos juicios de Paz el Surrealismo resulta ser un fenómeno de gran importancia, incluso llegó a verlo como un hito determinante y culminante de toda la época moderna que conllevó una revolución artística inaugurada con el Romanticismo.

*Noche en claro*¹ en medio de innumerables pasajes habla del trabajo del poeta, ese poeta que está ahí, franqueado por las constantes tiempo espacio de una ciudad, de una noche; acechando la imagen busca su momento porque en el poema: “Todo es puerta” y ante la puerta el pasaje se abre y la realidad está ahí, como lo está todo. Mientras el poeta ve es anónimo, nadie lo sabe pero el poeta esta ahí anclado en una estación y desapercibidamente ve:

“Nadie tenía sangre nadie tenía nombre

no teníamos cuerpo ni espíritu

no teníamos cara.”

Noche en claro de Octavio Paz es un poema de pasajes, de pasar de un lugar al otro, de pasar de un tiempo al otro, de una edad a otra, el espacio es donde tiene lugar lo que nos rodea y nos sostiene y lo que rodeamos y sostenemos: en ese transcurso se establece una transitividad de pasajes que la crítica de arte Dore, A. (2000) en su ensayo: *El azar jamás será abolido: Octavio Paz y las Artes Plásticas* reconoce como el concepto de vasos comunicantes que Paz acuñó y fundamento: “Nuestras vidas son un tejido de encuentros y desencuentros: físicos, mentales, afectivos”(2000:41), donde ocurre el encuentro, donde

¹ *Noche en claro* es un poema compuesto por 141 versos y el dibujo de una mano con la palabra love escrita letra por letra en todos los dedos excepto el pulgar; conocido como un poema extenso forma parte de la Obra Poética de Octavio Paz de 1935-1988 reunida y editada en el poemario *Salamandra*. Las citas y menciones del poema que se realicen a lo largo del presente texto seguirán la numeración de las páginas 349-353, conforme al poemario consultado e indicado en la referencia pero sin indicarse en los versos citados para no recargar su vista.

sucede el punto de intersección, donde la continuidad permanece, donde sucede en *Noche en claro*, el instante, “la creación y destrucción de los mundos”, donde todo termina y empieza: “los muertos están vivos”. El encuentro obedece a la imposibilidad de ser uno solo, a la imposibilidad de que la constante se convierta como dos cuerpos, constante cada uno de ellos: “que se abrazan y separan vuelven a juntarse” para ser: “mano inmensa”.

El magnetismo de esa búsqueda, de esa persecución de uniones parece haber hechizado a sus descubridores los Surrealistas en esa relación en que todas las ideas se combinan juntas, muy al tono con la visión de los Simultáneistas, corriente artístico-literaria que tanto le interesó al observar como el movimiento como sucesión y contigüidad estaba en el arte y en la poesía:

El poema es una totalidad movida-conmovida-por la acción complementaria de la afinidad y la oposición entre las partes. Triunfo de la contigüidad sobre la sucesión. O más bien, puesto que el poema es lenguaje en movimiento: fusión de la contigüidad y la sucesión, lo espacial, lo temporal. (Paz, O.1990:49)

El pasaje, en la poesía, es un lugar móvil, tránsito o mutación, sitio y lugar por donde se pasa, es también un estrecho, un paso público entre dos calles, un billete y la totalidad de los viajeros en un mismo buque. Conocer y saber de los pasajes es fuente de interés y atracción para niños y artistas; este saber les atrapa porque es un ámbito del mundo que pueden ver.

Para Breton, Péret y Paz, el pasaje de *Noche en claro* es la hora insomne que soporta la vigilia:

“A las diez de la noche en el Café de Inglaterra,

salvo nosotros tres

no había nadie”

La creación artística parte de algún punto, es verdad que no puede surgir de la nada porque no existe la nada para el creador: hay reproducción, como imitación aristotélica, como coherencia o imposibilidad, algo hay. Partir de algún punto requiere haber visto algo, como función orgánica sensorial, como captación y relación de elementos diferentes e iguales, algo se ve, por eso cabe preguntar: ¿Qué es lo que ve el poeta, o qué mira el poeta, con qué se encuentra el poeta y cómo fija lo que ve? La respuesta desde el principio tendrá que referirse a la historia y a la evolución de los intereses en el arte, bien lo describe Paz: “la poesía nueva exalta al instante, al presente, a lo que ven los ojos y tocan las manos” (1990: 41).

El poeta dispone de la mirada como operación simbólica para fijar un punto de intersección, para determinar un espacio tiempo y eso que se fija es el punto que inicia la creación, es cuando empieza el trabajo del artista, así el poeta con su mirada ve lo que no esta a la vista, ve los edificios imposibles, el alma, el erotismo, la moral. El artista no ha visto siempre igual ni ha visto siempre lo mismo, pero con cada nueva visión el arte enriquece la estética y da movimiento a la rueda de la cultura, según Rojas, M. (1995) eso sucedió porque: “Con la Vanguardia el arte se concibe no como un medio para difundir y

expresar emociones sino como el espacio en que surgen realidades hasta entonces desapercibidas”(1995:160) Esto lo reconoce Paz cuando afirma: “la realidad no es una impresión: es un tiempo, un espacio y unos hombres-un mundo” (Citado, Mesa, D. 2006: 43)

Ese mundo del hombre tiene lugares tan naturales al criterio común como el mar, una isla, un árbol, un cuerpo, pero así también hay lugares que el hombre construye y habita como una casa, un barco, y otros lugares que imagina, que son concepto y filosofía como día, muerte, clima, adultez, Dios.

Cada lugar por su cuenta estaría solo, estaría perdido sin contraste ni oponente, para que un lugar esté cerca de otro y pertenezca a otros lugares requiere de puntos de unión, espacios de acercamiento, pasillos, calles, puentes, hilos, carreteras, pasajes, puntos de intersección como los describió Paz. Los puntos de intersección, los pasajes como total diversidad tangible e intangible requieren de tiempo y espacio, de la nueva entidad de elementos que identifico la Vanguardia literaria y practicaron tanto los Simultáneistas como los Surrealistas:

Surgió la nueva entidad, tema de las lucubraciones de los escritores y los pintores, mito de la primera vanguardia: el espacio-tiempo. Aunque solo más tarde, en la generación siguiente, la de los surrealistas, el psicoanálisis influiría en los poetas y en los pintores, ya desde entonces la visión del yo y de la persona sufrió profundas alteraciones. Y con ella el lenguaje

de los artistas, empeñados en expresar las discontinuidades e intermitencias de la conciencia y de los sentimientos. (Paz, O. 1990: 40-41)

El inicio de esa intersección entre Paz y los surrealistas lo describe Nettel, G. (2004), en un conjunto de ensayos sobre el autor y su obra publicados en el 2004, relatando como se conocieron: “Fue al final de la guerra, cuando recién llegado a París lo invita Benjamín Péret a participar en las reuniones del grupo celebradas en un café de la Place Blanche” (2004:311), de esta manera, tres poetas, tres amigos en la noche de Paris, se estacionan en un empalme para disponerse a cazar imágenes, se apostan en el café para desde allí ver; la calle, el movimiento, un lugar, el puente, el pasaje que da curso a eso que se revela y a lo que el poeta pone palabras. Lo primero, buscar las constantes, aquello que persiste, que se mantienen ante la mirada de los poetas como el tiempo cuando “Se abrió un minuto en dos” o como el cuerpo: “Mano llena de ojos en la noche del cuerpo” o la violencia siempre presente: “Pelean el río y el viento del otoño”.

Más allá de esas maneras persistentes de pensar y de decir el poeta sigue buscando, indaga en todo lo otro que ve y la mirada se abre, se rompe; apunta y retiene, el cazador acapara la presa e insiste en poseerla, se apropia con sentimientos, le pertenece, pierden así el anonimato la ciudad y el poeta cuando el instante se conjuga con la imagen: “La ciudad se despliega-su rostro es el rostro de mi amor”.

Así, en un café los poetas se hicieron compañía, aunque como dice el mismo Paz en *La otra voz*: “El héroe de la nueva poesía es un solitario en la muchedumbre, o mejor dicho,

una muchedumbre de solitarios” (1990:42) que se dedica a rellenar los pasajes levantando puentes de palabras: “Pórticos de pilares transparentes” que acceden a otros lugares, por eso: “Todo es puerta” que se abre, otra entrada para llegar a lo que según Palmer, M. (1999), es el movimiento de las palabras que abre esa puerta a la realidad que el poeta llega a conocer “es un texto donde el sueño y la acción, la noche y el día no se oponen sino que se interpretan para crear un mundo activo de poesía” (1999:53)

Paz no se considero a sí mismo un surrealista aunque confesó de muchos modos su trato afín con ellos, nos interesa por eso revisar su amistad de afinidades con base en cinco ideas en ese sentido identificadas por L. Schrader (1991) en su artículo: *Octavio Paz y el Surrealismo francés (sobre Noche en claro)* (1991:165-182). Las ideas que puntualiza Schrader se refieren a la imaginación, la realidad, la metáfora, la poesía y la mujer, de esta manera:

El valor de lo alógico de la imaginación

Para los surrealistas el trabajo del pensamiento no precisa de maravillas, dispone por sí mismo de la imaginación que da cuenta de una amplia realidad que por sí misma es fantástica debido a los contenidos ocultos y extraños que el binomio realidad-percepción aporta a ese pensamiento, además le subyace a este tipo de procesos mentales la gran fuerza expresiva del lenguaje que da figura y sentido, permitiendo profundizar las originarias realidades con afecto y conciencia estética y política. Esa pasión por el lenguaje de los surrealistas atrajo especialmente a Octavio Paz pudiendo dar una idea de ello en estos

versos de Noche en claro: “hablan entre ellos un lenguaje de incendios” y “llevo sus palabras como un tesoro ardiendo”.

Una reacción negativa frente a toda posición que considere la imitación de la realidad, elemento central de la literatura:

Breton defendió la unificación de la realidad como un proceso en que la realidad interior y la realidad exterior armonicen como una sola, pues las fundaciones de lo real están ahí para profundizarse y la conciencia apasionada del mundo esta de la mano de los sentidos. Este punto de vista considera las relaciones entre lo consciente y lo inconsciente descubiertos por Sigmund Freud, sin embargo, Breton en el Primer Manifiesto Surrealista, redactado por él y publicado en 1924, va más allá cuando plantea que: “dos estados aparentemente tan contradictorios como el sueño y la realidad forman parte de una especie de realidad absoluta, una sobre realidad o surrealidad”(1924:7) La visión de esa realidad absoluta es compartido por Paz en tanto amerita un enfoque de continuidad, como decir que día y noche, luz y oscuridad, sueño vigilia, son espacios continuados que la costumbre del hombre se ha empeñado en separar. Ese conducto de continuidad como campo de producción artística, ese pasaje conocido por los poetas, es la transitividad donde se revelan los instantes. Por eso, a propósito de la composición surrealista escrita, Breton considero que “la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes” (1924:16) y quizá por eso en Noche en claro: “Todo es puerta”. De esta misma manera, Paz, citado por Monsiváis, refirió que “los poderes de revelación del surrealismo fueron, ya que no una respuesta a mis preguntas, si una vía de salida”. (1998:33)

El papel central de la metáfora revolucionaria en su función de reunir elementos los más lejanos, unos de los otros:

El poeta, habitante de los pasajes es un observador de los edificios imposibles, alma, erotismo, moral, llega a ver lo que el hombre no puede edificar materialmente pero que poderosamente construye y destruye, lo cual convierte al poeta en un agente activo de la realidad del hombre, de cierto modo artífice porque como observador y crítico de sus actos y obras, como el otro, cumple una función social. Ahora bien, para hacerlo Paz consideraba que el poeta tenía que ser libre, para él la creación poética es: “libertad y trascendencia hacia nosotros mismos”. (1998:179) La poética surrealista atrajo a Paz como visión de mundo, como método apasionado, como “algo que nos asalta apenas la conciencia cabecea, algo que irrumpe por una puerta que solo se abre cuando se cierra la de la vigilia”. (1998:172).

Para Octavio Paz el surrealismo manifestó una conciencia de ruptura y una visión de correspondencia universal que revalidó la analogía y la ironía del Romanticismo e hizo fila en la transgresión de manera fundamental rompiendo el paradigma occidental de la objetividad al identificar un mundo poético humano ilimitado de encuentro del hombre con la otredad; lo cual es explicado por Palmer (2000) de esta manera: “El poema conversa primero con un primer lector, el poeta mismo, como otro, luego con otros en el mundo, el mundo del presente y el mundo del futuro(...)La conversación se da también con figuras del pasado” (2000:49). Estas afinidades de pensamiento enriquecieron el movimiento artístico literario surgido en el primer cuarto del siglo XX, abriendo un camino nuevo para el ser humano de nuestro tiempo. Es así como la metáfora revolucionaria del Romanticismo

le resulta afín al Surrealismo; transgrediendo la institucionalidad descubre otro orden, ello se aprecia en los versos que siguen de *Noche en claro*: “Una prostituta bella como una papisa cruzó la calle y desapareció en un muro verduzco” o en el verso:” Algo se prepara dijo el poeta”.

La autonomía de la poesía y su propósito de cambiar el mundo

Octavio Paz admiró la entrega espiritual y la indignación de los surrealistas abocados a una exploración de la realidad, a una búsqueda de las palabras verdaderas, los resultados de este esfuerzo conferían una posibilidad de liberación para el hombre; para Breton la liberación de la mente es superioridad del pensamiento y de la palabra, por tanto, así lo expresa en el Primer Manifiesto Surrealista: “El hombre propone y dispone. Tan solo de él depende poseer por entero, es decir, mantener en estado de anarquía la cuadrilla de sus deseos, de día en día más temible. Y esto se lo enseña la poesía” (1924:20), y así lo escribe Paz en *Noche en claro*: “Hemos perdido todas las batallas todos los días ganamos una poesía”

El papel fundamental de la mujer y el amor

Como lugar del deseo el amor tiene su sitio por excelencia; como herencia romántica del anhelo del retorno, el amor se torna sentimiento original y la mujer su fuente como espacio tiempo de la provocación, lo que para Paz y los surrealistas no fue excepción. La mujer como lo femenino es también un pasaje que ayuda a nombrar en singular: la ciudad, la

presencia, la sombra, pero también en plural: “bella como el motín de los pobres”, demostrando ese continuo surrealista: “tus axilas son noche pero tus pechos día”.

Noche en claro ofrece muchas imágenes de lo femenino en relación con el amor, por ejemplo en el encuentro amoroso de la pareja: “Sobre el abrigo de ella color fresa resplandeció la mano del muchacho”, en el cuerpo constante: “sus piernas son piernas de mujer”. En la feminización de los lugares: “La ciudad se despliega”, y en la imposibilidad para el poeta: “Pero tu sexo es innombrable”.

Además de las afinidades comentadas de Schrader, podríamos observar que la amistad entre Paz y el surrealismo tuvo también sentido por la imagen, por ese punto de intersección, unificador porque “Sentido e imagen son la misma cosa. Un poema no tiene más sentido que sus imágenes” (1998:110) asumiendo el carácter inconsciente e involuntario de toda creación no discrepa de Breton: “Fuerza es reconocer que los dos términos de la imagen no son el resultado de una labor de deducción reciproca (...) sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, en la que la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso”. (1924:21)

También se puede observar una coincidencia en la importancia dada por ambos a la inspiración, aunque para ambos explicarla resulta ser insuficiente porque no deja de ser inexplicable. En efecto, para Breton la inspiración proviene de la naturaleza interior del hombre, para Paz, la inspiración no esta ni dentro ni fuera, sino que esta ahí a cada paso en la muerte y resurrección del hombre. En este sentido que plantea Paz, el poeta es, como ya se ha dicho, un cazador de imágenes, un observador de ocupación que hallado su objeto,

apunta y dispara con las palabras para aprisionar con codicia algo más que llega a conocer, produciendo ese efecto inmediato e inusitado: “Parpadea el instante y dice algo”.

Cazar imágenes se torna oficio para el poeta voyeurista que adquirió sus primeras destreza en la niñez, bien lo anotó Breton: “El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive exaltadamente la mejor parte de la infancia (...) De los recuerdos de la infancia y de algunos otros se desprende cierto sentimiento de no estar uno absorbido, y en consecuencia de despiste, que considero el más fecundo entre cuantos existen”. (1924:22) La anterior descripción parece estar dirigida al niño de la tercera infancia: observador de las particularidades, egocéntrico sujeto que impone su punto de vista, realista, desproporcionado e ilógico reproductor de sus objetos caprichosos, este niño desafiante, como lo vio Breton, es el ancestro del poeta: “Tatuaje escolar tinta china y pasión” (1924:22). Los poetas como niños, se agrupan, juegan, destrozan, crean como los mejores amigos, pero llegado el momento se separan y como turbas en la oscura noche de los relámpagos se van:

“Nos dispersamos en la noche

mis amigos se alejan

llevo sus palabras como un tesoro ardiendo”

Noche en claro se afirma como un poema de pasajes, lugar de caminantes que a veces juntos, a veces separados, expusieron sus espíritus a la noche que es el día, y con ello sabemos que el poeta habla de lo que ve, que es solo lo que ve el poeta.

Referencias

Breton, A. (1924) *Primer Manifiesto Surrealista*. Folleto impreso. Páginas: 1-29. Cuadernos de la Aldea. Extraído el 10-04 del 2001 de Cuadernos de la Aldea, <http://www.artnovela.com/cuadernos/mani.html>

Dore, A. (2000) *El azar jamás será abolido: Octavio Paz y las Artes Plásticas*. México. Anuario de la Fundación Octavio Paz. Número 2. Páginas: 37- 43.

Mesa, D. (2006) *Hacia una alegoría de la literatura. Las reflexiones sobre el poema extenso en los ensayos de Octavio Paz*. Monterrey, México: Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey, número 021, Páginas: 25-47. Extraído el 22-12-12 de: <http://redalyc.uaemex.mx>

Nettel, G. (2004) *Octavio Paz. Dossier III. Ensayos sobre el autor y su obra*. Córdoba, Argentina: Ediciones del Sur, junio, 2004. Extraído el 23-12-12 de: <http://www.edicionesdelsur.com>

Palmer, M. (1999) *Paz y el Vanguardismo. (Circulaciones del Canto)* México: Anuario de la Fundación Octavio Paz. Número 2. Páginas: 44-57.

Paz, O. (1990) *Obra Poética (1935-1988)* España: Seix-Barral. Páginas: 349-353.

Paz, O. (1990) *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix-Barral. Página: 31-54.

Paz, O. (1998) *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica. Páginas: 98-181.

Rojas, M., Ovares, S. (1995) *Cien años de literatura costarricense*. San José, Costa Rica: Editorial Farben Norma. Página 160.

Schrader, L. (1990) *Octavio Paz y el Surrealismo francés. (Sobre Noche en claro)* España: Universidad de Alicante. Anales de Literatura Española. N° 7, 1991. Páginas: 165-182

María del Carmen Rojas Hernández

carmen_59@yahoo.com

Brenda Grisel Rojas González

rojas_667@hotmail.com

Avances de una investigación sobre mujeres diagnosticadas con Síndrome de Ovario Poliquístico: propuesta sustentada desde el psicoanálisis

RESUMEN

En este trabajo se muestra un avance de investigación realizada en una institución médica con pacientes ambulatorias diagnosticadas con Síndrome de Ovario Poliquístico, a las cuales se les atendió –paralelamente al tratamiento médico- mediante un dispositivo de intervención sustentado en el psicoanálisis. El análisis de los hallazgos de dicha investigación, muestra a partir de la fabricación de un caso, que los conflictos generados a partir de este trastorno funcionan como una reactualización de lo reprimido, como una repetición, constituyéndose como síntoma que deja en evidencia que los malestares que

alteran al cuerpo en su imagen y en su funcionamiento son efecto de una repetición, de un conflicto psíquico relacionado con la feminidad.

Palabras clave: Repetición, Cuerpo, Síndrome de Ovario Poliquístico, Subjetivación.

ABSTRACT

This paper presents an advance of research, developed in a medical institution with outpatients diagnosed with Polycystic Ovarian Syndrome that were attended, alongside the medical treatment, with a supported device in psychoanalysis. The analysis of results, shows from sample making case that conflicts generated from this disorder are a reenactment of the repressed, a repetition, becoming symptom that reveal that the pains that alter the body in its image and its operation are a repetition effect, a psychic conflict associated with femininity.

Key Words: Repetition, Body, Polycystic Ovarian Syndrome, subjectivation

María del Carmen Rojas Hernández

Doctora en Psicología y Educación. Profesora investigadora de la Universidad

Autónoma de San Luis Potosí, México

Brenda Grisel Rojas González

Ex-becaria de Conacyt. Programa de Maestría en Psicología. Universidad Autónoma

de San Luis Potosí, México

Avances de una investigación sobre mujeres diagnosticadas con Síndrome de Ovario

Poliquístico: propuesta sustentada desde el psicoanálisis

Introducción

En este artículo se pretende mostrar los avances de una investigación realizada con mujeres diagnosticadas con Síndrome de Ovario Poliquístico (SOP) en una institución de salud. Como precedente de éste, se publicó otro trabajo que se tituló: “Avances en la construcción de un caso: efectos subjetivos de la irrupción de rasgos masculinos en el cuerpo de mujeres diagnosticadas con Síndrome de Ovario Poliquístico (SOP)”. Ambos trabajos se desprenden de una investigación en proceso, llevada a cabo en el marco de un programa de maestría, en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí; este trabajo investigativo se ha desarrollado a partir de la puesta en marcha de un dispositivo con

sustento psicoanalítico, y el propósito es atender la condición subjetiva de mujeres previamente diagnosticadas con Síndrome de Ovario Poliquístico, en una institución de salud.

Actualmente, esta anomalía constituye el trastorno endócrino más frecuente en mujeres en edad reproductiva, afectando a un 6% de la población femenina según cifras de la Sociedad Mexicana de Nutrición y Endocrinología (2006). Existen tres criterios diagnósticos a partir de los cuales se determina el padecimiento, éstos son: Poliquistosis ovárica, hiperandrogenia y anovulación. Los tratamientos médicos varían de acuerdo a la edad y expectativas de las pacientes –como en el caso de las mujeres que desean embarazarse y lo hacen mediante inseminación in-vitro- sin embargo en la mayoría de las ocasiones, dichos tratamientos médicos son de efectividad temporal lo que lleva a las pacientes al abandono de los mismos. En términos generales, se trata de un trastorno endocrino-metabólico de manifestaciones variables y escasas posibilidades de curación médica.

Para realizar esta investigación partimos del enunciado hipotético de que el malestar subjetivo derivado de este trastorno, tiene que ver con los efectos que el síndrome produce en el propio cuerpo y en la relación con los otros y de que además, implica aspectos reveladores de una posición ante la feminidad, estas aseveraciones están planteadas como presupuestos iniciales en el entendido de que serán las pacientes quienes proporcionen en su discurso los hallazgos al respecto. Partiendo de dicho entendido, se puede afirmar que en algunos casos, la queja principal de las mujeres en cuestión se produce a partir de los cambios en la imagen, pues ésta se afecta de manera directa al producir una apariencia

masculinizada, pero en otros, es la imposibilidad de concebir lo que pone en tela de juicio una supuesta identificación de las mujeres con la maternidad e incluso, el sentido mismo de la vida. Atendiendo al propósito de este documento, se comenzará con un recorrido conceptual sobre algunas acepciones que el psicoanálisis ofrece sobre el cuerpo, particularmente la que muestra que éste constituye una construcción que es efecto de la historia del sujeto, principalmente a partir de las propuestas de Jacques Lacan y Françoise Dolto. Posteriormente, se ahondará en las cuestiones de la atemporalidad de lo inconsciente, a partir de las elaboraciones freudianas sobre la repetición, enlazándolas con algunas precisiones de Heidegger sobre el *Dasein* y finalizando con el concepto de *Nachträglich*, ejes fundamentales para el análisis de la temática desarrollada en este documento. Finalmente, en un último apartado, se tratará sobre la subjetivación, en tanto proceso de apropiación o responsabilización subjetiva frente a un malestar que conlleva una serie de cambios en el cuerpo que en la mayoría de los casos representa una modificación dramática de la imagen.

El cuerpo: relator de la historia del sujeto

El cuerpo, pensado como un cuerpo erógeno, constituido por el otro, implica poner el acento en la transmisión que antecede y se mezcla en la representación corporal. Las teorizaciones de Lacan alrededor del cuerpo, siguen el curso de los tres registros propuestas por él: Imaginario, Simbólico y Real, en el orden que se han señalado y como Soler (2000) señala, los tres constituyen diferentes momentos de aportaciones a una concepción de la

que Lacan partió para construir una noción de cuerpo en la que se destaca una idea fundamental: la diferencia entre organismo y cuerpo. Desde esta conceptualización, por organismo, se entenderá lo puramente biológico, lo viviente, categoría en la que también están los animales ya que se refiere estrictamente a lo fisiológico, pero que además también es indispensable para la construcción de un cuerpo, el cual adviene como una condición posterior, que además, sólo se produce a partir de la introducción del significante Uno, cuestión que será retomada posteriormente.

Lacan comienza sus argumentaciones alrededor del cuerpo dando un lugar preeminente a la imagen, justamente a partir de las teorizaciones sobre el Estadio del espejo. En 1936 en el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis, Lacan da a conocer su trabajo titulado “El estadio del espejo como formador de la función del Yo [Je] tal como se nos revela en el experiencia psicoanalítica”, en el cual se presenta al cuerpo del niño como desvalido, fragmentado y argumenta que sólo a través de mirarse en la imagen del espejo, es que adquiere unidad, a saber:

“...ante el espectáculo impresionante de un lactante ante el espejo, que no tiene todavía dominio de la marcha, ni siquiera de la postura en pie, pero que, a pesar del estorbo de algún sostén humano o artificial (lo que solemos llamar unas andaderas), supera en un jubiloso ajeteo las trabas de ese apoyo para suspender su actitud en una postura más o menos inclinada, y conseguir, para fijarlo, un aspecto instantáneo de la imagen... Basta para ello comprender el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya

predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría del término antiguo imago.” (Lacan, Escritos I, p.87)

Es a partir de esta concepción, inicialmente imaginaria, que el cuerpo es conformado y representado para el sujeto. A partir de una imagen, que además sólo es posible por la presencia de otro que, a manera de reflejo, otorga unidad a ese cuerpo prematuro y dividido. Esta identificación imaginaria, es la que coloca los cimientos de lo que más tarde conformará un Yo.

Con la introducción del orden simbólico, en la argumentación psicoanalítica de Lacan, la noción del cuerpo hasta ese momento elaborada, se extiende hacia otras formas de reconocimiento. Aquel cuerpo que a partir de la especulación adquirió forma y unidad, ahora será otorgado al sujeto mediante el lenguaje, a partir de que es interpretado y nombrado, inauguralmente por otro.

En *Función y campo de la palabra en psicoanálisis* (1953), Lacan proporciona los primeros esclarecimientos sobre la temática, y dice: “La palabra en efecto es un don de lenguaje y el lenguaje no es lo inmaterial. Es cuerpo sutil, pero es cuerpo. Las palabras son tomadas en todas las imágenes corporales, que captan al sujeto...” (p.301)

Este es el cuerpo simbólico en la propuesta de Lacan: aquel que adquiere cualidades por el hecho de que es hablado desde antes de su existencia física y porque además, a partir del lenguaje, al ser nominado, es que se hace propio.

Al inicio de este apartado, se hizo referencia al lugar preminente del significante Uno, que adquiere tal cualidad a partir de que marca el paso inaugural de un cuerpo, que coloca al sujeto como el artífice de tal elaboración subjetiva y - como afirma Soler (2000) - : “el

cuerpo, si es Uno, el nuestro, es porque nosotros lo decidimos, porque le atribuimos una singularidad” (p. 3).

Por su parte, Françoise Dolto, en 1983 contrapone dos conceptualizaciones que esclarecen y profundizan en la constitución corpórea, estas son: esquema corporal e imagen inconsciente del cuerpo. Producto del trabajo clínico con infantes, Dolto distingue ambas entidades, que si bien en términos teóricos se pueden establecer como separadas, desde el psicoanálisis, guardan una estrecha relación. Así, el esquema corporal hace referencia a aquello del orden anatómico, la dimensión orgánica y funcional de cada ser humano. Referirse al esquema corporal, implica remitirse a la estructura que se porta desde el nacimiento y que nos hace visibles en el mundo material. Por otro lado, la imagen inconsciente del cuerpo, alude a aquella construcción individual y singular que cada uno hace a partir del psiquismo. En otras palabras, es el producto de un conjunto de significantes que hacen historia en el cuerpo.

Estas conceptualizaciones, guardan una profunda relación con la temática del trabajo referido en este documento, pues es a partir de los malestares manifiestos en el esquema corporal y de que los estragos de una anomalía como el Síndrome de Ovario Poliquístico afectan lo imaginario, que estas pacientes pueden hablar de sí mismas. Es así como aquello que Lacan llama organismo, se convierte en un pretexto para formular una interrogante sobre lo que ocurre en uno mismo, lo anterior a partir de las manifestaciones tanto visibles como ocultas, muy especialmente cuando son notadas por otros. Es importante subrayar que hablar del cuerpo como instancia que revela la historia del sujeto, no solamente implica ubicarse en la actualidad, sino también remitirse a la historia, siguiendo el sentido de

aquello a lo que Lacan se refiere cuando dice que el sujeto está inmerso en una cadena significativa, es decir, lo que da cuenta de la herencia y transmisión que le preceden y que le son otorgadas.

La repetición como insistencia de lo reprimido

Una trama teórica importante para la comprensión de las neurosis que también ofrece elementos indispensables para la comprensión de la transferencia es la concerniente al *recordar, repetir y reelaborar*. A partir del artículo de Freud (1914) que lleva este nombre y las diversas pesquisas alrededor de lo reprimido, el modo de entender la función del olvido, adquiere una forma completamente distinta de entenderse, ya que como Freud lo señala, el olvido deja de ser una cuestión que concierne a lo fisiológico y pasa a ser una función en la organización psíquica, y que además deja de ser fortuita.

Sin embargo, el material olvidado no es eliminado, sino que extiende sus influjos al presente y además entabla una lucha constante por retornar, evidencia de ello la ofrecen las producciones oníricas, el síntoma y la repetición, ésta última como un indicio de lo que no se recuerda, pero si se actúa (Freud, 1914).

Antes de profundizar en cuestiones relacionadas con la repetición, resulta indispensable realizar un recorrido por algunas nociones que anteceden la concepción psicoanalítica de repetición, con el fin de ahondar en su comprensión.

Por lo anterior, resulta de particular importancia e interés, un asomo por la concepción Heideggeriana del “*Dasein*”.

Quien se inicia en la lectura de este autor, muy probablemente se percatará de que uno de los aspectos de los que más se ocupó su obra fue la pregunta por el sentido del ser. *Ser y tiempo* (1927), es considerado uno de los trabajos más notables del autor, en él se ahonda en cuestiones relacionadas con el ser y el sentido de su existencia, este desarrollo teórico lo realiza haciendo uso del término *Dasein*, que en su traducción del alemán significa: “Ser-ahí”. Al inicio de la obra mencionada, Heidegger realiza una distinción, que resulta fundamental para en el resto de sus argumentaciones, entre dos categorías: “ente” y “ser”, caracterizando a éste último, como un concepto que no precisa de ser definido, dado su carácter universal lo cual, paradójicamente, no lo exenta de ser discutido pues a decir de este autor: “El concepto de “ser” es, más bien, el más oscuro” (Heidegger, 1927/2003, p.27). Señala que tal universalidad e indefinición es lo que invita a reflexionar y repetir cuestionamientos alrededor del sentido del mismo. Precisamente, los interrogantes alrededor del sentido, son los que dan al “ser” una categoría distinta a la del “ente”, a saber:

“Todo preguntar es una búsqueda. Todo buscar está guiado previamente por aquello que se busca. Preguntar es buscar conocer el ente en lo que respecta al hecho de que es a y ser-así. [...] El preguntar mismo tiene, en cuanto comportamiento de un ente-del que pregunta- su propio carácter de ser. El preguntar puede llevarse a cabo como un “simple preguntar” o como un cuestionamiento explícito. Lo peculiar de este último consiste en que el preguntar se hace primeramente transparente en todos los caracteres constitutivos de la pregunta misma que acaban de ser mencionados”. (Heidegger, 1927/2002, p.28).

En así como la pregunta por el sentido del ser, se convierte en el elemento que coloca al “ente” en una categoría distinta, pues al existir un cuestionamiento sobre su estatuto, también se inicia la investigación sobre su propia existencia, propósito y devenir, se inaugura en su propia subjetividad.

Es así como el *Dasein*, en la búsqueda analítica de una interpretación de su ser, toma como guía las circunstancias que le acontecen, las cuales resultarán como explicación provisional e incompleta sobre sí mismo, es decir, se limita a la investigación sobre las condiciones de su ser, mas ésta, no se acompaña por una respuesta sobre el sentido de las mismas. Lo anterior introduce un aspecto que resulta imprescindible en la investigación del *Dasein* y que es, el tiempo, el cual enmarca los diversos esclarecimientos a los que éste tiene acceso. Sin embargo, es necesario puntualizar, a qué se alude cuando se habla de temporalidad en la comprensión del *Dasein*, ya que si bien, la intuición sobre el ser, se deriva de condiciones específicas que rodean al ente que se pregunta por su ser, las diversas elucidaciones que éste obtiene sobre sí mismo, son evidentes sólo a partir de que se producen en diferentes momentos de su historia, a saber:

“Si el ser debe concebirse a partir del tiempo, y si los diferentes modos y derivados del ser sólo se vuelven efectivamente comprensibles en sus modificaciones y derivaciones cuando se los considera desde la perspectiva del tiempo, entonces quiere decir que el ser mismo se ha hecho visible en su carácter temporal. Pero, en tal caso, “temporal” no puede ya significar solamente “lo que está en el tiempo”. También lo “intemporal” y lo “supratemporal” es “temporal” en lo que respecta a su ser. Y esto, a su vez, no sólo en la forma de una privación frente a algo “temporal”

en cuanto ente “en el tiempo”, sino en un sentido positivo, aunque todavía por aclarar” (Heidegger, 1927/2002, p. 42).

De esta manera, la temporalidad se introduce como un aspecto imprescindible en la búsqueda de la interpretación a la pregunta sobre el ser, pues solamente a partir de que se concibe como un ser finito, como un Ser para la muerte, es que el *Dasein* se entrega al proyecto de la búsqueda por el sentido de su existencia.

Es así como la comprensión de la dimensión temporal del *Dasein* implica el reconocimiento del mismo como un ser que actúa y es, a partir de lo que ha sido, de su pasado. Este último, entendido no sólo como una propiedad o instancia que actúa sobre él en momentos, sino como que el *Dasein* “es” su pasado en su ser mismo. De ahí que “su propio pasado -y esto significa siempre el pasado de su “generación”- no va detrás del *Dasein*, sino que ya cada vez se le anticipa (Heidegger, 1927/2002, p. 44).

La exposición de las conceptualizaciones sobre el *Dasein*, aportan un sustento necesario para ahondar en la concepción freudiana de *repetición*, pues ésta misma, constituye la esencia del *Dasein*. En ese mismo sentido, cuando se hace referencia al “Ser para la muerte”, se alude a la posibilidad del *Dasein* de estancarse en su condición preontológica, evadiendo el encuentro con su origen y el cuestionamiento por su sentido, entregándose al único destino que le es seguro: la muerte.

En el artículo “*Repetir, recordar, reelaborar*” (1914/1991), que pertenece a la segunda parte de los *Consejos sobre la técnica psicoanalítica*, Freud señala que a partir de dilucidar en las particularidades transferenciales de un sujeto en análisis, es que se pone de manifiesto aquello que se ha olvidado y que al no recordarse “lo repite, sin saber, desde

luego, que lo hace” (Freud, 1914/1991, p.152). En el texto antes mencionado, Freud explica que la repetición se presenta como una sustitución del recuerdo y advierte la presencia de resistencias, las cuales se incrementarán en relación directa con la repetición, ejemplo de esto es la hipnosis, procedimiento ante el cual las barreras de la resistencia son abolidas, y entonces es posible recordar aquello de lo que no se tenía noticia. Ahora bien, ¿qué es lo que se repite? “Repite todo cuanto desde las fuentes de su reprimido ya se ha abierto paso hasta su ser manifiesto: sus inhibiciones y actitudes inviables, sus rasgos patológicos y de carácter. Y además durante el tratamiento repite todos sus síntomas.” (Freud, 1914/1991, p.153). Más adelante agrega: “no debemos tratar su enfermedad como un episodio histórico, sino como un poder actual” (Freud, 1914/1991, p. 153). Justamente a esto se refiere Heidegger cuando afirma que el *Dasein* sólo puede “ser” lo que “ha sido”, pues si bien - como Freud lo señala- la condición analítica requiere una vista hacia atrás en la historia del enfermo, aquello que ahora se presenta como un malestar, y que se repite, es una implicación de su historia. De esta manera, se pueden encontrar diversos puntos de convergencia en la concepción Heideggeriana sobre la temporalidad y lo postulado por el psicoanálisis.

Las concepciones antes desplegadas, resultan fundamentales para la comprensión de un concepto abordado en diversos momentos de la teoría psicoanalítica, mismo que además, tiene particular importancia en el planteamiento de este trabajo. Ésta es, la propuesta de Freud sobre la *Nachträglich*.

El concepto de *Nachträglich* se menciona por primera vez en el *Proyecto de Psicología* (1950[1895]/1991), documento en el que Freud expone la teoría del trauma, que se

convertirá en la principal explicación a las formaciones sintomáticas hasta antes de 1897, teoría que, a decir de autores como Braier (2009), nunca fue abandonada del todo por Freud.

De acuerdo a lo expuesto en el apartado titulado: “La *proton pseudus* histérica”, del texto referido, un trauma psíquico debe ser considerado en dos momentos: El primero es el evento de seducción por parte de un adulto, que ocurre en la infancia del sujeto en cuestión y que es vivido pasivamente por éste. El segundo momento tiene que ver con un reavivamiento de tal situación, que debe ocurrir después de la pubertad, y el cual no necesariamente tiene carácter sexual. Este “recuerdo despierta (cosa que en aquel momento era incapaz de hacer) un *desprendimiento sexual* que se traspone en angustia” (Freud, 1950[1895]/1991, p. 401). Freud desarrolla esta teoría, a partir de analizar el caso Emma, en el que una joven se dice inhibida de poder acudir sola a una tienda. Se sospecha que la causa puede estar en las risas de un tendero mientras ella acudió a ésta. Las risas fueron motivo suficiente para despertar en ella sentimientos de terror.

Después de un tiempo en análisis, Emma recuerda que a los 8 años fue a comprar golosinas a la tienda de un pastelero, quién pellizcó sus genitales a través del vestido. A pesar de este episodio, ella acude por segunda vez a la tienda, sin incidente alguno. Sin embargo, se reprocha haber acudido esta última ocasión, como si esto fuera indicio de que buscaba la repetición de la experiencia. Freud refiere que existe una conexión entre el acontecimiento de la primera y segunda escena, representado por la risa, pues - a decir de Emma- el pastelero reía al realizar la transgresión mencionada.

Es así como Freud concluye que la risa del tendero evoca el recuerdo inconsciente del pastelero, aunado a que nuevamente acude a la tienda sola. Al recordar al pastelero,

también asocia el pellizco a través del vestido, pero ahora, éste es (re)vivido estando ella en la pubertad y genera un “*desprendimiento sexual*” que muda en angustia.

Freud señala, que éste será el proceso represivo ocurrido por excelencia en la histeria. Agrega: “Dondequiera se descubre que es reprimido un recuerdo que sólo con efecto retardado {*Nachträglich*} ha devenido trauma. Causa de este estado de cosas es el retardo de la pubertad respecto del restante desarrollo del individuo (Freud, 1950[1895]/1991, p.403).

Es por esta razón que en la *Comunicación preliminar* (1893- 1895) Freud argumenta que “no es la escena en cuestión sino su recuerdo lo verdaderamente traumático” y que “el histérico padece por la mayor parte de reminiscencias” (p.33).

En estrecha similitud con lo anterior, la temática es retomada en el *Manuscrito K* titulado *Las Neurosis de defensa*, de 1894, en el cual Freud presenta tres tipos de neurosis identificadas por él: histeria, neurosis obsesiva y paranoia. Explica que existen cuatro tiempos en la formación de las llamadas neurosis de represión, a la letra:

“1) La vivencia sexual (o la serie de ellas) prematura, traumática, que ha de reprimirse. 2) Su represión a raíz de una ocasión posterior que despierta su recuerdo, y así lleva a la formación de un síntoma primario. 3) Un estadio de defensa lograda, que se asemeja a la salud salvo en la existencia del síntoma primario. 4) El estadio en que las representaciones reprimidas retornan, y en la lucha entre estas y el yo forman síntomas nuevos, los de la enfermedad propiamente dicha...” (Freud, 1894/1991, p. 262).

Para estos momentos de la teoría psicoanalítica, la formación sintomática es producto del retorno de lo reprimido, que no ocurre de forma inmediata a la vivencia traumática, sino que se presenta “sólo con posterioridad {*nachträglich*}” (Freud, 1894/1991, p. 269).

Es condición, dice Freud, que tal evento, sea de carácter sexual y que haya acontecido en la infancia.

Como se mencionó anteriormente, la teoría de la seducción se mantuvo vigente durante los inicios de la teoría psicoanalítica y en realidad no es abandonada del todo. Sin embargo, en 1897, como producto de una ardua escucha de la histeria, Freud descubre el campo de la fantasía, mismo que cambió el rumbo de la escucha y la comprensión de las producciones psíquicas, construidas hasta ese momento.

Tanto el oscuro terreno las fantasías como los esclarecimientos cada vez más amplios sobre la sexualidad infantil, tuvieron resonancia en la teorización sobre la *Nachträglich*. Autores como Braier (2009) y Salomón Derreza (1993), refieren que esta temática resulta pantanosa en el desarrollo de la teoría psicoanalítica. Empero, se puede afirmar que las consideraciones sobre el trauma en dos tiempos y la retroactividad, se mantuvieron inmunes a tal incertidumbre.

De esta manera en *Mis tesis sobre el papel de la sexualidad en la etiología de las neurosis* (1906 [1905]/1991), Freud declara abiertamente su postura a favor del papel fundamental de la sexualidad en la formación de neurosis, pero además, en dicho documento hace explícito por primera vez, el abandono de la teoría de la seducción como factor etiológico de la histeria y enuncia la importancia de las fantasías, como se evidencia a continuación:

“Sobrestimé la frecuencia de estos sucesos (los cuales, por otra parte, no pueden ponerse en duda), tanto más cuanto que a la sazón yo no sabía distinguir con certeza entre los espejismos mnémicos de los histéricos acerca de su infancia y las huellas de los hechos reales; desde entonces he aprendido, en cambio, a resolver muchas fantasías de seducción considerándolas como unos intentos por defenderse del recuerdo de la propia práctica sexual (masturbación infantil). Al obtenerse este esclarecimiento, cayó por tierra la insistencia en el elemento «traumático»... (Freud, 1906 [1905]/1991, p.266)”.

Tales argumentaciones ponen en entredicho la factibilidad de la experiencia traumática correspondiente al primer tiempo del trauma, de acuerdo a lo expuesto al inicio de este apartado, cuestión que resguarda una amplia discusión referente a la realidad psíquica y material. Sin embargo, lo que resulta fundamental puntualizar es que aun cuando el “evento traumático” es producto de una producción fantasiosa, ésta no va en decremento del efecto patógeno. Autores como Braier (2009), señalan:

“estas variaciones en las escenas primera y segunda no afectarán en lo esencial el mecanismo del *après-coup*; sea la huella mnémica de un episodio sexual traumatizante, una fantasía de seducción o una fantasía originaria, vale decir, más allá de que se trate de una seducción real —trauma externo— o no, unos u otros hechos habrán por igual de adquirir un determinado sentido (sexual) con posterioridad, que les dotará de eficacia patógena.” (p.17)

La teorización sobre la *Nachträglich* es retomada en diversos momentos de la teoría freudiana, tanto en la discusión de historiales clínicos, el caso del Hombre de los Lobos o el análisis de Freud sobre la *Gradiva* de Jensen. En la mayoría de conceptos psicoanalíticos,

las disertaciones sobre el *après-coup*, como lo llamó Lacan, se han extendido por distintas aristas. Para este caso, Eduardo Braier (2009) retoma la temática para discurrir sobre la significación del evento traumático, pues a decir de este autor, la escena traumática es significada con una connotación sexual desde el primer momento y posteriormente, cuando éste adquiere capacidad para derivar en una formación sintomática, el recuerdo es re-significado, lo que implica que desde el primer momento, la escena “se acompaña de *representaciones sexuales* en el niño” (Braier, 2009, p.18), este autor concluye que en la obra freudiana se encuentran algunas fluctuaciones entre ambas posturas, pero se inclina más por la re-significación y citando a Freud argumenta: “Acaso en lo que sigue hallaremos todavía un punto de apoyo para pensar que ya había producido determinados efectos en la época de su percepción, o sea a partir del año y medio”. (Freud, 1918 [1914], en Braier, 2009, p.18).

Estas tesis, no carecen de importancia para este documento, pero, en este caso, el desarrollo conceptual sobre la *Nachträglich*, resulta pertinente en la medida en que es emblemático de la explicación que el psicoanálisis ofrece de la temporalidad, en la que, como se ha señalado, no se puede asumir un modelo lineal del tiempo, lo cual ofrece la posibilidad de que aquello ocurrido otrora, sea reactivado con posterioridad y encuentre en el síntoma una vía para manifestarse.

Tal como Freud lo señala en su artículo de 1915: *La Represión*, ésta no es un proceso permanente, sino que más bien, restablece reiteradamente sus efectos. Vale preguntarse: ¿Cualquier recuerdo o material psíquico reprimido está destinado a retornar de forma indefinida? La respuesta es negativa. Aquello que insiste en retornar son recuerdos ávidos de una elaboración y comprensión distinta, y en cuyo contenido encierra el plasma germinal

del síntoma en cuestión. En este material se mezclan pasado, presente y futuro de forma indeterminada.

Addisi (2006) argumenta al respecto:

“Los sucesos pasados, al igual que las palabras, son siempre los mismos, pero no siempre dicen lo mismo porque son modificados por la significación que adquieren en función de la evolución psicofísica... En este sentido la historia del hombre no se construye por la sucesión cronológica de acontecimientos sino por la valoración significativa de ellos en función de procesos regresivo-progresivos” (p.88).

Esta última cuestión resulta fundamental en el contenido de esta disertación, pues partiendo de que Freud señala que la repetición es un aspecto que se pondrá de manifiesto en diversos escenarios de la vida del enfermo, ya sea su vida cotidiana, su producción sintomática o la transferencia (Freud, 1914/1991), aquí se pretende resaltar la forma en que un síntoma es representación de una reactualización del material reprimido que si insiste, en este caso en el cuerpo, es por -como lo han sostenido los autores antes citados- la necesidad de ser relaborado, subjetivado, necesidad que se traduce en insistencia.

Referentes de la clínica

Como referente clínico de lo mencionado anteriormente, se puede aludir a los avances en la construcción de un caso, para dicha construcción formal del caso se tomaron como ejes de análisis la *repetición* -en tanto concepto psicoanalítico- y la *posición ante la maternidad* -en tanto posicionamiento subjetivo- en su relación con la feminidad.

En primer término es importante especificar los aspectos de la historia clínica de la cual se tomarán los referentes clínicos para la construcción del caso, el primero de los cuales es un constante cambio en el diagnóstico médico a lo largo de su padecimiento. La paciente fue canalizada para recibir atención psicológica por el ginecólogo con quien realizaba su último tratamiento de inseminación artificial, pues consideró que la situación emocional de la paciente empeoraba rápidamente, manifestándole poca confianza ante los tratamientos que él le indicaba. A raíz de esta canalización me fue referida en un contexto institucional para su atención, mediante la puesta en marcha de un dispositivo de atención desde un planteamiento psicoanalítico, es decir, tomando como fundamento las posibilidades de la relación transferencial.

De esta manera, la paciente comienza a asistir a las sesiones en las que señala que su principal motivo de asistencia es la problemática emocional desencadenada a partir de la imposibilidad de ser madre, cuestión que le ha generado algunos conflictos y que incluso la ha llevado a cuestionarse sobre el sentido de su vida. En las primeras sesiones, relata que esta problemática tiene origen años atrás, durante los cuales ha sufrido de diversas anomalías, ya que desde la adolescencia presentó los primeros trastornos hormonales, lo cual la llevó a consultar diversos especialistas, que discrepaban entre ellos respecto al diagnóstico, pues algunos decían que no existía problema aunque hubiera irregularidad en sus menstruaciones, pues consideraban que era algo común en mujeres muy jóvenes, otros le ordenaban estudios de laboratorio, los cuales tampoco revelaban una problemática específica. Los dos primeros años de su trastorno transcurren con ciclos menstruales irregulares y con considerable aumento de peso. Años después pretende ser madre pero no

lo consigue por lo cual busca nuevamente ayuda médica, inicialmente le diagnosticaron matriz infantil, por lo que busca otras opiniones, entre las que se le menciona la presencia de quistes ováricos que provocan alteraciones hormonales que imposibilitaban la fecundación; ante esta situación repite los estudios médicos y sorprendentemente obtiene resultados normales. Después de años de intentar embarazarse sin conseguirlo consulta a una ginecóloga que la diagnostica con Ovario Poliquístico y le indica el tratamiento a seguir. La paciente señala que durante este tiempo permanece soltera y decide someterse a un tratamiento con la finalidad de realizar una inseminación artificial. El tratamiento médico avanza, los quistes desaparecen, la menstruación ocurre aunque solamente inducida mediante hormonas. Se realiza la inseminación artificial pero no consigue el embarazo, lo que la lleva a reiterar la búsqueda, sin conseguirlo una vez más, presentando episodios depresivos en cada ocasión. Después de estos intentos de embarazo fallidos recurre a más especialistas, quienes le cambian el diagnóstico, es decir, le adjudican la infertilidad a una menopausia precoz, ante lo que ella insiste recurrentemente en seguir intentando embarazarse mediante la inseminación.

En el transcurso de las sesiones, se han manifestado abiertamente conflictos serios relacionados con su posición ante la feminidad y con la relación de pareja, develando una problemática que va más allá de las alteraciones directas de su trastorno hormonal. Se advierte una posición ante la feminidad que lleva implícita una imposibilidad para establecer una relación de pareja, pues admite abiertamente que no está interesada en tener una pareja sino en tener un hijo. Tras dicha afirmación, al preguntarle si no había considerado en la vida de pareja una vía más factible para lograr ser madre, la interrogante

generó múltiples evasivas, mismas que inicialmente aludían a la imposibilidad de encontrar un hombre que le "permitiera continuar trabajando y que no la quisiera controlar", y agregó haber tenido diversas parejas con dicha intención, sin lograr su objetivo. Al señalársele esta insistencia reitera que no desea una pareja sino un hijo.

Cabe resaltar, que evade el tema de la sexualidad, mostrándose molesta ante la temática. Al preguntarle por qué le gustaría tener un hijo, ella asume una posición autorreferencial y relata que recuerda como se veía en el espejo y como esa imagen de sí misma le resultaba atractiva, especialmente en sus atributos femeninos, y dice que le gustaría tener una hija para conseguir mediante ella la perpetuación de su imagen. Este discurso reiterado sobre las cualidades de su aspecto físico se repite constantemente pero parece revelar más un *deseo de recordarse* bella y atractiva que un recuerdo como tal.

Es notable que el donador de esperma elegido por ella, no es una persona con quien tuviese una relación sentimental sino alguien a quien ella califica como amigo, pero que sin embargo, invita a vivir en una casa de su propiedad a sabiendas de que él es un hombre casado que acepta la invitación y abandona a su familia. Durante las sesiones, expresa de manera recurrente sentir desprecio por las mujeres que deciden no tener hijos o que recurren a métodos anticonceptivos, pues considera que las mujeres no deberían hacer "lo que quieran con su cuerpo" sino que deberían supeditararlo a la maternidad. Esta cuestión fue abordada en diversos momentos del tratamiento, en los que afirma que si logra quedar embarazada: "me limitaré sólo al cuidado del bebé, pues no está bien que esas mujeres que son madres solteras anden saliendo y divirtiéndose, cuando se es madre uno debe dedicarse por completo al cuidado del bebé... Para mí, esas mujeres son unas libertinas".

Es notable el hecho de que al inicio del tratamiento, la paciente insistía en hacer descripciones de sí misma que distaban mucho de la realidad, como por ejemplo al mencionar que se consideraba como una mujer de muchos atributos atractivos para los hombres, en esa descripción por ejemplo afirmaba tener un color de piel que no corresponde a sus características físicas reales, así como otras que tampoco posee. Al paso del tratamiento esta descripción ha variado en detrimento de la idea de sí misma, pues lo que ella consideraba sus mejores atributos físicos después se convirtieron en motivos de queja continua, por ejemplo dice que se ve cansada, que se siente gorda, que se ve pesada y que el sol la ha bronceado demasiado cambiando la tonalidad de su piel. El principal motivo de la inconformidad con su imagen, tiene que ver con su molestia ante el envejecimiento, pues en diversos momentos afirmó: “No quiero parecer vieja, no me gusta, siempre me hago masajes en las arrugas para que no se me noten”. Cabe señalar, que al mencionarle que el paso del tiempo es una cuestión inevitable, responde: “no me gusta recordar eso, yo no quiero parecer vieja, tener más años me recuerda que tengo menos tiempo para ser madre”. En algunas ocasiones alude a que en su infancia sus padres la nombraban mediante un diminutivo cariñoso que reflejaba que ella era una niña hermosa y delicada, reitera que fue muy consentida por sus padres y familiares y que fue a partir del nacimiento de uno de sus hermanos que sus padres ya no dedicaban a ella su atención, justamente a partir del nacimiento de este hermano ella inicia con síntomas de asma. Como se ha señalado, expresa la molestia que le produce descubrir en su rostro la presencia de arrugas y la insistencia con la que intenta quitárselas mediante cremas y tratamientos, paradójicamente, su arreglo personal no revela que para ella tenga importancia resaltar su atractivo femenino.

Lo descrito anteriormente permite mostrar el efecto de la repetición, de la insistencia de una problemática que es eludida y que no deja de manifestarse en el cuerpo. Los trastornos en el organismo parecen representar la misma dificultad que se repite en otros registros, su cuerpo de mujer no parece acatar las funciones que se le suponen, pues es un cuerpo que requiere del suministro de fármacos para cumplir las funciones que por naturaleza le corresponderían, para menstruar requiere ingerir hormonas, y para reproducirse, precisa de una inseminación artificial, esta imposibilidad tiene a la vez un correlato subjetivo, que se manifiesta a manera de negativa para asumir una posición femenina desde la que acepte como deseable o siquiera posible relación de pareja con un hombre, a lo que se añade su constante negativa para aceptar que ha dejado de ser una niña. El síndrome de Ovario Poliquístico en tanto conjunto de signos que contradicen las funciones orgánicas femeninas parece representar en esta mujer, de manera puntual la dificultad que como sujeto se repite en su ser mujer en otros registros. En este caso, la imagen femenina no se constituye como un punto de identidad, así como tampoco logra hablarse a sí misma en tanto mujer, pues sólo consigue referirse a ella como una niña que fue consentida y halagada pero que en la actualidad no se concibe como mujer sino como madre, como si fuesen identidades excluyentes. El intento constante y fallido por embarazarse, remite a un retorno constante de la dificultad para asumirse mujer, y de la disociación entre ser madre y ser mujer. Es importante enfatizar que lo reportado en este artículo es sólo un breve fragmento, tanto de los referentes clínicos como de la fundamentación teórica con el propósito de mostrar el avance en la construcción del caso.

Referencias

- Braier, E. (2009). *Puntualizaciones desde una relectura de la retroactividad (Nachträglichkeit; après-coup) en la obra de Freud*. (Versión electrónica)
Recuperado el 14 de diciembre de 2012 de <http://intercanvis.es/pdf/21/Puntualizaciones.pdf>
- Derreza, S. (1993). *Nachträglichkeit, anticipación, retrospección (hacia una teoría no mitológica de los orígenes)*. En *El tiempo, el psicoanálisis y los tiempos*. México: Coloquios de la fundación 9.
- Dolto, F. (1983). *La imagen inconsciente del cuerpo*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Freud, S. (1893-1895/1991). *Comunicación preliminar*. En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud: Obras Completas*. (J. L. Etcheverry, Trad., Vol. 2). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1894/1991). *Las neuropsicosis de defensa*. En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud: Obras Completas*. (J. L. Etcheverry, Trad., Vol. 3). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1950 [1895]/1991). *El proyecto de psicología*. En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud: Obras Completas*. (J. L. Etcheverry, Trad., Vol. 1). Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (1897[1991]). *Carta 69*. En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud: Obras Completas*. (J. L. Etcheverry, Trad., Vol. 1). Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (1906[1905]/1991). *Mis tesis sobre el papel de la sexualidad en la etiología de las neurosis*. (L. Etcheverry, Trad) En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud: Obras Completas*, (Vol.7, pp. 259- 272) Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (1914/1991). *Repetir, recordar y relaborar*. (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II). (L. Etcheverry, Trad.) En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud: Obras Completas*, (Vol.12, pp.145-158). Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (1915a/1991). *La represión*. En J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud: Obras Completas*. (J. L. Etcheverry, Trad., Vol. 14). Buenos Aires: Amorrortu.

Heidegger, M. (1927/2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Editorial Trotta.

Lacan, J. (1936/2001). *El estadio del espejo como formador de la función del Yo [Je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. En J. Lacan, *Escritos* (Vigésima quinta ed. Vol. 1, pp. 86-93). México: Siglo XXI.

Lacan, J. (1953/2001). *Función y campo de la palabra y del lenguaje en el Inconsciente*. En J. Lacan, *Escritos* (Vigésima quinta ed., Vol. 1, pp. 227-310). México: Siglo XXI.

Morán, C. H. et al (2006). *Revista de endocrinología y nutrición*. Vol.15, No 1.México. Síndrome de ovario poliquístico. Posición de la sociedad mexicana de nutrición y endocrinología. Pag. 7-12.

Soler, C. (2000). *El cuerpo en la enseñanza de Jaques Lacan*. (Versión Electrónica). Recuperado el día 9 Marzo de 2011 de: <http://www.trelew.gov.ar/web/files/LEF/SEM01-ColetteSolerElCuerpoenlaEnsenanzadeJacquesLacan.pdf>

tamaño de hoja de 8" x 11". Excepto el resumen y abstract, los párrafos serán tabulados (indentados 5 espacios). Estos no excederán las 120 palabras.

Kira Schroeder Leiva

kiraschroederleiva@gmail.com

Freud, Tsuru' y el cofrecito

RESUMEN

En 1913, Freud escribe y publica un texto corto que gira alrededor de un conjunto de textos literarios, llamado *El tema de la elección de un cofrecillo*. Los textos hacen conjunto para Freud, porque encuentra en ellos una estructura común relacionada con la elección, el amor y la muerte. Existe un mito de los Bribris de Costa Rica que coincide en los elementos estructurales puntuados por Freud en dicho texto. Siguiendo el planteamiento de Lacan sobre este texto freudiano, la autora plantea que las historias que contienen esta estructura, son una forma en que se nos aparece a través de la historia y las culturas el engranaje simbólico por el que somos tomados al entrar en este mundo.

Palabras clave: Mito Bribrí, cofrecito, Freud, literatura, mitos costarricenses.

ABSTRACT

In 1913, Freud writes and publishes a short text that revolves around a group of literary texts called *The subject of choosing a chest*. Freud proposes that these texts can be grouped

in a set since he finds in them a common structure related with a choice, love and death. There is a myth of the Costa Rican Bribri that coincides with the structural elements pointed out by Freud in the above-mentioned text. Following Lacan's take on this Freudian text, the author proposes that the stories that contain this structure provide a way in which we see throughout history and across different cultures the symbolic mechanism in which we are embedded as soon as we enter this world.

Key words: Bribri myth, little chest, Freud, literature, costarrican myths.

Kira Schroeder Leiva

Psicoanalista

Freud, Tsuru' y el cofrecito

En 1913, Freud escribe y publica un texto corto que gira alrededor de un conjunto de textos literarios, llamado *El tema de la elección de un cofrecillo*. Los textos hacen conjunto para Freud, porque encuentra en ellos una estructura común relacionada con la elección, el amor y la muerte. En el artículo Freud recorre entre otros, *El mercader de Venecia* y *El rey Lear* de Shakespeare, la *Gesta Romanorum*, la epopeya estona *Kalewipoeg*, la mitología griega, la Cenicienta, y la fábula de Apuleyo *Eros y Psique*, para intentar entender el elemento común que se encuentra en todos ellos, esto es, la elección que debe hacer un hombre frente a tres mujeres o sus representantes simbólicos, tres cofres. Las tres hermanas se ven reflejadas en los textos por tres metales, el oro, la plata y el plomo, y en todos los relatos la elegida es la menor, simbolizada por el menos vistoso de los tres metales. Dicha elección tiene como consecuencia el amor, en alguna de dos formas, ya sea entre padre e hija, o entre un hombre y una mujer (Freud, S. 1913).

Cuando leí este texto freudiano, me vino a la mente un mito que me relataron en Talamanca, cuando estuve por allá haciendo una investigación en junio del 2011. En la tradición bribri existe un mito relacionado con el cacao, fruto sagrado para los bribris, con el cual se llevan a cabo rituales y ceremonias, además de ser una bebida de uso cotidiano. Les voy a contar brevemente la historia, utilizando partes de las transcripción de la

entrevista que le hice a Maruja Mayorga, mujer bribri quien me relató la historia en Talamanca, y complementado con elementos del Diccionario de mitología bribri de Carla Victoria Jara Murillo y Alí García Segura. El bribri es una lengua de tradición oral y por lo tanto los mitos nunca se cuentan de la misma forma. Así que yo me voy a dar la libertad de contarles a ustedes la historia a mi manera, respetando los elementos principales del mito y dando énfasis a los puntos que considero mejor me sirven para colocar la historia en la serie de relatos que Freud propone en el texto *La elección de un cofrecillo*.

Los indígenas somos producto de la semilla del maíz. El cacao es sagrado porque cuando nuestro creador, Sibú, empezó a hacer el universo, ese fue uno de los productos más importantes que él ocupó. Cuando Sibú comienza a hacer el universo se da cuenta que es un trabajo muy arduo, y le pide ayuda y consejo a su familia y allegados. Hace primero a los animales y las plantas y luego al ser humano, pero a algunas plantas y animales particulares les confiere una especial importancia para los indígenas. Específicamente a su tía y a su hermana les pide consejo sobre cuál semilla utilizar para representar a la mujer, ellas le recomiendan el cacao. Sibú se va entonces a la tierra disfrazado de viejito zarrapastroso, y como todo hombre varón se pone a coquetear con unas muchachas. Ellas eran tres hermanas Skuáлом, Solo`y Tsuru', las dos primeras muy bonitas y la tercera despreciada por los hombres por fea. Skuáлом y Solo` arrugan la cara e ignoran al viejillo, pero Tsuru' que es humilde decide cuidarlo y no lo rechaza por su apariencia. Ante el gesto de Tsuru', Sibú la lleva a vivir con él y la arregla, le compró cosas lindas y la puso muy bonita.

Por eso Tsuru' se pone cintas, se viste de colores y, de tiempo en tiempo se pone lindos vestidos hechos de flores. (Mayorga, 2011 y Jara y García, 2011)

Tsuru' es la palabra bribri para cacao, y este es considerado una representación de la mujer. Más allá de su valor cultural y la interesante relación de los bribris con la tierra, y los animales y las plantas que la habitan, lo que me llamó la atención del relato, es la coincidencia que encuentro con la repetición significativa que Freud lee en las historias que él ha agrupado. Esta agrupación parte de la coincidencia de que en todas las historias existe la elección entre tres mujeres que portan diferentes características, y por esto es que tomo el mito de los bribris, sabiendo que existen grandes diferencias históricas y culturales que abren importantes distancias entre el relato bribri y los textos literarios y mitos que Freud retoma.

El siguiente cuadro intenta esquematizar el recorrido que hace Freud por los textos literarios. Quisiera plantearles que Freud reconoce a través de los textos una cadena metonímica, que desemboca en una metáfora que devela una verdad².

Personaje o texto	Hermana 1	Hermana 2	Hermana 3	Equivalencia simbólica

² Este uso del término “verdad” es tomado del seminario de Lacan de 1969/1970, titulado El Reverso del Psicoanálisis, en el cual plantea cuatro discursos como modalidades de lazo social, y propone la verdad como uno de los cuatro lugares que conforma un discurso. Ésta siempre es desconocida para el agente y el Otro, marca de la falta del sujeto por ser sujeto del lenguaje, es causa del discurso, pero no en tanto preexistente sino, más bien, en tanto se produce en cada fractura del lenguaje donde aparece el sujeto en su división, y sabemos de ella por sus efectos como producción del discurso.

Mercader de Venecia y Gesta Romanorum	Cofrecillo Oro	Cofrecillo Plata	Cofrecillo Plomo	Plomo=Menos vistoso
Kalewipoeg	Sol	Luna	Estrella	Menos vistoso=estrella
Cordelia, El Rey Lear			No lucha por el cariño del padre y su herencia. Hermética , sin brillo, permanece en silencio , ama y calla	Sin brillo = silencio
Cenicienta, Psiquis ³			Se esconde y hace que sea difícil encontrarla	Silencio = poco notable
Portia/cofre de cobre, El Mercader de Venecia			Paleness: palidez , Plainness: sencillez	Poco notable = palidez sencillez

³ Personaje de la Fábula de Apuleyo, también la menor de tres hermanas. Freud destaca que la Fábula de Apuleyo y Cenicienta tienen varios elementos en común.

Afrodita/ Helene			Muda	Palidez sencillez= mudez
Sueño				Mudez = muerte
Los doce hermanos				Mudez = muerte
Seis cisnes				Mudez = muerte
Hermana 3				Muerta = diosa de la muerte = Atropos
Tres hermanas de los cuentos				Hermanas del Destino: Moiras, Parcas, Normas
Mitología griega				Moiras = Charitas y Horas = aguas celestes = vegetación = estaciones del año = temporalidad = ley natural = ley del hombre = tiempo =

				destino = ley = caducidad = muerte = Atropos
Contradicción				
Juicio de Paris			Diosa del amor	
Fábula de Apuleyo			Belleza comparable a Afrodita	
El mercader de Venecia			Mujer bellísima e inteligentísima	
Rey Lear			Única hija fiel	
Verdad revelada metafórica- mente			Diosa del amor = diosa de la muerte	

En la tabla puede verse en negrita el movimiento metonímico que Freud va describiendo en su texto, nos va mostrando los elementos que se repiten o se equivalen de manera simbólica en cada uno de los cuentos que él revisa. En todos los casos es el tercer elemento el que llama la atención de Freud, porque en todas las historias, menos en una, es también el tercer

elemento el escogido. Así en el Mercader de Venecia y en la Gesta Romanorum, la elección es por el cofre de cobre, el metal menos vistoso, al lado del oro y la plata. Menos vistosa es también la estrella en comparación con la el sol y la luna, en el cuento de Estonia Kalwepoeg. Menos vistosa o sin brillo es la menor de las hijas del Rey Lear, Cordelia, quien no lucha con sus hermanas por heredar el reino de su padre, es hermética, ama y calla. La Cenicienta es también silenciosa, escurridiza, difícil de encontrar, poco notable. Así como poco notable es el cofre de cobre que escoge Basanio, quien justifica su elección destacando su palidez o sencillez. Helene, llama la atención de Paris, hermana menor de Juno y Minerva, por permanecer muda (Freud, 1914).

La mudez recoge para Freud, todas estas características que ha encontrado en la tercera hermana y nos advierte que, el psicoanálisis por medio de la interpretación de los sueños ha descubierto que la mudez está en relación con la muerte, así como la dificultad de encontrar a alguien en el sueño, y de la palidez de alguno de sus personajes. Pero no conformándose con sus ejemplos clínicos, Freud nos dice que hay ejemplos en la literatura donde la equivalencia entre el silencio y la muerte se muestra con claridad, y para esto nos relata dos cuentos; Los doce hermanos y Los seis cisnes, ambos de los hermanos Grimm. Así, concluye Freud, la tercera hermana es la muerte, o la Diosa de la muerte, e inmediatamente relaciona las hermanas del Destino llamadas Moiras, Parcas o Normas, de las cuales la tercera es la muerte. Tres hermanas que tejen el destino, Clotos, Láquesis, y la tercera Atropos, “la implacable”. Las Moiras se relacionan con las Charitas y las Horas, divinidades de la naturaleza, de las aguas y la vegetación, de las estaciones del año que marcan una temporalidad, una ley natural regida por el paso del tiempo. La ley natural pasa

a ser la ley del hombre, y las Horas pasan a ser las diosas del destino, con el rigor implacable de la ley que lleva hacia la caducidad y la muerte. Así llegamos de nuevo a las tres protagonistas; Clotos quien hila el hilo y representa la “disposición congénita fatal” (Freud, 1914 p. 1872), a Láquesis quien enrolla el hilo y representa lo casual en la vida, y Atropos quien corta el hilo y representa la inevitabilidad de la muerte.

Pero, nos dice Freud, si la tercera hermana es la muerte, qué contradicción encontrar que esa tercera hermana es Psiquis cuya belleza es tanta como la de Afrodita, diosa del amor, es también Portia, una mujer bellísima e inteligentísima, y es también Cordelia la hija más fiel. Y más contradictorio aún, que se escoja voluntariamente la muerte en los cuentos, cuando sabemos que no es una elección que se hace con facilidad y complacencia. El psicoanálisis acostumbrado a interpretar sueños, nos apunta Freud, puede intentar explicar esta contradicción. Así como encontramos características contrarias en un mismo elemento del sueño, así la Diosa del Amor ocupó el lugar de la Diosa de la Muerte, y toda Diosa del Amor tiene elementos de creación como de destrucción.

Retomemos ahora el mito de los bribris, para comentarles las interesantes coincidencias que se pueden encontrar, a pesar de las ya mencionadas distancias históricas y culturales. Tsuru' es la tercera de tres hermanas, el mito a veces es relatado incluyendo a una cuarta hermana Wero, ya que en la cultura bribri el número 4 es mágico. La tercera hermana, Tsuru', se caracteriza por la fealdad, característica que yo propongo ubicar en la serie del plomo, lo menos vistoso, lo carente de brillo, la sencillez, la palidez, lo poco notable, la mudez y la muerte. O dicho de otra forma esta hermana, tampoco es la elección obvia, pero

sin embargo, a pesar de estar marcada por éste símbolo de la muerte, también en esta historia es la elegida.

En Tsuru encontramos además la contradicción de la que nos hablaba Freud, ya que coinciden en ella tanto la fealdad, como la humildad, y el amor desinteresado. Así, me parece que Tsuru', como Afrodita, Portia y Cordelia, recoge en ella la representación de la divinidad del amor y de la muerte. Esto se muestra además, por el hecho de que Tsuru está representada por el cacao, fruto de una planta que se transforma según las leyes de la naturaleza, ya que Jara y García en el diccionario de mitología bribri nos apuntan que las cintas y el vestido de flores con que Sibó adorna a Tsuru' se refieren a la floración de la planta del cacao. Así Tsuru' es a la vez mujer cacao y mujer indígena, donde podemos ver el traslape de la ley de la naturaleza con la ley de los indígenas, marcando las épocas de floración y del fruto para la cosecha, y el inevitable paso del tiempo.

Una vez señalizadas las coincidencias entre el contenido del texto *La elección de un cofrecillo* y el mito bribri sobre Tsuru', recurro a Jacques Lacan y a Helí Morales para proponerles unas reflexiones.

Lacan en el Seminario 2, titulado *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, hace dos referencias al texto freudiano sobre el cofrecito. En la clase del 9 de marzo de 1955 está trabajando el sueño de la inyección de Irma, para intentar mostrar cómo lo que encuentra Freud en el análisis de ese sueño fundamental, es que “la única palabra clave del sueño es la naturaleza misma de lo simbólico” (Lacan, 1992, p. 242). La Irma del sueño recoge en sí a tres mujeres, evidentemente a Irma, una amiga de la familia de Freud que ha

enfermado, Martha, la mujer del propio Freud quien en el momento del sueño está embarazada, y una enferma ideal, bonita e inteligente que no ha procurado los servicios de Freud, pero que él quisiera que así lo hiciera.

Freud se asoma en el sueño por la garganta de Irma, y ve un espectáculo horroroso, “una gran mancha blanca, y en otras partes, singulares escaras grisáceas, cuya forma recuerda la de los cornetes de la nariz” (Freud, 1900, p. 412) que en palabras de Lacan representa “la carne que jamás se ve, el fondo de las cosas, el revés de la cara, del rostro, los secretatos por excelencia, la carne de la que todo sale, en lo más profundo del misterio, la carne sufriente, informe, cuya forma por sí misma provoca angustia” (Lacan, 1992, p. 235). Lacan es bien explícito para decirnos que el enfrentamiento de Freud en su sueño, a esa mujer que es tres mujeres en una, es una revelación de algo de lo más escalofriante, relacionado al fondo de las cosas, al fin de la asociación, al ombligo del sueño, y Lacan nos apunta, “Así llegamos a lo que está detrás del trío místico... [] Las tres mujeres, las tres hermanas, los tres cofrecillos: Freud nos demostró posteriormente su sentido. El último término es, sencillamente, la muerte” (Lacan, 1992, p. 239).

Más adelante en la penúltima clase del mismo seminario (22 de Junio de 1954), Lacan está trabajando la cibernética para diferenciar el orden simbólico del orden imaginario, y nos dice “Freud poseía hasta el más alto grado ese sentido del sentido que hace que una de sus obras, Los tres cofrecitos por ejemplo, se lea como escrita por un adivino, como guiada por un sentido propio del orden de la inspiración poética [...] ¿Qué quiere decir ese sentido? El sentido consiste en que el ser humano no es el amo de ese lenguaje primordial y primitivo. Fue arrojado a él, metido en él, está apesado en su engranaje” (Lacan, 1992, p. 453).

Tomando en cuenta estas dos referencias de Lacan, me gustaría plantearles que las historias que contienen esta estructura tripartita, estas tres hermanas que se nos presentan como las hiladoras del destino, y cuyo elemento tercero provoca una elección de amor que esconde a la diosa de la muerte, es una forma en que se nos aparece a través de la historia y las culturas el engranaje simbólico por el que somos tomados al entrar en este mundo. Me refiero a un engranaje hecho de palabras, maquinaria simbólica, que acarrea en sí y nos entrega un saber sobre las últimas cosas, un saber sobre la muerte.

Y dando un paso más, podemos ver que las historias escogidas y comparadas por Freud, nos muestran también, que a partir de ese saber sobre la muerte, sobre la Diosa de la Muerte, se constituyó la Diosa del Amor. En cada uno de los cuentos que nos trajo Freud y adicionando el que yo les he traído de los bribris, la escogencia por la hermana que trae en sí la noticia sobre la muerte resulta en una relación de amor o de desencanto amoroso. El Rey Lear, quien al no escoger a su tercera hija, al no escoger a quien trae consigo la noticia de la muerte, sufre amargamente por su elección, ya que sus hijas adulatoras quienes han heredado su reino y su fortuna, despilfarran sus riquezas y lo traicionan.

No puedo dejar de leer en Freud y su cofrecito, la estrecha relación entre la muerte y el amor, cómo lo segundo es un intento de recubrir con algo bello lo primero, así como Sibó recubre de cintas y flores la fealdad de Tsuru', aunque ese recubrimiento nunca logre esconder por completo la verdad que subyace oculta y silenciosa. Lo digo más radicalmente, amamos por que vamos a morir. Sobre la verdad irrepresentable que es la muerte intentamos crear un estilo de amar, producimos una estética singular, una forma de

deseo particular. Al respecto, dice Lacan en el Seminario de 1959-1960 titulado La ética en psicoanálisis,

La verdadera barrera que detiene al sujeto ante el campo innombrable del deseo radical, en la medida en que es el campo de la destrucción absoluta, de la destrucción más allá de la putrefacción es, hablando estrictamente, el fenómeno estético en la medida en que es identificable con la experiencia de lo bello – lo bello en su irradiación deslumbrante, lo bello del cual se dijo es el esplendor de lo verdadero. Es, evidentemente, porque lo verdadero no es demasiado bonito de ver que lo bello es, si no su esplendor, al menos, su cobertura (Lacan, 2007, p. 262).

Refuerzo esta idea de Lacan sobre la belleza como recubrimiento de la fealdad de la verdad, con la conclusión a la que llega Freud en torno a esta tercera mujer-cobre, la que representa a la Diosa del amor.

Estética y psicoanálisis

“La más bella y mejor que ha ocupado el lugar de la diosa de la Muerte ha conservado rasgos inquietantes que nos permiten adivinar lo encubierto”(Freud, 1914, p. 1874).

En esta conclusión de Freud podemos entrever una propuesta sobre la estética de esta particular elección por la tercera hermana cobre, o hermana cacao. Su belleza deja entrever “rasgos inquietantes”, da una pista sobre lo oculto, sobre una verdad encubierta, no es completamente bella, no es totalmente hermosa, los lazos y las flores no disimulan por

completo la fealdad de Tsuru'. Podría ponerme muy lacaniana y decir, es una belleza no-toda, incompleta. Esta belleza deja ver fisuras por donde asoma algo que incomoda.

Esta misma estética concluye Freud es el punto en el que enganchamos con la historia en las diferentes épocas y culturas, Shakespeare, La Cenicienta, La mujer-cacao de los bribris.

Dice Freud

Experimentamos la impresión de que el poeta lleva a cabo una reducción del tema al mito primitivo, de suerte que el sentido conmovedor de este último, debilitado por la deformación, se nos hace de nuevo perceptible. Por medio de esta reducción de la deformación, represión parcial a lo originario, conseguirá el poeta el profundo efecto en que nosotros suscita (Freud, 1914, p.1874).

Las historias entonces, relatan hermosamente, el mito primitivo, aquel mito que dijimos con Lacan, nos habla de nuestro estar en el mundo atravesados por un engranaje simbólico, cuya cadena significativa remarca el paso del tiempo, y susurra la noticia de la ley que nos habita.

¡Qué fuerte! ¿No les parece? Una estética freudiana, una estética del psicoanálisis me atrevería a decir, que esculpe su obra con belleza, amor y muerte. Helí Morales, en su libro *Otra historia de la Sexualidad* escribió un apartado que tituló *La cuestión estética: de la belleza y lo terrible*, del cual me gustaría relatarles en forma resumida una historia de la belleza que él divide en tres momentos del pensamiento de la humanidad. Parte de la Grecia antigua y la Edad Media, donde la belleza está ligada a la perfección, la armonía, la proporcionalidad, está asociada al bien, a la unidad y a Dios. Luego se da una primera

discontinuidad con los empiristas ingleses donde la belleza ya no se encuentra en la cosa, sino en el placer que provoca al observador. El tercer momento es cuando en el siglo XVIII, se introduce la diferencia entre lo bello y lo sublime, específicamente retoma a Kant en esta diferenciación.

Morales ubica a lo que puede decir el psicoanálisis sobre la estética, del lado de lo sublime. Lo sublime en tanto aquello que remite al exceso, al vértigo, al dolor, a lo infinito inabarcable, aquello que retumba en el cuerpo en un placer angustioso. Esta estética de lo sublime, remite evidentemente al goce, como lo define él, “la erotización de la destrucción” (Morales, 2001, p.170) que surge al intentar el ser humano, satisfacer en vida la pulsión de muerte.

Les comparto una cita del texto,

En el psicoanálisis, desde Lacan retomando a Freud, evidentemente, no se puede negar la insistencia de la pulsión de muerte, no se puede concebir a la belleza sin su función de velo del terror. Si existiese una belleza relacionada con el psicoanálisis, estaría rota, sería desmesurada, inabarcable; se presentaría tatuada con las alas de lo infinito. El psicoanálisis va más allá de lo bello pues se especifica en otro campo; sí en aquel de lo sublime (Morales, 2011, p.170)

Me gustaría ahora retomar este quiebre que marca Morales en la historia de la belleza a partir de la propuesta empirista, marcado por la descolocación de la belleza del objeto y la reubicación en el sujeto, como se acostumbra a decir en inglés “Beauty is in the eye of the beholder”, o como lo propuso Hume en sus Ensayos Morales y Políticos de 1742 “La

belleza de las cosas existe solamente en la mente que las contempla”⁴. Si la belleza está en el ojo de quien mira, la forma en que Freud lee las historias y mitos que comenta en La elección de un cofrecito, implica una forma de lectura basada en una estética más amplia, más allá de lo bello, o como dice Morales una estética de lo sublime.

¿Cómo nos articula Freud esta forma de lectura? Tiene a su haber distintas historias y mitos provenientes de culturas y momentos históricos diferentes. Veamos detenidamente los movimientos que va haciendo a partir de ellos:

Primero encuentra una repetición significativa a través de los textos: un hombre debe elegir entre tres mujeres o tres cofres que las representan, en la mayoría de los casos se escoge la tercera y se establece una relación de amor.

Segundo, Freud encuentra una excepción a la elección de esta tercera hermana, cuando no es elegida, las cosas no resultan bien, traición, desesperación y muerte.

Tercero, Freud se pregunta por la repetición, ¿qué tienen estos terceros elementos en común? Hace un recorrido por las características develando una cadena metonímica, plomo-sin brillo-silencio-palidez-sencillez-mudez-muerte, que produce al final un efecto metafórico, la tercera hermana es la muerte. Para este último pasaje entre mudéz y muerte utiliza el modelo de análisis de sueños.

Cuarto, Freud recurre a otro saber mitológico, si la tercera hermana es la muerte, estamos hablando de las hermanas del Destino, cuya historia le permiten entender cómo ésta terceridad se convirtió en un símbolo de la muerte.

Quinto, compara lo obtenido en el punto cuarto con su tema original, la elección entre tres hermanas, y algo no le cuadra, ¿Cómo es que estas terceras hermanas tienen además

⁴ Stanford Encyclopedia of philosophy: <http://plato.stanford.edu/entries/beauty/>

belleza, inteligencia y fidelidad?, rasgos que contradicen su función de representantes de la muerte.

Sexto, para resolver la contradicción, recurre de nuevo a la interpretación del inconsciente y de los sueños, es común encontrar en estos, la sustitución de un elemento por su antítesis.

Sétimo, concluye, explica la excepción que había encontrado, el Rey Lear no ha querido aceptar su cercanía a la muerte y por eso escoge mal, y además la diosa del amor oculta detrás de sí, la diosa de la muerte.

Les hago este desglose de los movimientos que hace Freud en el transcurrir de *El tema de la elección de un cofrecillo* para decirles que este texto contiene a mi entender, por un lado un ejemplo práctico de cómo leer el texto de un paciente, ya que, en lugar de historias y mitos, podríamos estar hablando de las transcripciones de las sesiones de un paciente. Y por otro lado, contiene una forma Freudiana de acercarse a textos mitológicos o literarios desde el psicoanálisis. Finalmente, quisiera también plantear que esta forma de acercarse a un texto es posible a partir de que el lector pueda encontrar y sostener en sí mismo una estética de lo sublime.

Referencias

Freud, S. (1913) *El tema de la elección de un cofrecillo*. En: Obras completas, 1997, (tomo 5), ps. 1865-1875. Madrid: Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1900) *La interpretación de los sueños*. En: Obras completas, 1997, (tomo 2), ps. 343-754. Madrid: Biblioteca Nueva.

Jara, C. y García, A. (2011) *Diccionario de mitología bribri*. San José, C.R.: Editorial UCR.

Lacan, J. (1992). *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2007) *La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Morales, H. (2011) *Otra historia de la sexualidad*. México: Ediciones de la noche.

Conferencias

Beatriz Calvo Samayoa

Psicoanalista

beacalvo@yahoo.com

El narrador en “Memorias de una geisha” es un hombre⁵

“La Odisea” son las memorias de Odiseo. Pero cuál es la odisea de Penélope? Cuál es el lugar que ocupa como mujer, la respuesta que va a dar como mujer, cuál es el lugar que en la ley no ha de dejar vacío? Cuáles son las memorias de Penélope en las que el narrador no sea un hombre?

La geisha, del film las “Memorias de una geisha” era una niña cuando conoció –cuando él ya era un hombre-, al hombre del que se enamoró. Estaba llorando y él le regaló un granizado, que le tiñó de rojo la boca, “como la de una geisha” le dijo ella, como la geisha con la que él estaba. El le limpió el tinte rojo con su *pañuelo*, con el que luego envolvió unas monedas que le dio. Lo vio irse con la geisha y se juró convertirse en una, “para

⁵ Escrito presentado en el Seminario *De duelos inelaborables Los hijos de los desaparecidos*, impartido mensualmente por la autora.

llegar a tener un lugar en el mundo de él”. Sin él, había sido hasta ahora una niña, “enfrentada a un vacío”, en el que ni su padre, ni su madre ocuparon su lugar. Su madre muy enferma quien murió muy joven, su padre muy viejo y muy pobre quien la vendió, fueron para ella lugares imposibles. Sus padres como límite frente al vacío, fueron inclementes.

El pañuelo con el nombre bordado de él, hicieron a la tela y a la letra de su Otro, del otro sexo, del de su fantasma y del de su promesa.

Entonces y por mucho tiempo, ella no supo que él la amparó, al pedirle a otra geisha que la cuidara hasta que ella se convirtiera en geisha y en su amante. La dio, sin embargo, como objeto de pago, a su mejor amigo, porque su amigo -con quien estaba en deuda-, se interesó en ella. Una geisha no puede elegir al hombre que quiere que la elija. Y elegir al hombre que una quiere que la elija y hacérselo saber, es de lo que hace a una mujer.

Ella sabía que nunca podría acceder a él, mientras el amigo de él estuviese interesado en ella. Por lo que, para que volvieran a caer las cartas, montó una escena -de hecho en el tablado de un teatro abandonado-, en la que el amigo la encontrara rebajada como objeto de amor y entonces renunciara a ella y ya sin él en la escena, el amor con el hombre al que ella amaba, pasaría a ser posible. Ella se puso en acto, como se puso Antígona, con el cuerpo expuesto, que era lo único que tenía en esa situación tan extrema, tan peligrosa, en la que estaba colocada desde siempre. Montó una escena, para entrar como \$ mujer en el mundo y poner en orden su promesa y su relación con la ley, poner en orden la escena de su deseo, que la ley mediara su deseo y que el mundo fuese para ella un lugar posible para vivir. Como geisha ni tan siquiera podía comer con quienes acompañaba o entretenía, no había

ningún goce posible de \$, para ella, ningún goce posible en su carne. Una geisha es un objeto, es la carne del banquete.

Su acto es una escena dentro de otra escena, con los tiempos descolocados entre sí, como las tragedias. Ella puso en acto que era un objeto de pago y por lo tanto de desecho. Ella fue objeto en la transacción comercial, entre estos tres hombres. La escena la enmarcó su padre con sus manos, donde ella es botada de la escena y ella puja por entrar; pero entra como carne en el mundo de los hombres y con sus leyes. Su padre la vendió. El hombre la regaló -la dio en pago- a su amigo y socio. El amigo y el hombre la vendieron -su imagen, su compañía de geisha- a quien refinanció la empresa quebrada de ambos. Ella puso en acto en el cuerpo ESO, al entregarse como carne a este otro hombre, en el escenario que habría de ver el amigo.

Los actos así, son con todo el cuerpo expuesto al vacío y precipitan el cuerpo como carne contra las rocas. “Yo estaba cayendo y me iba a estrellar contra las rocas” dice la geisha, si él no da un paso y me recoge en sus brazos.

Las demandas de amor, son orales, demandan con urgencia la promesa de amor del Otro y su entrada en la escena; demandan su carne y su sangre, llaman al Otro a un real, cuya huella solo puede ser de sangre en el pañuelo, imposible de contar.

Por esas cosas que tienen la vida y el tiempo, el acto de la geisha lo vio el que tenía que verlo: el hombre al que le estaba dirigido como una apelación extrema e intemporal, desde nunca, desde lo que correspondía a algo imposible con sus padres, que daba vueltas en el tiempo y que recaía sobre su carne intentando encontrar el lugar. Eso es la psicósomática. El hombre contó lo que vio, a su amigo, quien entonces renunció a ella. Ella avergonzada, cae de la escena como objeto abyecto, como carne, que no logra entrar y legitimarse en la

escena y cae su levedad untada en el pañuelo, que ella deja ir en el acantilado. El pañuelo era un objeto infantil, que tomó por su envoltura, que tomó por ella. Se tomó por su imagen y al caer como objeto de la escena que montó, se rompió sin ningún límite, se desangró como la carne cortada.

La escena denuncia una verdad que le corresponde. El problema es que en la posición ciega, pero sobre todo muda, en la que como objeto está, no da cuenta de su verdad; no logra legitimarla en el tiempo, con sus palabras, que es con lo único con lo que se puede poner en orden el tiempo y la verdad... y el cuerpo.

En la escena final, cuando él la busca, mucho tiempo después -un tiempo suyo que le estaba dando a su amigo, no a ella-, ella le pide perdón y trata de explicarse. Entonces él dice: “Yo soy el que debo ser perdonado” el que me debo explicar. “Quizá si solo hubieses sabido la verdad” y se la cuenta, pero mínimamente. Ella le da la espalda avergonzada. El le dice: “Puedes mirarme sin temor”. La escena es hermosa, pero muda, lo que no podía ser.

El se siente avergonzado -pensé- y está dando cuenta de ello y enunciando su verdad, su respuesta de hombre, el lugar que ocupa en la ley, su promesa, se va a explicar ante ella. Y ella va a oír lo que él tiene que decir -pensé también- y va a decidir entonces, qué es lo que queda de amable en este hombre, que la había expuesto así a la ilegitimidad, aunque le hubiese salvado la vida. Está decidiendo si le va a creer y si lo va a elegir para “hacerse objeto de su hambre”. Está decidiendo si va a estar ahí para que él diga con ella lo que quiere decir.

Pero la escena recula y vuelve a su sitio. El vuelve sin palabras. “Puedes mirarme sin temor”, alude otra vez a lo que él ve en ella y a que ella no ha de sentirse avergonzada por lo que ella hizo. Ella vuelva a ser el objeto fetiche de la mirada de él, expuesta a la vista,

“un objeto de arte, en una isla flotante”, una niña, un objeto incestuoso y se convierte finalmente en su amante, como un pasaje al acto, que termina con su corazón, sin poder juntarse en un real en el tiempo.

“El corazón muere una muerte lenta, cada esperanza cayó como una hoja, hasta que ya no quedó ninguna”, ningún corazón humano, decía la geisha del film.

Él la saca de escena, para que ni su amigo, ni nadie -ni su esposa, ni sus hijos “legítimos” supongo- se enteren de la existencia de ella. “Para un hombre una geisha solo puede ser media esposa, (media mujer). Somos las esposas del anochecer. El resto son sombras, el resto es secreto” “Mi sombra se había transformado en polvo”, dice ella. La geisha no respondió como mujer, no apeló a su lugar en la ley, con el cuerpo de una mujer.

Mientras leía la novela “Memorias de una geisha”, recordaba el film que había visto con anterioridad. Recordaba como escena final del film, la imagen de cuando la geisha se desprende en el acantilado viento, del pañuelo con el bordado del nombre del hombre al que amó de niña; nombre de donde bordó una promesa sin la cual no habría podido sobrevivir.

En la novela ella no renuncia al pañuelo y en el film es realmente otra la escena, que la conclusión y respuesta propia que señala mi memoria. Al final ella no renuncia a ese hombre. Dando cuenta de mi fallido en mi memoria, respecto a lugar del pañuelo y que de hecho en los tres lugares: el film, la novela y mi memoria, estaba colocado en lugares diferentes, supe de mi verdad: a mi se me impuso que como mujer, había de renunciar al costado de su fantasma, en el que estaba cosido el pañuelo con el nombre de ese hombre a su costilla y que había de arrancárselo con el dolor de un duelo, hasta prohibírselo, por imposible.

La memoria de cada uno es presentificación de las conclusiones y respuestas propias, del lugar que uno ocupó en la escena, del lugar que uno ocupa en la ley, del lugar que uno no deja vacío.

La mancha roja en el pañuelo es de sangre. Y a los hechos de la sangre y de la carne hay que señalarles el límite. En ese límite se inician las cuentas -de cuenta y de narración. Esas primeras letras de la historia en la ley, son sangre propia, su inicio.

Yo hice una elección, la geisha del film hizo otra, y la de la novela otra también. La del film renunció a su promesa como \$, por no renunciar a la escena infantil de su fantasma, de ser amada. Su madre se eyectó del mundo como objeto, murió muy joven por una enfermedad; su padre la eyectó como objeto del mundo, al venderla para geisha, la vendió como objeto. Ya a su padre antes que ellas, se le habían muerto esposa e hijos. Algo en él no sostenía <> al objeto. Su padre no enunció una promesa para ella. El fantasma se teje a esa hilacha de real.

“Lo que orienta fantasmáticamente al hombre en la relación con el Otro sexo es el goce de un objeto parcial, apartado del cuerpo del Otro, al cual el fantasma asigna un carácter insustituible y, por tanto, lógicamente, fetichista. “El fantasma masculino (...) antepone la apropiación y el goce del objeto a la búsqueda de la falta del Otro” (Recalcati. p.290)

“El fantasma femenino, en cambio, no es un fantasma de apropiación del objeto, porque el centro del discurso femenino es el ser y no el tener el falo. (...) El fantasma femenino es más bien una defensa del propio ser sujeto frente a la voluntad de apropiación fálica: ¿cómo puedo ser objeto sin dejar de ser sujeto?” (Recalcati p.289)

El fantasma de la Geisha es masculino, ocupa un lugar de objeto fetiche en ese fantasma masculino. El narrador de film las memorias de una geisha, es un hombre, en su fantasma. Está en posición hombre.

El acto de respuesta de una mujer que apela a la ley y a ocupar un lugar de mujer, en la ley, no puede ser con su carne adelante, no puede ser inclemente con su carne, porque sería sobre su cadáver, como el acto de apelación de Antígona. El fantasma masculino no quiere saber nada de la carne de una mujer, nada de su goce, que comprometa su propia carne y goce, no quiere saber nada de su falta, que lo comprometa con su falta propia y su lugar con un cuerpo de hombre, en la ley.

La geisha del libro es otra, tiene un hijo y se marcha de Japón, lo que está mandado que una geisha para nada puede hacer. Un hijo es carne de su carne. Un hijo es uno de los lugares, desde donde se pueden nombrar las piedras de la fundación de su promesa; donde se puede señalar la relación de los tres tiempos del tiempo, donde RSI se anuda.

Referencias

Golden, Arthur. Memorias de una geisha. México, Prisa Ediciones, 2006.

Recalcati, Massimo. “Clínica del vacío. Anorexias, dependencias, psicosis”. Madrid, Editorial Síntesis, 2006.

Beatriz Calvo Samayoa

psicoanalista

beacalvo@yahoo.com

“Shame” y el cuerpo ingobernable⁶

Cuando “la significación fálica no se produce y los objetos libidinales no se ordenan; no hay pérdida de objeto, no hay represión, no hay empuje a la recuperación del objeto perdido, no hay limitación, no hay localización erógena del goce, no hay “pudor”, no hay “asco” (... La no regulación del goce) significa que el montaje pulsional no se ha estructurado adecuadamente, que el goce no se ha articulado respecto a las zonas erógenas según un principio de limitación, no está recortado, no está condensado en el objeto (a)” (Recalcati, 2006, 333)

Cuando en el film “Shame”, la hermana -quien aún no sabemos que es la hermana, y creemos que es una antigua amante acosadora- entra intempestiva en la escena de Brandon, desnuda en su baño, con la puerta abierta; él tomándola por un ladrón –el que en efecto ella es- pretende enfrentarla con un bate. Del falo, ante su hermana, eso es lo que tiene. Esa escena en el baño, frente a su hermana, con el bate, muestra cómo está montada la escena pulsional de este hombre; cómo está cortado su objeto de amor y de goce y su cuerpo ahí: La escena no está limitada, no está recortada, está partida en dos, diferida la imagen,

⁶ Conferencia presentada en el Seminario Psicoanálisis del Malestar, impartido mensualmente por la autora, en el Programa de transmisión de psicoanálisis del Grupo de los Martes.

diferidas las líneas de los registros -RSI- de lo real; como si fuesen espejos entre sí y ni él – hombre-, ni su relación con su objeto, pudiesen juntarse en ningún sitio en su cuerpo.

En esa escena, a él lo miramos doblado, lo miramos dos veces: de perfil y reflejado su otro perfil en el espejo del baño, mirando a su hermana desnuda –no de frente a esa escena imposible de enfrentar-. Miramos solo su mirada sin cuerpo, con una mirada que se ve que duele, por excesiva e intraducible, e imposible de localizar en su cuerpo, como goce. El le ruega a su hermana que se tape, y que para taparse no use todos los paños del mundo: que no los toque todos con su aroma.

Miramos, el cuerpo desnudo de ella reflejado en el espejo, es decir también partido en dos, para poder mirarlo. Ella tampoco tiene un cuerpo, uno de mujer, aunque lo exhiba o más bien lo exponga. El cuerpo de ambos está expuesto a una sexualidad brutal, en la que el amor no encuentra cómo hacer de borde.

La hermana está ahí excesiva, invadiendo la privacidad y el cuerpo de su hermano, poniéndose el arete que pertenece a otra, que sí puede ser la mujer de su hermano y luego arrojando a su antojo, el arete al piso, junto con él. De ella podemos saber que no tiene un cuerpo humano; está melancolizada; no le queda nada, más que la pura exhibición y demanda, que es un objeto puesto como desecho de goce. Ella chorrea sin ningún pudor en la escena, sin ningún respeto por las reglas del montaje de la escena y del tiempo. Entra y sale a su capricho, desnuda, como si ella no estuviera en el tiempo, como si ella no tuviese también, como \$, que contarle.

“Dónde estás?”, “dónde estás?”, le había dejado su hermana su voz grabada en su teléfono. Su hermana es su abismo. Cuando ella lo encuentra, él no tiene a donde ir, no queda nada

de él. Pero eso es suyo, su hermana no hace más que reflejarlo. Su hermana es su único espejo y en ese espejo, él no se ve.

“No somos malas personas -le dice su hermana- es solo que venimos de un mal lugar”. Sugiere de su historia, que fueron abusados sexualmente, en el mismo lugar, al mismo tiempo, por las mismas personas, quienes habrían de haber sido sus padres o supuestos a serlo, y quienes gozaron de poner a los hermanos a seducirse y encerrarse, en esa puesta en escena, de una seducción mortífera por ilimitada y por impotente; en la que ni tan siquiera pueden mirar sin que les duela todo.

Pueda que de ese mal lugar en el que estuvieron en sus padres, el goce de sus cuerpos de niños –que están en el sexo como están los niños- fuese el único goce que se pudo recortar, para no morir. Pero eso fue entonces sobrevivencia y ahora han de sobrevivirlo.

Lo poco que a este hombre le quedaba del sexo ligado al objeto de amor, es con su hermana; pero es con su sexo hecho pedazos, o sea, del sexo que liga el cuerpo, no le quedaba nada y a su hermana menos: ella es puros pedazos puestos en un montón.

Es espantosa la escena cuando él levanta del piso con el bate, la bufanda de la hermana, para acercarla y olerla, como huele un hombre el olor de una mujer, que recuerda siempre.

Con el bate tira de sí, la bufanda.

La escena entre ellos se revienta, cuando la hermana quien lo encuentra masturbándose en el baño de él, le dice que por qué no cerró la puerta con llave?, cuando él le reclama que si lo está espiando. El le responde: “Es mi baño.”. Esto lo pone en el límite de su cuerpo frente a ella y él ocupa un lugar. Fue al reconocerse con un cuerpo exhibiéndose, por mediación de la imagen de la exhibición ilimitada de su hermana, -que se mantenía siempre

en el primer plano-, que él pudo reconocer su imagen frente al espejo y separar su imagen a pura barrera, de la imagen de la hermana.

Él empieza a hacer su “estrago”, con apenas un paño cubriéndolo, se tira sobre ella, en un pleito de machos por la sobrevivencia. El sexo no encuentra un lugar ahí, aunque –en el tiempo cronológico de una película que dura poco- la escena parezca erótica, o a punto de un pasaje al acto del hermano con su hermana. A él se le cae el paño; su cuerpo de hombre expuesto, ocupando un lugar y una imagen, ante esta mujer que es puro vacío, que lo invade y lo atraviesa con su sexo, que transparenta su sexo. “Me estás espiando. Me atrapas. Siempre me acorralas. No tengo a dónde ir. Qué quieres de Mí?” le dice él. Y le dice que se vaya.

Su sexo de hombre ya lo hemos visto en el film, pero en esta escena no se muestra. La escena se muestra por atrás, porque la escena entre ellos está ocupando sus límites y haciéndose en un marco humano con bordes que antes no tenía; antes siempre estaba a un paso de pasar al acto.

Echa a su hermana de su casa y de su vida, a sabiendas que ella no tiene otro lugar a donde ir y sale de la casa esperando ya no encontrarla a su regreso. El tren en el que él viaja es detenido porque “cualquiera” saltó en el andén del metro. Regresa corriendo a su casa a detener a su hermana, porque sabe que ella está a punto de dejarse ir en un pasaje al acto y encuentra que efectivamente saltó del marco: se desangró cortándose las muñecas en el baño.

Se va hacia su hermana para recogerla; la abraza con todo el cuerpo que pone alguien que tiene un cuerpo para poner; que está ahí, con ella, para ella, como un hermano, como un padre, como un hombre y tapa con sus manos y limita la salida de la sangre, por donde a

ella se le sale todo el cuerpo. Ella puso en acto que el cuerpo de ella es nada, ilocalizable, intraducible, incontenible.

El puso en acto, que su registro es el del tiempo. Ausentándose su hermana y su cuerpo poderoso, el tiempo de él vuelve a su sitio y él a ocupar un cuerpo en el tiempo. El tiempo vuelve a contar, se presentifica. En esta escena él está ahí, no pierde un segundo del tiempo que no se puede perder, llama a la ambulancia y vuelve a tapar y a cerrar con sus manos, el cuerpo de su hermana que se vacía como si fuera pura abertura, totalmente dejada del tiempo. Ahí su cuerpo de hombre es puro límite y hecho de puro tiempo.

El tiempo y los cuerpos vuelven a estar en su sitio en su puro real, en la vida y separados los hermanos. Fue porque su hermana ya no pudo más en el espejo, que él también pudo parar de vaciarse.

Ya en el hospital, amarrada y ligada ella y a salvos, él toca con sus dedos los cortes cicatrizados que surcan las muñecas de su hermana.

Su hermana contaba el tiempo y sus duelos, cortándolos en su piel. El no podía tocar el cuerpo ilimitado de su hermana, porque era el cuerpo suyo el que se le vaciaba, cortado. Acaricia las cicatrices de su hermana, como quien las recorre contándolas. Ve sus propias heridas en la piel de su hermana, las cuenta. Antes no había habido otro lugar donde contarlas. Entonces puede llorar por su hermana y por él.

Es posible que sin la puesta en acto de su hermana, él no se de cuenta de que él estaba cortado.

La escena final luego de ésta, repite una escena en el metro. Una mujer lo seduce, pero en esta ocasión bastó verle el anillo de compromiso matrimonial, para al contrario, no perseguirla, como antes siempre hizo. “Con esta no”, es un compromiso con su hermana y

un límite a la escena del cuerpo. Formula la ley de prohibición del incesto y de prohibición del goce mortífero, que no había sido formulada, por nadie antes, para ellos.

Cuando ya no queda nada, queda algo, y eso lo tiene que poner uno y uno tiene que saber qué es?. Cada quien ha de hacer su propia imagen de su límite, de su margen frente a la Cosa. Cada quien ha de saber la Cosa a la que está enfrentado y poner ahí en el límite una imagen que es del orden del escrito, del orden de una huella que cuenta el tiempo que es uno. Ha de encontrarse otro papel que el cuerpo y otro signo que la X, para llevar esa cuenta y ese escrito. Los hombres y las mujeres estamos hechos de tiempo y hemos de encontrar una manera gozosa, de dar cuenta, de contar el tiempo del que estamos hechos.

El gesto en la escena final de Shame es recortarse en la escena; hacer del cuerpo un primer plano que no había, es prometer algo frente a su objeto de amor, -su hermana- y es tomarse a sí mismo como objeto de amor; ligado como objeto de amor y no quedar como una cosa hueca, sin cuerpo, intraducible, ingobernable, sorda y muda, a la que le cabe cualquier cosa, cualquier goce.

“La Cosa era justamente el único lugar que unía” (Marie Cardinal citada por Rocío Murillo) a estos hermanos. A la Cosa hay que limitarla. Cuando uno no puede decir No, lo que queda es el odio. Brandon, para empezar su historia, con un cuerpo de hombre en el amor, tiene que poderle decir “No” a su hermana. No nos vamos a comer. No nos vamos a matar. No vamos a dejar al tiempo y al cuerpo, como una cosa vacía, a la que le cabe cualquier cosa. Vamos a contar el tiempo y el cuerpo y a hacer de ellos narración. Nos vamos a recortar como cuerpo, del tiempo. Nos vamos a recortar entre nosotros.

El estrago es la distancia que ha de haber entre el \$ y el objeto de su amor, sin que se corten; esa distancia mide lo que un cuerpo de un hombre o un cuerpo de una mujer; cada

hombre y cada mujer, ha de saber cuál es esa distancia, su medida, el peso específico que ocupa su lugar en la escena del tiempo, a la que va.

Referencias filmicas y bibliográficas

McQueen, Steve. Film "*Shame*" 2012

Murillo, Rocío. *La efectucción del Estrago Materno en la constitución de la feminidad: de lo psicosomático a la escritura. Una lectura psicoanalítica de la novela "Las palabras para decirlo" de Marie Cardinal*. Tesis para optar al grado de Maestría en Psicología. UCR Costa Rica. 2010.

Recalcati, Massimo. *Clínica del vacío. Anorexias, dependencias, psicosis*. Madrid, Editorial Síntesis, 2006.

Resúmenes y Abstracts

Lorena Vargas Mora

loreg.v@gmail.com

Noche en claro de Octavio Paz y su amistad con el Surrealismo

RESUMEN

Noche en claro, del mexicano Octavio Paz es un trabajo artístico que permite hacer una lectura íntima de los poetas: quiénes son, qué hacen, pero sobre todo qué ven. *Noche en claro* es un poema extenso que puede tener el significado de una puerta, quizá la puerta que fue el surrealismo para Octavio Paz, quien tuvo contactos muy intensos con Breton y Péret estando en París. (1946) A estos poetas les dedica un poema con el que desjuga su participación en la poética del surrealismo, y expone su entendimiento que valora como un fenómeno de gran importancia, como punto culminante de la modernidad que se origino con el Romanticismo.

Palabras clave: Poetas, amistad, surrealismo, discurso, teórico, poético, modernidad.

ABSTRACT

Noche en claro, of the mexican writer Octavio Paz is a work of art that allows a reading of the poets, who they are, what they do, but above it all, what they see. *Noche en claro* is a lengthy poem that can have the meaning of a door; perhaps the door that surrealism meant to Octavio Paz, who had a very intense contact with Breton and Péret while in Paris. (1946) He dedicated a poem to them that squeezes their participation in the poetics of surrealism, and expose his understanding, appreciate it as a phenomenon of major importance, sometimes as to the climax of the modernity originated by Romanticism.

Key words: Poests, friendshiply, surrealism, discourse, theoretical, poetic, modernity.

María del Carmen Rojas Hernández

carmen_59@yahoo.com

Brenda Grisel Rojas González

rojas_667@hotmail.com

Avances de una investigación sobre mujeres diagnosticadas con Síndrome de Ovario

Poliquístico: propuesta sustentada desde el psicoanálisis

RESUMEN

En este trabajo se muestra un avance de investigación realizada en una institución médica con pacientes ambulatorias diagnosticadas con Síndrome de Ovario Poliquístico, a las cuales se les atendió –paralelamente al tratamiento médico- mediante un dispositivo de intervención sustentado en el psicoanálisis. El análisis de los hallazgos de dicha investigación, muestra a partir de la fabricación de un caso, que los conflictos generados a partir de este trastorno funcionan como una reactualización de lo reprimido, como una repetición, constituyéndose como síntoma que deja en evidencia que los malestares que alteran al cuerpo en su imagen y en su funcionamiento son efecto de una repetición, de un conflicto psíquico relacionado con la feminidad.

Palabras clave: Repetición, Cuerpo, Síndrome de Ovario Poliquístico, Subjetivación.

ABSTRACT

This paper presents an advance of research, developed in a medical institution with outpatients diagnosed with Polycystic Ovarian Syndrome that were attended, alongside the medical treatment, with a supported device in psychoanalysis. The analysis of results, shows from sample making case that conflicts generated from this disorder are a reenactment of the repressed, a repetition, becoming symptom that reveal that the pains that

alter the body in its image and its operation are a repetition effect, a psychic conflict associated with femininity.

Key Words: Repetition, Body, Polycystic Ovarian Syndrome, subjectivation

Kira Schroeder Leiva

kirschroederleiva@gmail.com

Freud, Tsuru' y el cofrecito

RESUMEN

En 1913, Freud escribe y publica un texto corto que gira alrededor de un conjunto de textos literarios, llamado *El tema de la elección de un cofrecillo*. Los textos hacen conjunto para Freud, porque encuentra en ellos una estructura común relacionada con la elección, el amor y la muerte. Existe un mito de los Bribris de Costa Rica que coincide en los elementos estructurales puntuados por Freud en dicho texto. Siguiendo el planteamiento de Lacan sobre este texto freudiano, la autora plantea que las historias que contienen esta estructura, son una forma en que se nos aparece a través de la historia y las culturas el engranaje simbólico por el que somos tomados al entrar en este mundo.

Palabras clave: Mito Bribri, cofrecito, Freud, literatura, mitos costarricenses.

ABSTRACT

In 1913, Freud writes and publishes a short text that revolves around a group of literary texts called *The subject of choosing a chest*. Freud proposes that these texts can be grouped in a set since he finds in them a common structure related with a choice, love and death. There is a myth of the Costa Rican Bribris that coincides with the structural elements pointed out by Freud in the above-mentioned text. Following Lacan's take on this Freudian text, the author proposes that the stories that contain this structure provide a way in which we see throughout history and across different cultures the symbolic mechanism in which we are embedded as soon as we enter this world.

Key words: Bribri myth, little chest, Freud, literature, costarrican myths.

Currículum vitae Directora

Priscilla Echeverría Alvarado. Psicoanalista. Estudiante del Doctorado en Historia del arte en la Universidad Autónoma de Madrid. Máster en arte contemporáneo y cultura visual de la UAM-UCM y Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía de España. Magister Sc. en teoría psicoanalítica otorgado por el Centro de Investigaciones y estudios psicoanalíticos de México. Licenciatura en Psicología, Universidad de Costa Rica. Fundadora del Grupo de los martes a las 7 p.m., dedicado a la transmisión del psicoanálisis desde 1991 y del programa de formación en Psicoanálisis. Directora fundadora de la revista Otra escena. Es profesora asociada en la Escuela de Psicología de la Universidad de Costa Rica Vive en Madrid. Dirección electrónica: pecheverhm@hotmail.com

Currículum vitae Subdirector

Glenn Fonseca Sánchez

Psicoanalista. Licenciado en Psicología, Universidad de Costa Rica. Ha trabajado en la elaboración y ejecución de técnicas participativas para trabajo individual y grupal con pacientes psiquiátricos en el Hospital Nacional Psiquiátrico de Costa Rica y en el diagnóstico e intervención psicológica en situaciones de crisis en el ámbito individual y grupal.

En el campo de la investigación, ha trabajado con el tema de la violencia doméstica y el suicidio en adolescentes. Ha sido asesor nacional en sexualidad para el Ministerio de Educación Pública de Costa Rica. Ha sido profesor en la Universidad Hispanoamericana, en la Universidad Central Costarricense, en la Universidad Católica y en la Universidad libre de Costa Rica. Ha sido consultor para DNI-CR, y actualmente trabaja en el Centro de Investigación y Promoción para América Central en Derechos Humanos (CIPAC), con énfasis en derechos sexuales para BGLT y en clínica privada. Vive en Costa Rica. Correo electrónico: glenn.fonseca@psicoanalisiscr.com

Currículum vitae Comité editorial

Víctor Javier Novoa Cota.

Psicoanalista. Doctor en Fundamentos y desarrollos psicoanalíticos por la Universidad Autónoma de Madrid y Complutense de Madrid, España y candidato a doctor en psicopatología fundamental de la universidad de París VII, Denis Diderot. Maestría en Psicología Clínica. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Especialidad en Psicoterapia en Instituciones. Clínica San Rafael, México. Profesor e investigador en el Instituto de Investigación y Posgrado de la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí de México.

Co-director de la Revista de Psicoanálisis y Cultura “La Máscara Palabra-ética. Universidad Autónoma de San Luis Potosí y la Universidad Veracruzana Poza Rica. Más de treinta artículos especializados en revistas nacionales e internacionales. Autor del libro “Psicoanálisis, Teoría y Clínica” editado por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Vive en San Luis Potosí, México. Dirección electrónica: vnovoac@hotmail.com

Francisco Rengifo

Psicoanalista. Psicólogo clínico de la Universidad Nacional de Colombia, ejerce en el Hospital Sainte-Anne de Paris. D.E.A de Psicoanálisis de la Universidad de Paris VIII. Especializado en “Trastornos de la audición y salud mental” Universidad de Paris V-René Descartes y en “Criminología aplicada al peritaje mental”, Universidad de Paris V-René Descartes. Miembro de la Fondation Européenne pour la Psychanalyse y de Espace Analytique. Dirección electrónica: franciscorengifo@yahoo.com

Lucía Molina

Psicoanalista. Maestría teoría psicoanalítica Universidad Veracruzana, México. Licenciatura en Psicología. Universidad de Costa Rica. Profesora de la Escuela de Psicología de la Universidad de Costa Rica. Responsable del Centro de Atención Psicológica (clínica abierta) de la Escuela de Psicología de la UCR. Co-responsable del Programa de formación en Psicoanálisis del Grupo de los martes. Costa Rica. Presidenta de Acieps (Asociación costarricense de investigación y estudio del psicoanálisis –Costa Rica-) Vive en San José, Costa Rica. Dirección electrónica: lucia@correo.co.cr

Sonia Cruz Zúñiga

Psicoanalista. Maestría en Psicología. Universidad de Costa Rica. Licenciatura en Psicología. Universidad de Costa Rica. Profesora en La maestría en Psicopedagogía de la Universidad La Salle, Costa Rica. Co-responsable del Programa de formación en Psicoanálisis del Grupo de los martes, Costa Rica. Vive en San José, Costa Rica. Dirección electrónica: soniacruzz@hotmail.com

Adriana Flórez López

Psicoanalista y filósofa mexicana-española. Fue becaria de investigación en el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, en cuyo Departamento de Publicaciones también colaboró con tareas editoriales. Practica clínica desde 1992. Actualmente tiene su consulta en Madrid. Fue miembro de la asociación franco-española Analyse Freudienne/Análisis Freudiano. Es Diplomada en Estudios Avanzados de Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid y actualmente desarrolla una tesis doctoral en torno al potencial crítico del psicoanálisis inscrita en el programa Fundamentos y Desarrollos Psicoanalíticos de la misma universidad. Ha colaborado como autora con las revistas El Rapto de Europa, Diván el Terrible, Analyse Freudienne Press, así como con Isegoría y Arbor del Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC. También es coautora del libro “La violencia sobre las mujeres”, Catriel 2011. Ha impartido clases de filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en la Universidad para Mayores Comillas, de Madrid. Vive en Madrid. adrianaflorezl@gmail.com

Curriculum vitae pares consultores

Beatriz Calvo Samayoa. Psicoanalista. Diplomado en Clínica Psicoanalítica obtenido en México, Licenciatura en Psicología, Universidad de Costa Rica. Ha sido profesora en la Escuela de Psicología de esa universidad y en la Universidad Central, Costa Rica. Fue editora de la Revista electrónica de la Fundación Psicoanalítica Costarricense (Grupo de los martes) de Psiconet Psicomundo Costa Rica. com hasta el 2003. Ha laborado en diversas instituciones públicas. Artículos "La escritura femenina del duelo por la muerte del padre" y "La hacienda de la sangre en las venas" publicados en la revista electrónica "Delapasión", Universidad Autónoma de San Luis Potosí de México y "Magnolia, Heredia, Antígona o en el nombre, la hija que fue" publicada en Psiconet Psicomundo Costa Rica. Vive en Costa Rica. beacalvo@yahoo.com

Ronald Solano Jiménez. Filólogo y Psicoanalista. Licenciatura en Filología y Egresado de la Maestría en Psicología, Universidad de Costa Rica. Profesor Asociado de la misma universidad. Editor del prestigioso Anuario de Estudios Centroamericanos. Miembro de la Asociación Costarricense para la Investigación y el Estudio de Psicoanálisis. Vive en Costa Rica. Correo electrónico: rsolanoj@gmail.com

Mariano Fernández Sáenz. Psicoanalista. Licenciatura en Psicología, Universidad de Costa Rica, estudiante de la Maestría en Literatura latinoamericana de la misma universidad. Es profesor en la UCR en cursos del área clínica. Se ha especializado en la adolescencia e investiga los temas de psicoanálisis y muerte, psicoanálisis y epistemología, psicoanálisis y literatura, temas en los que cuenta con varios artículos publicados. Vive en Costa Rica. Correo electrónico: matupropio@hotmail.com

Marisol Fournier-Pereira. Graduada en psicología por la Universidad de Costa Rica. Docente en la Escuela de Psicología y en Ciencias de la Comunicación Colectiva, e investigadora del Centro de Investigación y Estudios Políticos de la Universidad de Costa Rica. Integrante del Colectivo Costarricense de Psicología de la Liberación, y organizaciones sociales como Beso Diverso y Movimiento Invisibles. Entre sus intereses académicos se encuentra el análisis crítico de los discursos autoritarios, los fundamentalismos, el miedo y el biopoder, así como los estudios queer y poscoloniales. sol.ucr@gmail.com

María Isabel Ortigoza Capetillo. Psicoterapeuta psicoanalítica. Maestría en Literatura Mexicana, Universidad Veracruzana, Maestría en Teoría Psicoanalítica, Licenciatura en pedagogía con especialidad en orientación educativa y vocacional, Diplomado en “teoría y técnica en el proceso terapéutico en niños y adolescentes, Instituto de Estudios e investigaciones Gestálticas. Es profesora de educación básica egresada de la BENV. Catedrática en la Licenciatura de Educación Artística. Universidad virtual. Catedrática en la maestría en educación en la Universidad Central de Veracruz. Catedrática en la maestría en docencia en el Centro Universitario Hispano Mexicano en la Cd de Veracruz. Catedrática en la maestría de Educación Humanística en el Centro de Estudios Gestálticos de Xalapa. Catedrática en el Diplomado de Psicoanálisis y educación en la UCV. Catedrática en el Diplomado: “Psicoanálisis de niños: diferenciación y síntoma. Tiene varias publicaciones de corte educativo y psicoanalítico en diversas revistas a saber: Revista Likástin, Revista de didáctica BENV, Revista Psiconet, Carta Psicoanalítica. Vive en Xalapa, México. maraisa@hotmail.com

Kattya Grosser Guillén. Doctora en Estudios de la Sociedad y la Cultura Universidad de Costa Rica. Licenciada en Psicología UCR. Docente Universitaria, UCR desde 1997. Premio PIERRE THOMAS, Colegio de Psicólogos de Costa Rica. Mejor tesis del año 1996. Atención Clínica Privada desde 1990, orientación psicoanalítica. Vive en Costa Rica. kattia.grosser@gmail.com

Currículum vitae autores y autoras

Lorena Vargas Mora. Psicóloga Clínica y Psicoanalista Clínica. Psicoterapeuta de niños adolescentes y adultos en Practica Profesional Privada. Especialista en Psicología Clínica, Sistema de Estudios de Posgrado, Universidad de Costa Rica. Licenciatura en Psicología, Universidad de Costa Rica. Psicóloga Clínica y Residente en Hospital Nacional Psiquiátrico Caja Costarricense de Seguro Social. Psicóloga Patronato Nacional de la Infancia. Psicóloga y Docente, Universidad de Costa Rica y Universidad Nacional de Heredia. Egresada del Programa de Maestría en Literatura Latinoamericana. Escritora. Reside en San José, Costa Rica. Teléfono: 22264984. Correo electrónico: loreg.v.m@gmail.com

María del Carmen Rojas Hernández: Doctora en psicología y educación por la Universidad Autónoma de Querétaro, México. Maestra en estudios psicoanalíticos por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Profesora investigadora de la Facultad de Psicología de la UASLP, en la licenciatura y en el posgrado. Representante del Cuerpo

Académico "Estudios de la clínica, intervención e instituciones". Ha colaborado como compiladora y autora de capítulos en varios libros y ha publicado numerosos artículos en revistas indexadas. Actualmente vive en San Luis Potosí, S.L.P., México.
carmen_59@yahoo.com

Brenda Grisel Rojas González: Licenciada en Psicología por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México. Maestra en Psicología, por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México. Exbecaria de Conacyt. Colaboradora del Cuerpo Académico "Estudios de la clínica, intervención e instituciones". Graduada con la tesis: "Atención a las expresiones de la subjetividad de mujeres diagnosticadas con síndrome de ovario poliquístico". Actualmente vive en San Luis Potosí, S.L.P., México.
rojas_667@hotmail.com

Kira Schroeder Leiva. Psicoanalista. Cursa la Maestría en Teoría psicoanalítica de la Universidad de Costa Rica. Licenciada en Psicología de la UACA, Costa Rica. Profesora de la Escuela de Psicología de la UACA, Costa Rica. Miembro de Acieps (Asociación costarricense de investigación y estudio en psicoanálisis) San José Costa Rica. Reside eb San José, Costa Rica. Correo electrónico:
kiraschroederleiva@gmail.com

Beatriz Calvo Samayoa. Psicoanalista. Diplomado en Clínica Psicoanalítica obtenido en México, Licenciatura en Psicología, Universidad de Costa Rica. Ha sido profesora

en la Escuela de Psicología de esa universidad y en la Universidad Central, Costa Rica. Fue editora de la Revista electrónica de la Fundación Psicoanalítica Costarricense (Grupo de los martes) de Psiconet Psicomundo Costa Rica. com hasta el 2003. Ha laborado en diversas instituciones públicas. Artículos "La escritura femenina del duelo por la muerte del padre" y "La hacienda de la sangre en las venas" publicados en la revista electrónica "Delapasión", Universidad Autónoma de San Luis Potosí de México y "Magnolia, Heredia, Antígona o en el nombre, la hija que fue" publicada en Psiconet Psicomundo Costa Rica. Vive en Costa Rica. beacalvo@yahoo.com

Normas de publicación e instrucciones para autores y autoras

Del material que se publica y las condiciones legales:

1. Publicamos artículos originales e inéditos y que no hayan sido enviados a otro medio para la consideración de publicación. Los artículos para re-edición serán solicitados a los autores o autoras directamente por la directora, el subdirector o el comité editorial de la Revista Otra escena. Pueden enviarse también conferencias y comentarios de libros, seminarios, obras de arte, etc., que no hayan sido previamente publicadas y que tampoco estén en consideración para su publicación en otra revista o medio. Estos no requieren el uso de referencias bibliográficas pero serán también enviados a revisión y a comité editorial. En caso de rechazo de un artículo, este original no será devuelto aunque el autor o autora podrán publicarlo en otro lugar si es de su gusto.
2. Los autores y autoras de los trabajos seleccionados acuerdan ceder los derechos de publicación o copia de sus artículos. Esta cesión de derechos tiene por finalidad la protección del interés común de los autores y autoras y la Revista Otra escena. Si el autor o la autora quisieran posteriormente publicar sus trabajos en otras revistas o en libros, gustosamente se les permitirá bajo la condición de que se consigne claramente que éste es un artículo o artículos publicados en la revista Otra escena, con su respectiva referencia.
3. Los contenidos y opiniones que se viertan en cada artículo son responsabilidad de cada autor y autora y la revista “Otra escena” responderá ninguna demanda verbal o escrita sobre lo publicado. Las disconformidades pueden ser tramitadas como “cartas de los y las lectoras” o directamente al autor o autora si se prefiere.

En caso de una demanda legal, ésta recaerá directamente sobre el autor o autora del material.

Del trámite del material:

4. El documento deberá ser enviado a nombre de la Directora Priscilla Echeverría a la dirección electrónica: priscilla.echeverria@psicoanalisiscr.com
5. No se recibirán artículos impresos.
6. La Directora y el subdirector revisarán los aspectos formales y devolverán el documento que no cumpla con los requisitos de publicación.
7. En el momento en que se consigne que los requisitos formales son cumplidos, se enviará a revisión de pares editores y luego a Comité editorial.
8. Se devolverá el material para correcciones si es del caso y luego de corregido se iniciará el proceso de publicación.
9. La Directora de la publicación decidirá la ubicación del artículo dentro de la revista y el número en que se publicará.
10. La Directora y el Subdirector decidirán también todo lo que implique los aspectos formales de la Revista, esto es, portada, diseño gráfico, normas de publicación, etc.
11. Por ser una revista de circulación gratuita que tampoco cobra derechos de publicación a los autores y autoras, no enviamos separatas de publicación ni ejemplares impresos a los autores y autoras. La Revista Otra escena enviará una carta de aviso de publicación en el momento en que la misma se encuentre en línea.
12. Si el escritor o escritora de un artículo tienen dudas acerca de las normas de publicación o requiere una referencia de un profesional en Filología para la

revisión del artículo, puede contactar a Directora de la revista en el correo electrónico: priscilla.echeverria@psicoanalisiscr.com

De las normas de publicación:

13. Las normas de publicación a seguir serán en su mayor parte las de APA. (American Psychological Association). Los casos no consignados en esta lista, deben seguir esa referencia.
14. Se recomienda la utilización del software de Microsoft office 2007, cuya barra de herramientas contempla las normas de publicación de APA, de tal modo que al ir escribiendo se facilita la conformación de notas a pie, tabulaciones, traducciones, referencias, etc.
15. Recomendamos también visitar el sitio: de The Owl at Purdue -APA formatting and style guide, el cual contiene un resumen muy puntual y ejemplos de las normas de APA.
<http://owl.english.purdue.edu/workshops/hypertext/apa/sources/reference.html>
16. Se recomienda cuidar mucho la redacción y hacer revisar el artículo por un profesional en Filología.

De la presentación formal de los artículos:

17. El artículo se presentará en formato Word para Windows, a doble espacio, (todo el texto se escribirá a doble espacio, incluso las citas y las referencias.) en letra Times New Roman, tamaño 12, con márgenes uniformes de 2.50 cm., esto es

arriba y abajo y 3 cm. derecha e izquierda, con alineación en margen izquierdo y libre en el margen derecho, con tamaño de hoja de 8" x 11". Excepto el resumen y abstract, los párrafos serán tabulados (indentados 5 espacios). Estos no excederán las 120 palabras. Toda abreviatura a utilizar en el texto, será definida en el resumen y abstract.

18. La estructura mínima debe contar con introducción, desarrollo, conclusión y referencias.
19. Cada artículo debe contar con un título general y subtítulos dentro del texto.
20. Los títulos y subtítulos deben presentarse sin numeración ni letras.
21. Cuando el artículo contenga fotos, cuadros, gráficos, mapas e ilustraciones deberán estar incluidos en el documento general.
22. La redacción de los artículos deberá contemplar:
 - a. Presentación ordenada de las ideas
 - b. Fluidez de la expresión
 - c. Evitar el uso de discriminaciones en el lenguaje.
23. En la primera página se ubicará centrado: el nombre del autor o autora en negrita pero sin itálicas, en minúsculas, excepto la primera letra del nombre y el apellido, en la siguiente línea el correo electrónico y en la siguiente el nombre de la publicación en negrita e itálicas en minúsculas, como se observa en el siguiente ejemplo:

Michel Tort

michel.tort@wanadoo.fr

Sexualité violente dans la psychanalyse

Seguido del resumen en castellano, palabras claves en castellano, abstract (resumen en inglés) y palabras clave en inglés.

Al inicio de otra página, centrado, el nombre del autor o autora en negrita y minúsculas, la profesión u oficio e institución en la que trabaja en negrita y minúsculas y el nombre de la publicación en negrita, minúsculas e itálicas:

Francisco Rengifo

Psicoanalista Hospital de Sainte Anne, París, Francia.

La responsabilidad del sujeto

A lo que sigue el texto completo, y al final, las referencias bibliográficas.

25. El artículo debe ir acompañado de otro archivo a doble espacio, letra **Times New Roman, tamaño 12**, en que se consigne un **currículum ejecutivo** de no más de 10 líneas, con su correo electrónico, de la siguiente manera:

Lucía Molina. Psicoanalista. Maestría teoría psicoanalítica Universidad Veracruzana, México. Licenciatura en Psicología. Universidad de Costa Rica. Profesora de la Escuela de Psicología de la Universidad de Costa Rica. Responsable del Centro de Atención Psicológica (clínica abierta) de la Escuela de Psicología de la UCR. Co- responsable del Programa de formación en Psicoanálisis del Grupo de los martes. Costa Rica. Presidenta de Acieps (Asociación costarricense para la investigación y el estudio del psicoanálisis, Costa Rica) San José, Costa Rica. Vive en Costa Rica. Dirección electrónica: lucia@correo.co.cr

26. Para efectos de facilidades de comunicación durante el proceso de edición especialmente, se solicita a los autores y autoras enviarnos sus números telefónicos en el momento en que envíen el texto.

De las citas en el texto y las referencias bibliográficas:

27. Las notas a pie se consignan en pto. 9, Times New Roman. Se evitarán las citas bibliográficas a pie de página. Las notas son comentarios, las que tampoco serán excesivas ni en número ni en tamaño.
28. Las citas textuales cortas (menores de 40 palabras) deben ser incluidas en el texto y se deben encerrar entre comillas. La cita conlleva: Apellido, (año de publicación o en caso de obras completas del autor(a), de la primera publicación). Las citas textuales largas (mayores de 40 palabras) deben desplegarse en un bloque aparte del texto, a dos espacios, se omiten las comillas, y la cita debe iniciar en una nueva línea, indentada o tabulada desde el margen izquierdo. Se recomienda utilizar la opción de “hanging” en el párrafo. (paragraph). En caso de que haya párrafos adicionales dentro de la cita, se debe sangrar la primera línea de cada uno.
29. Un autor o autora: Apellido, y año: (Johnson, 2001). 30. Dos autores o más hasta seis se consignan con sus apellidos la primera vez que se citan en la frase introductoria y subsecuentemente se utiliza et al. (et sin punto). Ejemplo:
(Kernis, et al., 1993) 31. Más de 6 autores se utiliza: apellido del primero y et al. o y cols.
32. Dos autores distintos con el mismo apellido se ordenan alfabéticamente por la inicial del nombre del autor:
E. Johnson, (2001); L. Johnson, (1998)

De las Referencias Bibliográficas:

33. Todo trabajo debe incluir la bibliografía utilizada, consignada al final con el título de Referencias. Se ordena por orden alfabético del autor o autora, respetando las normas de publicación de la APA (Asociación Psicológica Americana):
34. Todo trabajo debe incluir, únicamente, la bibliografía utilizada. Si se desea hacer referencia a algún otro artículo o autor (a), esto debe quedar consignado en nota al pie de página, como comentario.
35. Las referencias se colocan al margen izquierdo sin indentar o tabular. Se tabulan las segundas o terceras líneas.
36. Dos o más trabajos del mismo autor o autora se ordenan por año, empezando con el más antiguo.
37. Dos o más trabajos del mismo autor o autora en el mismo año, se ordenan alfabéticamente por título. Se añaden letras minúsculas del alfabeto entre paréntesis al lado del año (2002 a) y se consigna de esta manera en la cita dentro del texto.
38. Un trabajo que no sea un “journal”, tales como libros, artículos, página web, se pone con mayúscula sólo la primera letra del título o subtítulo, la primera letra después de un punto o un guión en un título y los nombres propios. No ponga mayúscula en la palabra que sigue a un guión en una palabra compuesta.
39. Un texto traducido y/o un trabajo reeditado debe citar el traductor o el autor original sin invertir el apellido ni las iniciales del nombre como en el siguiente ejemplo

Laplace, P. S. (1951). A philosophical essay on probabilities (F.C. Truscott & F.L. Emory, Trans.). New York: Dover. (Original work published 1814).

De ¿Cómo citar?:

40. Un autor: Apellido, Inicial con punto. Año entre paréntesis. Nombre del libro en itálicas. Vol. Ciudad: Editorial. Páginas.

41. Dos autores: Nombre seguido de una coma, iniciales del nombre seguido de punto. Año entre paréntesis. En inglés se usa el ampersand (&) entre los dos autores.

Ejemplo:

Wegener, D.T., & Petty, R.E. (1994) 42. Tres a seis autores. Se nombran todos, el último se precede del ampersand cuando la cita es en inglés. 43. Más de 6 autores:

Se citan los primeros seis y luego et al. Ejemplo:

Harris, M., Karper, E., Stacks, G., Hoffman, D., DeNiro, R., Cruz, P., et al. (2001). Writing labs and the Hollywood connection. *Journal of Film and Writing*, 44 (3), 213-245.

44. Capítulo de libro: Apellido, Inicial del nombre. (año). Nombre del artículo. Nombre del editor (Ed.) Nombre del libro (pp. 22-27), ciudad: Editorial.

45. Artículo dentro de un libro (puede ser también la recopilación de artículos de un autor en un libro por un editor o las Obras completas de un autor): Autor. (año) Título del artículo. En: Nombre del editor (Ed); Título del libro; (páginas del artículo). Continúa la información de publicación del libro.

46. En el caso de las Obras de Freud, hemos optado por:

Freud, S. (año de publicación del artículo o libro de Freud). En: Obras completas, año de publicación, (número del tomo), páginas del artículo. Ciudad: Editorial

47. Cita en otro libro: Apellido, Nombre. (año). Nombre del libro. En: Nombre del libro donde aparece citado (citado por Apellido, Editorial, año). Dentro del texto, se cita la fuente original.
48. Cita de libro con editor: Apellido del editor o editora. (Ed). (año). Nombre del libro. Ciudad: Editorial.
49. Cita de una revista científica: Apellido, N. (año). Nombre de la Revista, (número), páginas del artículo.
50. Cita de carta al editor: Inserte “Cartas al editor” antes del nombre de la Revista. Ejemplo: Bush, R. (2008, febrero) De verdad caminamos?.” Carta de los lectores”. Revista Otra escena, 204 (1), 2.
51. Cita de una reseña de un libro, revista o artículo: Igual que el anterior y seguido del título de la reseña, las palabras “Reseña de l libro...título del libro...o revista..” Ejemplo: Stevens, Q. (2008, enero 24) La nueva psiquiatría. “Reseña del libro Clínica Psiquiátrica”, Paidós, 171.
52. Cita de una revista semanal o mensual: Además del año de publicación, mes y para revistas semanales, el día. Vol #.
53. Por ejemplo: White, R. (2008, Enero 15). La terapia infantil. Curiosidades contemporáneas, 15, 236.
54. Cita de un artículo en un periódico: Apellido, N. (datos de la fecha de publicación del periódico). Nombre del artículo. Nombre del periódico, páginas. Ejemplo: Loría, A. (2007, febrero 14) .La salud hoy. El país, p.54.
55. Cita de un diccionario: Nombre del Diccionario (número de edición) (año) Ciudad, Editor.

56. Publicación de una institución: Nombre de la institución. (año). Nombre del estudio. (Nombre de la publicación, Editor, Número, páginas). Ciudad: Oficina que imprime.
57. Artículo sin autor: Nombre de la organización...etc. 58. Artículo sin fecha de edición: Se consigna como s.f.e. 59. Artículo sin numeración de páginas: Se utiliza la abreviación “para.” Seguida del número de párrafo (Hall, 2001, para. 60. Comunicaciones personales, cartas, entrevistas, correos electrónicos: No se incluyen en la lista de referencias. Se consignan dentro del texto de la siguiente forma: (J. Lacan, comunicación personal, 4 enero, 1968)
58. Artículo sin fecha de edición: Se consigna como s.f.e.
59. Artículo sin numeración de páginas: Se utiliza la abreviación “para.” Seguida del número de párrafo (Hall, 2001, para. 5)
60. Comunicaciones personales, cartas, entrevistas, correos electrónicos: No se incluyen en la lista de referencias. Se consignan dentro del texto de la siguiente forma: (J. Lacan, comunicación personal, 4 enero, 1968).
61. Publicaciones en internet: Revista en Internet: Apellido, Siglas del nombre. (año). Nombre del artículo. Nombre de la revista., número de vol. (número). Recuperado el día, mes, año, de: dirección electrónica. Para todos los casos se sigue el formato general de las referencias mencionado en estas páginas, excepto que se consigna del sitio web del que ha sido recuperado.