



Emma Reyes: de la Nene a la artista

Julieth Tatiana García Ortiz

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Investigación Psicoanalítica

Asesor

Juan Manuel Martín Uribe Cano Ph. D en Filosofía

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Maestría en Investigación Psicoanalítica

Medellín, Antioquia, Colombia

2024

Cita

(García Ortiz, 2024)

Referencia

García Ortiz, J. T. (2024). *Emma Reyes: de la Nene a la artista* [Tesis de maestría].
Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



Maestría en Investigación Psicoanalítica, Cohorte VIII.



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos

Agradecimientos

Gracias infinitas a mi asesor Juan Manuel Uribe, por orientarme a través de un océano de ideas donde en muchas ocasiones no sabía hacia dónde ir. Cuando hay confusión y deseo de llegar a un punto, se hace referencia al hilo de Ariadne como guía, para mí, Juan Manuel Uribe, es un hilo, pero no el de Ariadne, el de Emma.

Siempre agradecida con el equipo del Museo de La tertulia, en Cali; Melissa Aguilar, Curadora, Cristina Garzón, Jefe del área de colecciones e Isabella Suarez Ardila, Coordinadora de biblioteca y CEDOC. Así mismo, en memoria a Mario Elkin Ramírez, por su interés en Emma y en este trabajo de investigación.

De igual manera, agradezco a mi padre y a mi familia, quienes fueron un gran soporte durante este proceso, a mis compañeros y amigos de la VIII cohorte de la maestría a mis grandes amigas Natalia y Jéssica, por creer y confiar cuando no podía hacerlo.

Tabla de contenido

Resumen	7
Abstract	8
Introducción	9
1. Estado de la cuestión	14
2. Metodología	25
3. Capítulo I: la Nene desvalida: la pregunta por su lugar en el deseo del Otro	32
4. Capítulo II: Un padre factico que fragmenta: la Nene y el Nombre del Padre	69
5. Capítulo III: El nombre y la obra de Emma reyes: La suplencia de la artista.....	101
6. Conclusiones	123
Referencias	126

Lista de figuras

Figura 1 Emma Reyes, “Sin título” retrato, 1989, pintura sobre papel, 16.5 cm × 9.9 cm, colección de arte Banco de la República.....	39
Figura 2 Emma Reyes, “Sin título” retrato, 1956, pintura sobre papel, 9,0 cm × 8,5 cm, colección de arte Banco de la República.....	39
Figura 3 Emma Reyes, “Sin título” retrato, 1956, pintura sobre papel, 10,5 cm × 8,1 cm, colección de arte Banco de la República.....	40
Figura 4 Emma Reyes, “Dios vegetal”, 1959, pintura sobre papel, 108,7 cm × 90,2 cm, colección de arte Banco de la República.....	41
Figura 5 Emma Reyes, “Autorretrato”, 1954, pintura sobre papel, 10 cm × 7,5 cm, colección de arte Banco de la República.....	41
Figura 6 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1954, pintura sobre papel, 8 cm × 7 cm, colección de arte Banco de la República.....	49
Figura 7 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1965, pintura sobre papel, 9,7 cm × 12, 7 cm, colección de arte Banco de la República.....	50
Figura 8 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1990, pintura sobre papel, 13,4 cm × 10,4 cm, colección de arte Banco de la República.....	50
Figura 9 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1990, pintura sobre papel, 9,3 cm × 15,9 cm colección de arte Banco de la Republica.....	51
Figura 10 Grafo del deseo.....	52
Figura 11 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1960, pintura sobre papel, 8,6 cm × 11,5 cm colección de arte Banco de la República.....	87
Figura 12 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1965, pintura sobre papel, 7,5 cm × 15,0 cm colección de arte Banco de la República.....	87
Figura 13 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1989, pintura sobre papel, 13,4 cm × 10,5 cm colección de arte Banco de la República.....	87
Figura 14 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1990, pintura sobre papel, 15,9 cm × 9,4 cm colección de arte Banco de la República.....	88
Figura 15 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1963, pintura sobre papel, 11,5 cm × 12,4 cm colección de arte Banco de la República.....	88
Figura 16 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1963, pintura sobre papel, 16,8 cm × 12,0 cm colección de arte Banco de la República.....	89

Figura 17 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1967, pintura sobre papel, 12,0 cm × 12,0 cm colección de arte Banco de la República.....	89
Figura 18 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1957, pintura sobre papel, 14,8 cm × 10,3 cm colección de arte Banco de la República.....	89
Figura 19 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1947, pintura sobre papel. Colección privada	91
Figura 20 Emma Reyes, “Montevideo”, 1947, pintura sobre papel, 34,0 cm × 37,0 cm. Colección privada.....	91
Figura 21 Emma Reyes, “Sin título”, 1947, pintura sobre papel, 29,0 cm × 19,50 cm. Colección privada.....	92
Figura 22 Emma Reyes, “Sin título”, s.f. pintura sobre papel. Colección Devenir monstruos. Museo La.....	92
Figura 23 Emma Reyes, “Mascaras”, s.f., pintura sobre papel. Colección Devenir monstruos. Museo La Tertulia	94
Figura 24 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1965, pintura sobre papel, 15,5 cm × 10,3 cm colección de arte Banco de la República.....	95
Figura 25 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1990, pintura sobre papel, 15,5 cm × 10,3 cm colección de arte Banco de la República.....	95
Figura 26 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1957, pintura sobre papel, 7,7 cm × 10,4 cm colección de arte Banco de la República.....	97
Figura 27 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1957, pintura sobre papel, 25,0 cm × 21,6 cm colección de arte Banco de la República.....	98
Figura 28 Emma Reyes, “sin título “retrato, 1965, pintura sobre papel, 14,0 cm × 11,1 cm colección de arte Banco de la República.....	98
Figura 29 Luis Caballero, “Emma Reyes “retrato, 1984, óleo sobre papel, 129 cm × 86 cm Colección privada.....	115

Resumen

Emma Reyes, artista bogotana nacida en 1919, le narra a su amigo Germán Arciniegas los sucesos ocurridos en su infancia, sucesos que según Germán Arciniegas ella nunca pudo compartir en las reuniones cuando los asistentes mencionaban alguna anécdota infantil porque la artista evadía los comentarios y preguntas acerca de ello; es en el libro *Memorias por correspondencia* donde narra los recuerdos infantiles de lo vivido en esa pequeña habitación del barrio San Cristóbal en Bogotá, luego en Guateque y Fusagasugá; este libro es la narración de una infancia singular. En el año 2020 se publicó el texto *Correspondencia inédita*, con algunas cartas donde Emma narra algunas vivencias, ya no de su infancia, sino de la adultez, y es así como desde estos dos textos y sus obras se indaga por el *sinthome* de Emma y cómo ella pasa de ser la Nene de Helena a la artista plástica colombiana con más exposiciones en Europa.

Palabras clave: Deseo del Otro, nombre del padre, forclusión del nombre del padre, *sinthome*

Abstract

Emma Reyes, a Bogota artist born in 1919, narrates to her friend Germán Arciniegas the events of her childhood, events that according to Germán Arciniegas she was never able to share in the meetings when the attendees mentioned some childhood anecdote because the artist avoided the comments and questions about it; it is in the book *Memorias por correspondencia* where she narrates the childhood memories of what she lived in that small room in the San Cristóbal neighborhood in Bogotá, then in Guateque and Fusagasugá; this book is the narration of a singular childhood. In 2020 the text *Correspondencia inédita* was published, with some letters where Emma narrates some experiences, no longer of her childhood, but of her adulthood, and this is how, from these two texts and her works, Emma's sinthome is explored and how she goes from being Helena's Nene to the Colombian plastic artist with more exhibitions in Europe.

Keywords: Desire of the Other, name of the father, forclusion of the name of the father, sinthome

Introducción

El arte ha estado presente en la historia de la humanidad variando la perspectiva o mirada de las formas y obras de arte según la época, de esta manera, se pueden reconocer escuelas y estilos de arte, pero esto no implica que las obras o artistas de un movimiento en particular sean iguales. Cada uno posee una singularidad, es quizás por eso que las obras de Emma Reyes, tanto pictóricas como escritas generaron el interés de realizar un trabajo como este, ella con un estilo ecléctico y original, con influencias del arte *naif*, del muralismo mexicano, el indigenismo y el expresionismo, según los registros de la página cultural del Banco de la República, tomada como referente, ya que es esta entidad la que resguarda algunas de sus obras y los manuscritos base para *Memorias por correspondencia*.

De igual manera, es pertinente mencionar algunos datos adicionales de Emma Reyes. Ella fue una artista bogotana nacida en 1919, su vida según lo narra en el libro *Memorias por correspondencia* estuvo atravesada por la pobreza, la vida en un internado femenino, la incertidumbre frente a la existencia y una constante búsqueda de sí misma, lo que la impulsaría a viajar por gran parte de Suramérica, Europa y Medio Oriente¹.

El desarrollo de este trabajo, inicialmente se da por el deseo de conocer la obra de una artista plástica colombiana, por ello se eligió a Débora Arango, Beatriz González y Emma Reyes, mujeres que tienen una destacada trayectoria en su campo en el que se evidencia claramente el estilo de cada una; sin embargo, los estudios y la información disponible de Emma Reyes era menor a las otras dos artistas, siendo esta incógnita y la aparición repetitiva del texto de la correspondencia con Germán Arciniegas lo que inclina la balanza para elegir a Emma Reyes, pues al hacer la lectura de este texto y compararlo con su obra pictórica surgen preguntas iniciales gracias a las cuales fue posible llegar a la versión final de la pregunta de investigación sobre el *sinthome* y por lo tanto de este trabajo de investigación.

Así, este trabajo de investigación como otros que pueden surgir a posteriori, dependiendo de la disciplina en la que se geste, puede ser pionero o innovador, en tanto el abordaje que se ha hecho de la artista y su obra y la búsqueda realizada desde el periodismo, las artes plásticas, la comunicación, la literatura, la psicología y la pedagogía, hallándose principalmente comentarios o

¹ Para más información puede remitirse a la página web de enciclopedia Banrepcultural del Banco de la República, vida y obra de Emma Reyes.

reseñas de *Memorias por correspondencia*, las cuales no fueron elegidas para el desarrollo de la investigación porque no contenían elementos novedosos que no estuviesen presentes en el mismo texto.

Las investigaciones y artículos encontrados que tienen elementos afines al propósito de la investigación son las que hacen referencia a lo mencionado por Emma Reyes en sus cartas sobre la comunicación o más bien como ella lo denomina la perfecta incomunicación con las religiosas de María Auxiliadora, así como la reflexión en torno al desamparo, el encierro y el maltrato, aspectos presentes en algunos textos, al igual que la relevancia del bordado que tuvo para ella como proceso anterior a la pintura y a la escritura, y la recopilación de entrevistas y comentarios realizados por personas cercanas a Emma Reyes.

En el campo del psicoanálisis, este es el primer trabajo que se realiza fundamentado en la correspondencia de Emma Reyes y también en su obra. Según lo indagado se consideró pertinente su realización por la singularidad de la artista y por lo tanto de su obra, aunque hay categorías que se presentan frecuentemente en la relación o no relación establecida entre psicoanálisis y arte, el objetivo de este trabajo no está fijado en esta relación de manera puntual, sino en una de esas categorías que la permiten y es la indagación por el *sinthome* del artista, en este caso Emma Reyes.

Emma según lo narrado en su correspondencia es ejemplo y/o representación de uno de los conceptos desarrollados por la psicología: la resiliencia, siendo esta la capacidad de poder afrontar situaciones difíciles, es decir, poder ser y seguir adelante a pesar de ellas. En consecuencia, se buscó ir más allá de lo evidente, tal y como lo mencionan Freud y Lacan es darle atención a los detalles, a eso que no está a simple vista; de esta manera, tanto las cartas como las obras fueron las herramientas para dar respuesta a cómo una mujer que era una Nene, término equivalente a N.N debido al lugar ocupado para ese Otro materno se convirtió en artista respetada por sus colegas y grandes pintores e intelectuales de la época.

El análisis hermenéutico de su obra desde el psicoanálisis permitirá el abordaje de varios conceptos de esta disciplina, a saber: el deseo del Otro, Nombre del Padre y forclusión del Nombre del Padre para llegar a la suplencia o al *sinthome* propio de Emma Reyes, sin el interés de elucubrar un posible diagnóstico sobre ella, aun cuando este trabajo se da con base a su correspondencia con Germán Arciniegas, recopilada en el libro *Memorias por correspondencia* y posteriormente, en la correspondencia con su hija Gabriela Arciniegas, en la obra *Correspondencia inédita*, así como en su creación artística.

De acuerdo con lo anterior, es necesario brindar mayor contexto sobre lo que Emma Reyes narra en su correspondencia; presenta los lugares en los cuales vivió y las situaciones de su infancia. Inicia su relato mencionando una pequeña pieza en el barrio San Cristóbal de la ciudad de Bogotá. Para el comienzo del relato ella tenía entre cuatro o cinco años, vive con sus hermanos y su cuidadora, como la denomina ella: María, una mujer distante y maltratante, se asume que es la madre de los 4 niños; Helena, Emma, Eduardo y el Niño. En estas cartas refiere que es cercana a su hermana mayor, Helena, Además, menciona situaciones que para ella fueron significativas como la entrega de Eduardo a su padre; cuando esto ocurre ella menciona que la emoción predominante sin conocer realmente lo que estaba ocurriendo fue el miedo, siendo esta emoción enlazada a un objeto en particular, los billetes, pues debido a la condición social y económica en la que se encontraban era un objeto que Emma nunca había visto, por lo tanto su presencia era un suceso, un acontecimiento.

Otro de los eventos y experiencias significativas para Emma es lo concerniente al Niño, esta es la nominación que Emma le da, pues para María no tiene nombre, no le interesa darle uno. El Niño fue especial para Emma desde el momento en el que lo conoce hasta el momento de su separación. Emma le profesaba gran afecto y cuidado, este bebé es abandonado en una finca de Guateque.

Algo que está en esta misma vía, es decir la vía del abandono y del rechazo es cuando Emma y Helena son dejadas atrás por María en una estación de trenes, siendo este el precedente para que estas dos niñas se conviertan en hijas de María Auxiliadora, y permanezcan aisladas del mundo durante aproximadamente diez años. En este lugar Emma, desarrolla habilidad para el bordado; gracias a su destreza fue designada como la mejor bordadora, lo que implicaba beneficios a la hora de realizar las tareas domésticas designadas en el convento. La importancia de este cargo radicaba en bordar el objeto máspreciado producido por el convento: la túnica enviada por la congregación para el Papa en el Vaticano, esto se menciona porque el bordado en y para Emma tiene una connotación especial por ese rasgo particular mencionado en varias oportunidades en las cartas y es su estrabismo.

Algo que durante las primeras cartas es central, es la relación con María. En el desarrollo de este trabajo, su importancia radica en la función que cumple María para Emma, es decir, lo relacionado con el deseo del Otro, por lo tanto, al deseo materno. En este punto es pertinente contextualizar lo referente a María, ya que, según la descripción de Emma, era una mujer joven, de

gran atractivo sexual, quien se relacionaba con hombres de la esfera política del país, uno de ellos su benefactor en vivienda, vestuario y empleo. Este hombre pertenece a la alta sociedad de Guateque, municipio en el cual vivieron durante algún tiempo, la mención de cómo se percibía ella misma y por lo tanto, cómo se relacionaba con sus semejantes influye en el papel desempeñado con sus hijos, esto se aborda sin la intencionalidad de realizar un paralelo a profundidad entre maternidad y feminidad pues para el desarrollo de la investigación no se consideró pertinente. El uso de estos recursos fue para conocer el lugar de Emma Reyes en el deseo materno.

Al respecto, se puede decir que María, una joven soltera con tres niños y con quienes no tiene un vínculo cercano no cumplía con el papel de la maternidad destinado para las mujeres, pues era una mujer que al parecer disfrutaba de su sexualidad de manera activa, además de ser madre soltera, siendo esto contrario a lo establecido por los cánones de la sociedad Bogotana de inicios del siglo XX.

María ejercía diferentes tipos de violencia contra Emma y sus hermanos, a saber, negligencia, maltrato físico y verbal; los niños con quienes convive se convierten en objetos de desecho a los que se quiere destruir y en último término, lo hace porque desecha a uno, Eduardo, por monedas y billetes dejados en una mesa en una habitación del barrio San Cristóbal, otro, el Niño, cerca de una finca en Guateque y las últimas, Emma y Helena, en una estación de trenes, siendo estos niños objetos intercambiables, algunos por dinero, otro por libertad, y las demás por un hombre con el que huye para darse lugar al placer y negar la maternidad.

De esta manera, se toma como referentes bibliográficos los aportes de Lacan y de Recalcati en lo relacionado a la concepción de la maternidad, pues cada uno de los autores tienen postulados que pueden ser paralelos al otro, manteniendo sus particularidades y es allí donde se encuentra respuesta al interrogante sobre el deseo materno o más bien por el lugar en el que Emma pudo haberse ubicado, dado que permite otra posibilidad de la maternidad, más allá de la cuestión del estrago materno desde la concepción lacaniana.

También para llegar al reconocimiento del *sinthome* en Emma Reyes se trabaja con los elementos que permiten aproximarse a él desde lo presente en su correspondencia, teniendo en cuenta que el *sinthome* es algo propio de la singularidad del sujeto y que tampoco lo hallado en esta investigación se puede tomar como certeza absoluta. Clarificado esto, se refiere a continuación la manera en cómo fue posible inferir el *sinthome* de Emma Reyes; se realiza la lectura de su correspondencia con German Arciniegas, al igual que el encuentro con su obra pictórica; es en este

encuentro donde surge la pregunta: ¿cómo Emma con la infancia que tuvo, con las múltiples dificultades y adversidades pudo convertirse en artista y de qué manera se dio?

Para tal efecto, la investigación se divide en tres capítulos: en el primero, aborda el estadio del espejo, complejo de Edipo, deseo del Otro-deseo materno; el segundo, explora lo referente a la metáfora paterna, los Nombres del Padre y la mirada y en el tercer y último capítulo se presenta lo relacionado a la forclusión del Nombre del Padre y al *sinthome*. En cada uno de los capítulos se hace una aproximación a los conceptos psicoanalíticos en función del análisis y la comprensión de lo referido en los textos *Memorias por correspondencia* y *Correspondencia inédita*, así como algunas pinturas de Emma Reyes.

1. Estado de la cuestión

La relación entre psicoanálisis y arte no es un campo del saber inexplorado, se han realizado diversas aproximaciones entre estas dos disciplinas, siendo este primero un campo de investigación amplio para explorar como lo es todo problema de investigación, sin embargo, es importante tener claridad frente a lo que el psicoanálisis plantea sobre su relación con el arte. Es por ello que se toma para este caso particular lo referido por Gutiérrez y García (2018), siendo Gutiérrez quien toma como punto de partida el giro dado por Lacan en el que se rechaza la idea de un "pseudopsicoanálisis" del artista a partir de su obra, para proponer que el psicoanálisis se puede implicar en el arte, dado que tanto Freud como Lacan utilizaron la pintura, la escultura y la literatura para ilustrar conceptos de su teoría como el amor, el deseo, el padre, la mirada, la muerte y la sexualidad (Gómez, 2015).

En esta perspectiva se busca desarrollar este trabajo de investigación a partir de la pregunta: ¿Es el *sinthome* en Emma Reyes lo que le permite pasar de ser la Nene a la artista? Para intentar dar respuesta a esta pregunta, es necesario clarificar que no todos los objetos y problemas de investigación, ni la propuesta o el método son necesariamente los mismos.

En el proceso para realizar el estado de la cuestión de este trabajo se encuentran algunas investigaciones realizadas desde el psicoanálisis que involucran al arte, trabajando en ellas conceptos como la sublimación, la creación, la invención, el goce y el *sinthome*. Se indagó si alguno de estos conceptos ha sido trabajado en articulación con Emma Reyes, encontrando que no hay registro alguno.

Es así como se indaga sobre trabajos e investigaciones previas que hayan abordado a Emma Reyes, encontrando reseñas de *Memorias por correspondencia* tal y como la que realiza Donadío (2012), para el periódico el Espectador. En este artículo se realiza una descripción de *Memorias por correspondencia* haciendo una crítica a las condiciones en las que tuvo que vivir Emma cuando estaba en el hospicio de María Auxiliadora. Esta crítica apunta no solo a los conventos u orfanatos que manejaban congregaciones clericales sino a su influencia en el país a nivel general. Para este periodista el libro es una obra maestra y recomienda su lectura comparándolo con *El olvido que seremos* del también periodista Héctor Abad Faciolince, haciendo énfasis en las emociones que despiertan en los lectores ambas obras.

Otro artículo de prensa titulado *Emma Reyes pinta con lágrimas* menciona cómo *Memorias por correspondencia* se publicó de manera póstuma debido al deseo de su autora, y como Emma Reyes y German Arciniegas se conocieron desarrollando la amistad tan cercana que los unía dando como resultado la correspondencia donde ella le narra a él su infancia, su más grande secreto. En este artículo se menciona por qué este libro es llamativo para el público y radica en la forma de narrar eventos traumáticos, pues es un texto que no busca esperar ni aleccionar a nadie, sino que por el contrario narra, presenta una apariencia de normalidad en algo miserable, que es verdadero y sincero, según lo refiere al final de su artículo al expresar “siendo creíble hasta lo más increíble presentado allí” (Enríquez, 2016, p. 12).

Una de las fuentes de la publicación anterior es el artículo periodístico realizado por Garzón (2013), para la revista *Soho* y por el cual recibió un premio Simón Bolívar de periodismo. Este artículo también fue seleccionado debido a que Garzón revela que la lectura de *Memorias por correspondencia* lo conmovió profundamente, tanto como para preguntarse qué ocurrió con Emma Reyes luego de su fuga del convento. En este narra que el convento estuvo ubicado donde actualmente se encuentra el parque Tercer Milenio en la ciudad de Bogotá, al igual que confirma la existencia del padre Bacaus en el centro histórico salesiano que Emma menciona en sus cartas siendo su verdadero apellido Backhaus.

De igual manera, encuentra mención de Sor Inés Zorrila, Sor María Ramírez, Sor Dolores Castañeda en la revista *Voz Amiga* de exalumnas de María Auxiliadora de 1940. Garzón pudo tener acceso a una entrevista realizada por Gloria Valencia a Emma Reyes en 1976 en la que refiere no encontrar ningún indicio del estrabismo que menciona haber padecido en su infancia; este artículo ofrece datos novedosos de lo revisado sobre Emma. Uno de ellos es la manera en cómo aprendió a leer y escribir. Gabriela Arciniegas comenta que fue gracias a diplomáticos huéspedes de un hotel donde ella trabajó que logró alfabetizarse.

Así mismo, menciona que, durante el matrimonio de Emma con Guillermo Botero, Helena convivió con la pareja durante un tiempo en Paraguay; hace mención que el contacto con Helena era esporádico y hermético, pues la familia Perromat, la familia de su segundo esposo no tenía conocimiento sobre las visitas de Helena o que Emma tenía una hermana. Este no era el único enigma de la artista, pues algo que siempre fue llamativo es lo referente a su apellido. Una fuente anónima le confirma a Garzón que Emma efectivamente era la nieta del general Rafael Reyes, refiriendo a la vez el conocimiento de Emma acerca de las visitas regulares que desconocidos

hacían al convento para saber de ella y de su hermana Helena; desafortunadamente para Emma, al buscar el apoyo de su padre como se lo confió a Gabriela Arciniegas, solo recibió rechazo y negativas.

El artículo concluye con la mención de otro de los deseos de Emma y es el apoyo a niños que se encuentran en condición de abandono o maltrato, siendo así como el Hogar San Mauricio recibe las regalías de *Memorias por correspondencia*. Más allá del ámbito periodístico, en el ámbito académico se encuentran investigaciones en las cuales se hace referencia a lo que Emma definió como perfecta incomunicación en su ingreso al convento, esto definido como la dificultad para comprender lo que decían las monjas, ya que para ella y su hermana era un nuevo panorama, en el cual los rezos, los cantos y los rituales eran algo novedoso y tal como ella lo menciona no en un buen sentido.

Echeverri (2022), en su artículo *De la perfecta incomunicación a la comunicación imperfecta, memoria y lenguaje en las cartas autobiográficas de Emma Reyes*, menciona que las tendencias presentes en sus obras son el arte naif, la interpretación libre que hace la artista y su autodidactismo, de manera que el objetivo de esta investigación fue descubrir la articulación entre memoria y lenguaje. Una claridad que hace la autora es que para este texto solo tomó los manuscritos de Memoria por correspondencia, no la versión editada, aun cuando esta misma fue avalada por Emma Reyes, es decir, la publicación del libro fue póstumo. Sin embargo, los Arciniegas reprodujeron los manuscritos con una máquina de escribir y Emma los revisó y aprobó.

El interés de la autora radica en la no convencionalidad de la escritura de Emma en lo referente a la gramática y el estilo, haciendo énfasis en la relación entre la forma de expresión oral y lo narrado en el escrito, por lo que esta correspondencia, para efectos de la investigación es tomada como un texto autobiográfico, en el que se encontró un ejercicio de rechazo o resistencia a la memoria al ponerse en escena Emma como niña y no como la adulta que está recordando, aspecto que la autora señala como relevante, entrecruzando la realidad vivida en la infancia y la edad adulta mediada por la relación con el cuerpo porque desde la narrativa de lo experimentado con el cuerpo es donde construye el recuerdo.

A su vez, en las nociones también está el cuerpo, porque en las descripciones de los personajes que menciona el cojo y la falta de su pie, la niña nueva en el convento con sus enormes ojos negros, incluyendo a María con su enorme mata de pelo negro, relata que el cuerpo era con lo que se comunicaba Emma pues tenía dificultades con el uso del lenguaje, pues no le era

comprensible, por lo menos el de las monjas con los rezos, cantos y misas en latín, además de lo que señalaban sobre el pecado. En Emma hubo un rechazo por el lenguaje verbal, debido a que para ella los silencios eran muy cercanos al ocultamiento y al castigo, pero también fueron usados por ella como algo protector. Ese rechazo se evidencia también en las cartas, es un lenguaje ingenuo no elaborado en tanto no hace juicios.

Es así como Echeverri (2022) recomienda para futuras investigaciones el poder abordar la poética en su escritura como en la obra plástica, además de lo referente a la mirada. Un estudio que aborda también la cuestión de la vivencia de Emma con el lenguaje es el de Uribe (2016), donde se centra en las vivencias de Emma en el hogar de María Auxiliadora. La autora menciona que hay una fragmentación entre las palabras, la experiencia o vivencia, esto hace referencia al discurso de las religiosas donde exaltaban la caridad y la salvación del alma, siendo esto para Emma lo que definió como palabrería, pues sus palabras no coincidían con las realidades de las niñas del convento, dado que su cotidianidad estaba mediada por el maltrato. Es así que la percepción del mundo para las religiosas era de pecado, de algo malévolos, ellas operaban como salvadoras con una particularidad y es que en ese mundo de pecado estaban los materiales para su planta de producción de bordado, elementos de alta estima y valor.

Entonces, como muchas de las cosas que vivieron las niñas allí eran una situación de perfecta incomunicación, pues las contradicciones eran notorias para Emma; las imposiciones del catolicismo eran algo que no comprendía estando exiliada del mundo sin poder validar lo que sentía, pues no había comunicación con los demás, siendo esta una de las tantas posibles razones de la soledad mencionada en las cartas, al ser negada de todo afecto, estando así presente el palabrerío disfrazado de empatía, pues la realidad de Emma y de las monjas eran totalmente diferentes siendo indiferentes con el sufrimiento de las niñas a las que acogían.

Así mismo, el abandono traducido en el encierro, el desamparo, así como la metáfora que hace Emma de sus recuerdos con un cuarto lleno de objetos son las categorías que Trujillo (2015) desarrolla en el artículo de investigación resultado de su trabajo de maestría en Hermenéutica literaria de la universidad EAFIT titulado *Cronotopos y autobiografía epistolar como mecanismos de autorreflexión en Memoria por correspondencia, de Emma Reyes*. En este menciona que el desamparo se evidencia en las situaciones vividas por Emma, tales como el abandono del Niño en una finca de Guateque, así como el posterior abandono de ella y su hermana por parte de María.

Aquí el silencio se da como muestra del dolor y está ligado también con ese cuarto y los objetos que lo habitan.

Es allí donde están ubicadas tantas memorias y vivencias que necesitan tener algún tipo de salida para ser liberadas, tal y como se presenta en las líneas de sus obras siendo estas únicas e irregulares; líneas que al parecer vienen de eso que estuvo antes de la pintura y la escritura, plasmado en el bordado.

Por su parte Ramírez (2021), en su artículo titulado: *Más allá de “los duros caminos de América y más tarde los fabulosos caminos de Europa” fueron “los chiquititos trabajos”*. Sujeto *Nómade en Memoria por correspondencia (2012) de Emma Reyes: bordado, pintura y escritura del yo* hace mención del nomadismo de Emma Reyes. Más allá de los viajes realizados, el nomadismo que toma la autora está en relación con el bordado, oficio que influyó tanto en la obra plástica como en la escritura de Emma; el bordado es una figura sin centro, es inestable pero también es fijo y su significado es posible hallarlo en los bordes o agujeros. Las obras de Emma son así, pues las líneas allí no son continuas totalmente, ni hay un punto de inicio o centro en la imagen como ocurre en los tejidos, aspectos presentes en sus escritos porque no tienen un centro y están fragmentados. El nomadismo en la escritura también se da en la alternancia entre ficción y realidad, es algo sin límite a lo que le apuntó Emma siendo su representación la pintura y la escritura.

En la misma dirección, Fino (2022), aborda en su artículo *Emma Reyes y la nominación primigenia*, escrito para el boletín cultural del Banco de la Republica la ingenuidad como método creador y también el pacto epistolar transatlántico surgido con Arciniegas. Recuerda o menciona nuevamente el bordado antes de la escritura y la pintura además de la perseverancia requerida para este oficio, pues una obra encargada por la iglesia se demoraba en realizarse entre tres o cuatro meses para una bordadora experta; Emma se dedicó a este oficio durante aproximadamente diez años. Menciona la percepción de Álvaro Medina sobre su obra plástica: para él la línea es la protagonista de su obra conformando diferentes patrones, esta línea es un trazo continuo y ahí se plasman los recuerdos de la artista, recuerdos que convertidos en pinturas hicieron de Emma Reyes la artista plástica colombiana con más exposiciones en Europa.

Entonces lo que Emma traza y German Arciniegas mencionó en artículos y entrevistas es el enigma que hay sobre ella y su obra, es así como Vergel y Ríos (2013) desde el análisis grafológico intentan aproximarse a la vida de Emma Reyes. Las autoras consultan diferentes textos,

principalmente comentarios y entrevistas de personas cercanas a Emma, así como manuscritos de la artista. En este análisis grafológico de acuerdo con las autoras se evidencian rasgos de autoritarismo, capacidad de influenciar a los demás, generosidad, entusiasmo, creatividad, fluidez verbal, tendencia a la depresión, materialismo, conflicto con su procedencia familiar, necesidad de dar y recibir afecto, dependencia afectiva, desorden, egoísmo, sobreprotección y progresismo.

La comparativa de estos rasgos se hace con datos entregados en entrevistas o artículos por amigos y personas que conocían a la artista, a su vez el análisis grafológico lo realiza una persona externa a las investigadoras; de esta manera, se buscó revelar aspectos biográficos y autobiográficos de Emma Reyes que permitan disminuir los vacíos historiográficos del arte colombiano.

Como se ha evidenciado, en los textos mencionados hay un interés por la escritura y vida de Emma Reyes, sin embargo, en lo relacionado a su obra plástica se ha relacionado con el bordado. Empero, en la tesis de maestría titulada *Historia de la imagen corporal del niño en la pintura de artistas colombianos: 1950 – 1970*, se aborda la imagen corporal del niño en la pintura colombiana de 1950 – 1970. Allí Mahecha (2020) hace un recorrido por la historia de la imagen corporal y cómo ha sido narrada esta desde la pintura para llegar a la historia de la infancia y a los diferentes artistas que la han plasmado, tomando en esta investigación a los artistas Ignacio Gómez Jaramillo, Fernando Botero, Alejandro Obregón, Margarita Lozano, Hernando Tejada, Enrique Grau, Beatriz González y Emma Reyes.

De Emma Reyes toma una obra de 1950, sin título, en la que aparece una mujer cargando a un niño y lo que parece ser un perro a su lado; la interpretación de esta obra por parte de la autora se basa en lo referido en *Memorias por correspondencia*, tomando al niño del cuadro como el hermano de Emma al que cuidaba y que posteriormente observó cómo lo abandonaban. También hace referencia a la expresión de ambas figuras. pues mientras la mujer se ve feliz, el niño parece asustado, mencionando que en este cuadro se representa la narración de *Memorias por correspondencia* sobre la desprotección infantil debido a la falta de interés social y legal en proteger al infante; esta pintura muestra a un niño deformado enmarcado con colores fuertes.

La conclusión a la que llega la autora con su investigación radica en la importancia del estudio de la infancia, no únicamente desde la medicina, la pedagogía y la psicología, ya que en conjunto con otras áreas de estudio es posible lograr mayores avances. Consecuentemente incluye el arte porque hay una falta de apropiación sobre lo referente a la infancia.

También Emma Reyes fue inspiración para abordar la problemática de género conocida como techo de cristal en el arte, la cual hace referencia a las limitaciones veladas para ascender en los diferentes campos laborales. En la monografía consultada titulada: *La bruja que rompió el cristal: Emma Reyes como sujeto de palabra* se hace énfasis en las condiciones sociales, económicas, de género e inclusive étnicas de Emma y cómo ella sobrevive a las situaciones desoladoras que experimenta, deseando reconocimiento desde la equidad, como dice Hernández (2022) artista y no musa, permitiendo de esta manera vislumbrar cómo es discriminada por parte de la elite francesa al no ser mencionada directamente como enganche para sus exposiciones, sino que se hace mención de su condición de mujer, india y analfabeta.

La autora considera a Reyes una artista revolucionaria que cimentó su carrera evidenciando aun sin saberlo, los problemas sociales de su época retratando a indígenas y campesinos, no desde una postura externa realizando un ejercicio de observación, sino desde la paridad, en una relación horizontal y no vertical.

El contexto colombiano en el que crece Emma Reyes reafirma los postulados de Silvia Federici respecto al vínculo que tiene la iglesia con la idea de familia como institución y cómo esto perpetúa la división sexual del trabajo. Aunque nunca se llamó a sí misma *feminista*, en el contexto en el que se desarrolló su vida y su obra, sus acciones resultaban rebeldes. Aún sin tener idea de lo que eran las barreras del techo de cristal, logró romperlas, se construyó a sí misma como artista, mujer y creadora, como sujeto de palabra y se abrió lugar en espacios de difícil acceso para las mujeres. (Hernández, 2022, p. 55)

El impacto que tuvo la publicación de la correspondencia con los Arciniegas ha tenido repercusión también en el área audiovisual, ejemplo de ello es la serie llamada: *Emma Reyes la huella de la infancia* de RTVC play señal Colombia, que estrenó su primera temporada en el año 2021 y la segunda en el 2023. Ambas producciones se basan en *Memorias por correspondencia* y *Correspondencia inédita* donde se narra la vida de Emma Reyes, presentando la primera temporada su infancia y estadía en el convento de las monjas de María Auxiliadora, mientras la segunda temporada revela lo ocurrido después de su salida de este en su trasegar hasta su llegada a París gracias a la beca André Lothe.

Después del abordaje realizado a las investigaciones relacionadas sobre Emma Reyes, se encontró que no hay estudios donde esté presente el psicoanálisis, por lo que se considera pertinente mencionar, sin que esto implique una profundización, la relación entre psicoanálisis y arte. Como tendencia se encuentra lo relacionado al lugar del espectador, de lo escópico de lo sensible y también de la escucha frente a eso que se bordea en lo referente a sí mismo, también lo real en el reflejo y lo angustiante de la imagen frente a la vida, la materia y la muerte, al igual que las fragmentaciones usadas por algunos artistas en sus obras y el punto de enucleación que presentan algunas como el caso de Amaral y la manera en cómo el arte cambia lo poco que sorprende al ser humano y lo mucho que le aburre en la contemporaneidad.

El arte contemporáneo tiene una lógica donde se halla un frágil borde entre la significación compartida y lo siniestro- En algunos casos como el de Yayoi Kusama, David Nebreda y Orlan, el arte y la problemática se presentan vinculada a su propio cuerpo en tanto no parece tener bordes y se precisa un límite. En el arte también se presenta un fuera de sentido y este es el punto de partida para que la mirada se active cuando se contempla un cuadro; así mismo se encuentra la incomodidad que produce el fuera de sentido que es el punto de partida para activar la función mirada en la contemplación de un cuadro.

Se concluye que su atractivo radica en el encuentro con un punto real de la historia del sujeto, un punto que falla en el encadenamiento del lenguaje, es decir, desconocido, en tanto siendo despertado por lo que presenta Lacan como “función cuadro” produce un efecto de sorpresa, habilita la posibilidad de introducirse en el encadenamiento, en la simbolización, y nuevamente vuelve a fallar.

En la búsqueda realizada se encuentra que la tendencia en las investigaciones de los últimos seis años en su mayoría fue abordada desde la perspectiva lacaniana sobre el arte como una respuesta a lo real, siendo los trabajos de Wajcman y de Recalcati (aunque este libro tiene más de 15 años de ser publicado, se considera importante incluirlo como referente), sobresalientes en el tema.

Wajcman (2015), en su texto *Tres imposibles* refiere que en el siglo XX presentó un rechazo de saber, de desviar la mirada, del miedo al olvido y por ello se trae casi a la fuerza la memoria, siendo este procedimiento muy cercano al síntoma.

En este sentido, hace referencia a cómo el siglo XX y las guerras tienen como testigos directos a las víctimas y los criminales y cómo muchas veces los testigos de hechos bárbaros no

podieron dar testimonio y otros lo hicieron por ellos. Es en ese proceso que no se transmitió todo lo que se debía de las guerras y masacres, de ahí se presenta el déficit de representación y relato, es decir, se da lo real del siglo XX.

Es así como la memoria resulta afectada. En este real, también están los silencios, debido a ello, Wajcman dice que si hay algo que es intransmisible quizás sea el arte lo que pueda transmitirlo.

En este mismo texto, Wajcman (2015) hace mención al ángel de la historia, como bautizó el filósofo y crítico literario Walter Benjamín a la obra de Paul Klee, el *Ángelus Novus*, obra en la cual la historia se sostiene principalmente en su mirada, en la mirada a un nuevo siglo; una mirada a la catástrofe según lo interpreta Benjamín. La mirada en la obra de arte es inacabada, ese ángel de la historia pueden ser todas las obras, pues la fuerza es su propio poder de interpretación del mundo y de sí mismo, se completan con las interpretaciones infinitas que reciben.

En la modernidad se presenta ese encuentro con lo real, con eso que es imposible de decir, esto es más evidente después de la primera guerra mundial, constituyendo así al Otro, siendo este algo exterior e irreductible a toda representación, es decir, hay una representación impedida que pide el testimonio de lo imposible. Un fenómeno similar es lo ocurrido con las cámaras de gas, con la SHOAH, pues este suceso también fue en su momento imposible de testificar.

Es así que mientras las guerras en el siglo XX se asociaron a la noche y a la niebla, en el siglo XXI el acontecimiento ocurrido fue el ataque terrorista a las torres gemelas. Este hecho no entra en lo indecible, ni en lo imposible de ver, pues esto a diferencia de los otros dos hechos fue un exceso de imagen, fue algo tan fuerte que aquí se redujo lo real a la imagen. (Wajcman, 2015)

Para hablar de lo real se toma a Recalcati (2006), pues este autor brinda un recorrido a lo que él llama las tres estéticas de Lacan, según lo que refiere en su texto el habla de tres posibles tópicos de la creación artística y del producto de esta, a la vez de su relación con lo real. La primera estética es la del arte como organización del vacío, es en este punto donde se evidencia el giro que se da sobre el psicoanálisis implicado en el arte, en esta tópica Lacan coloca a la obra de arte en una relación decisiva con lo real de la cosa, es el borde que protege del vacío de la cosa, permitiendo circunscribir y organizar ese vacío; esto permite la distancia entre la obra de arte y ese rostro escabroso de la cosa misma, de ese abismo que succiona, ese exceso de goce: el caos terrorífico.

Aquí entra en juego la sublimación, pues esta es una toma de distancia de Das Ding, pues si nos aproximamos demasiado a ella no hay obra de arte posible, ese “aire psíquico” es irrespirable,

no es posible crear, solo destruir. Es allí donde lo bello nos acerca y al mismo tiempo nos separa de la cosa, la sublimación es una defensa frente a lo real.

La obra de arte imita los objetos que representa, pero solo para extraer un sentido nuevo, inaudito, irrepresentable, ni más ni menos. En ese sentido, el objeto representado está no tanto en relación con el objeto de la naturaleza, sino en relación con el vacío de la cosa. (Recalcati, 2006)

La segunda estética es la anamórfica, aquí la función del arte ya no será organizar, sino que por el contrario es posibilitar el encuentro con lo real, y esto lo hace a través de la organización significativa, con lo real en tanto irreductible a tales organizaciones. La tónica final es la estética de la letra, es la de la singularidad; su presupuesto es la de un significante suelto de la cadena, algo que no se articuló, un singular de la universalidad significativa, esto singular se revela marcado por la repetición.

A su vez para Lacan la organización significativa es lo que sostiene la creación en el arte, dando cuenta de lo real en el límite de la operación significativa como lo que bordea eso que es irreductible (Mena, 2021). De igual manera en la invención, Lacan en el *Seminario 21* refiere que lo que se inventa es el saber, es así que no todo puede ser inventado, es allí donde se encuentra lo escrito, lo que se puede hacer es mover las letras mas no crearlas, es decir, el saber inventado se trata del modo en que se enlazan las letras, las marcas que trenzan la existencia, esas marcas es lo que hay, no se pueden inventar, pero si es algo con lo que se puede hacer (Mena, 2021).

Frente a estas investigaciones encontradas hay elementos de los mencionados que están relacionados con lo que se buscó desarrollar en este trabajo de investigación y es lo referente a la mirada y al síntoma y la letra como ex – sistencia, esto es debido a que se evidencia inicialmente una coincidencia entre las cartas y la obra de Emma, frente a esto se encuentra el trabajo doctoral de Nadeau (2017) donde hace un recorrido desde el encuentro que se da entre el arte y el psicoanálisis; el objeto, lo real, la sublimación con el arte contemporáneo, continua con lo referente al saber hacer del artista, el uso del *sinthome* abordando directamente obras de arte contemporáneo desde un proyecto cultural denominado *El Patio de Martin de los Heros*, en su tesis la autora refiere que el saber hacer del artista va más allá de la técnica o los conocimientos adquiridos, esto tiene que ver con un saber arreglárselas, esto es singular de cada artista.

Sin embargo, esto demuestra que ese saber hacer no es algo que se pueda generalizar, lo que sí es posible decir es que el saber hacer de manera singular sí es posible. El saber hacer también va con lo que se sabe hacer con la lengua y también con el lenguaje, lo primero es eso que dejo

huella en el cuerpo, del goce, del encuentro con lo real, manteniéndose enigmático, es posible saber de ello cuando se da un afecto; que es lo que ocurre con las obras de arte, pues, aunque ese afecto no se evidencia objetivamente hablando, es decir no es posible observarlo el artista sabe hacer con ese afecto transmitiéndolo en su obra. En el caso del saber hacer allí con el lenguaje es como el artista hace uso de los significantes provenientes del Otro orientándolo en la creación de nuevos significantes, de esta manera no se somete a la homogenización que se puede dar en el lenguaje para eso que es singular (Nadeau, 2017).

2. Metodología

Para la realización de esta investigación el paradigma usado fue el cualitativo con enfoque hermenéutico crítico, se define paradigma según Vasilachis (1997) como “los marcos teórico-metodológicos utilizados por el investigador para interpretar los fenómenos sociales en el contexto de una determinada sociedad”.

Es de esta manera que, para definir el paradigma cualitativo, se toma lo citado por Martínez (2013):

El paradigma cualitativo asume que las cosas materiales y las prácticas humanas tienen un significado, por ello, indaga con suma atención en los espacios donde interactúan dos o más sujetos, con el propósito de describir e interpretar las experiencias de las personas, sus perspectivas e historias, en otras palabras, su cultura. (Martínez 2013 p. 1)

Es así como el paradigma cualitativo busca la comprensión de los fenómenos desde la descripción, bien puede ser de lugares, sucesos, textos e inclusive individuos, además de permitir el descubrimiento y/o perfeccionamiento de las preguntas de investigación (Cuenya & Ruetti, 2010). La investigación cualitativa se rige porque para plantear el problema de investigación no cuenta con algo definitivo o inamovible; las hipótesis planteadas no necesariamente tienen que ser comprobadas ya que pueden ser reestructuradas mientras se avanza en el trabajo o también pueden ser el resultado final del mismo, pues en el paradigma cualitativo no se tiene como fin generalizar los resultados obtenidos a toda la población (Hernández, et al. 2010). Como se mencionó anteriormente, se presenta una similitud, aunque no equivalencia en lo trabajado por el psicoanálisis frente a la singularidad, es decir, en este caso en particular se busca esa singularidad presente en las obras de Emma Reyes, en cómo opera el *sinthome* en ella.

La base epistemológica de este paradigma es el construccionismo de Seymour Papert:

Desde la concepción del aprendizaje según la cual la persona aprende por medio de su interacción con el mundo físico, social y cultural en el que está inmerso. Así que el conocimiento será el producto del trabajo intelectual propio y resultado de las vivencias del individuo desde que nace. (Martínez, 2013, p. 4)

De acuerdo con el paradigma cualitativo, todos los escenarios e individuos son dignos de estudio, se considera que no hay tema o problema de investigación que pueda ser considerado trivial o frívolo, puesto que en los diferentes escenarios se presentan similitudes como particularidades o singularidades dependiendo del método y las categorías para estudiarlos.

Es de este modo que el método será usado a partir de lo propuesto por la hermenéutica de Martín Heidegger enfocada en la comprensión e interpretación de textos. El filósofo en su libro *Ontología* se refiere a cómo se da el origen del término desde algunos filósofos y este se va modificado desde Platón pasando por Aristóteles, Filón, San Agustín, Johannes Jakob Rambach, lo anterior en la vía de la transmisión o más bien de la comunicación, pues “además de la interpretación que implica el encuentro, visión, manejo y concepto de la facticidad” (Heidegger, 2008), el autor menciona el significado originario de la voz que aunque de alguna manera sea insuficiente, también hay elementos allí que permiten la exploración de la facticidad tal y como lo hacía Hermes, el dios mensajero; esa exploración que la hermenéutica propone para llegar a “entenderse y de ser ese entender”. Esto en particular va en una vía semejante a la del psicoanálisis pues a través de la transferencia se puede dar un esclarecimiento frente a esas situaciones propias del sujeto.

Es por esta razón que el texto de Freud (1914), *El Moisés de Miguel Ángel*, indica una vía de investigación en lo relacionado a las obras de arte, en este texto menciona las limitaciones que el autor posee frente a su conocimiento de las obras de arte, siendo un observador como lo define él, un “profano”, no un experto en la materia; así mismo refiere la razón por la cual se acerca a esta obra en particular, es decir, brinda una justificación para el desarrollo del texto, donde menciona su interés principalmente por la poesía y la escultura, ya que estas tienen para el padre del psicoanálisis un enigma, pues “Uno las admira, se siente subyugado por ellas, pero no sabe decir qué representan” (Freud, 1914, p. 217). Más adelante refiere: “Pero ¿por qué llamo enigmática a esta estatua? No hay duda ninguna: figura a Moisés, el legislador de los judíos, que sostiene las Tablas con los sagrados mandamientos. Pero esto es lo único seguro; nada más se puede aseverar” (Freud, 1914, p. 219).

A partir de ello se enuncian las preguntas que surgen sobre el fenómeno a investigar. Freud describe la obra de arte y refiere algunos autores y textos que se han realizado sobre el Moisés, este sería lo que actualmente en investigación se conoce planteamiento del problema, en este recorrido Freud se centra en dos autores, Justi y Knapp quienes trabajan hipótesis similares a las suyas,

introduciendo también a Thode mencionando que dos de sus puntualizaciones le hacen cuestionarse lo desarrollado hasta ese momento.

En este sentido, se compara la teorización de esos autores desde su propio enigma o pregunta de investigación, desarrollando su pregunta hasta una construcción puntual de ella. Como método para poder dar respuesta a la misma menciona la importancia del detalle, principalmente de “los no advertidos y descritos correctamente”, es así que comienza una descripción de la obra a profundidad para posteriormente mencionar la hipótesis a la que ha llegado en ese punto. Luego de interrogarse nuevamente sobre el fenómeno, sobre las herramientas desarrolladas, llega a una hipótesis y es que quizás en las tablas de la ley que están plasmadas en la obra, es en donde necesita centrarse para descubrir la solución a eso que se cuestiona, teniendo claridad frente cuál es o cuales son los objetivos de su pregunta le es posible desarrollarlos, llegando en este proceso a la conclusión sobre el Moisés de Miguel Ángel, y es que este es un Moisés furibundo por el quebrantamiento de las leyes dadas por Dios a su pueblo, mas no se presentan acciones debido a la furia, pues una de las posibles consecuencias en caso de que se presentaran sería la destrucción de las tablas.

La razón por la cual Freud llega a esta conclusión es debido a que esta escultura fue realizada como parte del panteón para el papa Julio II, un hombre con gran proyección, pero también irascible, siendo Miguel Ángel víctima de algunos de estos episodios de furia, refiriendo Freud que era posible que el artista reflejara con su obra la tranquilidad que viene después de una tormenta violenta, siendo un recinto funerario la representación más clara de paz y tranquilidad. Frente a su conclusión Freud no considera que esta sea única o verdadera, permitiendo así que otras disciplinas o autores de su propia disciplina llegaran a un resultado diferente a este mismo fenómeno.

De acuerdo con lo mencionado por Heidegger y desde otra postura del psicoanálisis es posible dar cuenta del método para esta investigación y es desde el tiempo lógico de Lacan. Se da al igual que en la hermenéutica una estructura dialéctica, es algo que no es objetivo, pero tampoco es enteramente subjetivo; el tiempo lógico es el tiempo que estructura la acción humana. Es así como el aspecto sincrónico está relacionado a “prioridades lógicas” y no a una secuencia cronológica, clarificando que el inconsciente no opera de manera diacrónica, aunque haya un movimiento clasificado como temporal de apertura y cierre.

En el texto *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada*, Lacan (1966) presenta un problema de lógica que es en realidad un sofisma, es decir, un planteamiento que es aparentemente verdadero, pero es realmente falso y su intención es inducir al error. Es por ello por lo que Lacan refiere como se puede llegar a la solución a partir de estos tiempos lógicos, el sofisma es el siguiente:

El director de la cárcel hace comparecer a tres detenidos selectos y les comunica el aviso siguiente:

Por razones que no tengo por qué exponerles ahora, señores, debo poner en libertad a uno de ustedes. Para decidir a cuál, remito la suerte a una prueba a la que se someterán ustedes, si les parece. Son ustedes tres aquí presentes. Aquí están cinco discos que no se distinguen sino por el color: tres son blancos, y otros dos son negros. Sin enterarles de cuál he escogido, voy a sujetarle a cada uno de ustedes uno de estos discos entre los dos hombros, es decir, fuera del alcance directo de su mirada, estando igualmente excluida toda posibilidad de alcanzarlo indirectamente por la vista, por la ausencia aquí de ningún medio de reflejarse. Entonces, les será dado todo el tiempo para considerar a sus compañeros y los discos de que cada uno se muestre portador, sin que les esté permitido, por supuesto, comunicarse unos a otros el resultado de su inspección. Cosa que por lo demás les prohibiría su puro interés. Pues será el primero que pueda concluir de ello su propio color el que se beneficiará de la medida liberadora de que disponemos. (Lacan, 1966, p. 193)

En el sofisma existe la posibilidad de dar solución y es en la construcción de esta, es posible vislumbrar algo en referencia de la constitución del sujeto. En este acertijo hay tres presos y cinco círculos: tres blancos, dos negros, es así como los presos deben adivinar qué color poseen y eso es posible al poder observar a los demás, es decir, la conducta de los otros y a través de ella es que pueden deducir el color propio, esto gracias a la duda y en el retraso de la respuesta de los otros contrincantes que se da una nueva información, una suposición de tener el círculo negro, es decir basada en lo que realmente no se ve.

Es en este punto que Lacan habla de tres momentos, siendo cada uno de ellos el tránsito para el siguiente, reabsorbidos entre sí; es decir, se incorpora al anterior y se transforma hasta que

queda el último. El primero de estos momentos es el de la mirada. En este se da una exclusión, desde que se sabe que estando ante dos negros la posibilidad es que sea un blanco, lo importante de este momento es que ese que sabe algo, a su vez lo puede saber cualquiera o incluso algo y no alguien, es decir un objeto: una mesa, una silla. Es aquí donde el sujeto ignora su propio atributo, pues al no ver los dos negros asume que él es uno de ellos.

En el tiempo de comprender se da la aparición de la intuición, aquí se presenta meditación frente al problema planteado, y es así como se da el tiempo de comprender, aquí ya no hay sujeto impersonal, pues es en este donde se reconoce al otro de manera recíproca.

El último tiempo es el de concluir, aquí ya no es una meditación sobre el otro sino sobre sí mismo, es realmente encontrar una respuesta, es aquí donde se da cuenta que ese tiempo de meditación, fue también un tiempo de retraso y eso hace que se dé la presura por encontrar la salida, es decir, cuando se actúa, al actuar ya no comprende, sino que concluye, es tanto así que el juicio es realmente un acto.

Estos momentos relacionados con la investigación acerca del papel del *sinthome* en Emma Reyes para dejar de ser la Nene o una N.N a ser una artista, se evidencian en lo abordado tanto por Freud como por Lacan. El primer momento para ambos autores es el de la mirada, y para este caso se abordaron inicialmente tres artistas colombianas: Débora Arango Pérez, Beatriz González y Emma Reyes, al ser figuras reconocidas en el arte. Sin embargo, en ese momento de contemplación, tal como le ocurrió a Freud con la estatua de Moisés, sucedió de manera similar para este caso, pero con las obras de Emma Reyes y su correspondencia.

Aún sin tener la claridad puntual sobre la pregunta de investigación, se delimito no a tres artistas, sino a una; no eran las obras de tres artistas plásticas colombianas sino las de una sola, es así como se presentan diferentes cambios en la pregunta hasta llegar a la versión más depurada.

En este proceso inicialmente surgieron preguntas sobre el goce y la sublimación, las cuales fueron excluidas por diferentes razones, es aquí donde se da el momento de comprender, donde se reconocen los elementos trabajados hasta el momento sobre psicoanálisis y arte y el material sobre Emma Reyes. Siempre estuvo el cuestionamiento sobre cómo alguien con las condiciones de vida que esta artista tuvo, logró ganar una beca de arte, trabajar con Diego Rivera, ilustrar para la Unesco y ser amiga de grandes artistas e intelectuales de la época, siendo denigrada e ignorada por ese Otro primordial. Es en este punto donde se define a partir de los elementos brindados por las cartas que es posible con la ayuda del psicoanálisis comprender lo anterior desde los objetivos planteados.

Consecuentemente, el objetivo general de la investigación consiste en identificar cómo se da el *sinthome* en Emma Reyes, a través de su obra y lo narrado en los libros *Memoria por Correspondencia* y *Correspondencia inédita* y para poder cumplirlo se trazan como objetivos específicos:

- Describir el lugar ocupado por la Nene en el deseo materno, deseo del Otro.
- Explorar la construcción del Nombre del Padre realizada por la Nene.
- Indicar la elaboración *sinthomática* de Emma Reyes.

Para la última fase, o la de concluir, se trabajó lo referente al Deseo del Otro, Nombres del Padre, forclusión del Nombre del Padre y *sinthome* como temas macro, sin embargo, con lo mencionado en las cartas y en apoyo de su obra de arte para llegar a ello, se abordó el estadio del espejo, el complejo de Edipo y la pulsión escópica, hasta llegar al arte como suplencia de Emma Reyes. Es ahí donde se da el momento de concluir, presentándose los hallazgos del recorrido realizado.

En lo metodológico se presenta la manera cómo se desarrolló el trabajo, sin embargo, es pertinente mencionar para clarificar que esta investigación sirviéndose del psicoanálisis intenta dar respuesta a cómo alguien con las dificultades de Emma -presentadas en su correspondencia- logra convertirse en artista plástica, sin que esto busque dar un diagnóstico, sino que con la ayuda de la correspondencia y la obra pictórica, sea posible ejemplificar las categorías emergentes de la investigación desde el psicoanálisis, desocultando eso que está oculto, esos detalles no advertidos de los que habla Freud; es decir, en apoyo de la obra, mas no analizándola bajo transferencia, sino intentando comprender el cómo ella pudo llegar a ser sin tener un cómo.

Es allí donde el texto de Paul Laurent Assoun, *Freud y Nietzsche*, traza una guía de eso que en ocasiones se puede presentar y que es necesario para tener claridades y no tomar como caso clínico textos como los usados para este trabajo, *Memorias por correspondencia* y *Correspondencia inédita*. En el texto de Assoun se menciona cómo la sociedad psicoanalítica de Viena tomó “el caso Nietzsche” para trabajarlo los miércoles psicoanalíticos donde Sadger, Graf, Adler, Federn, Rank y Stekel. Cada uno con los elementos propios realiza un ejercicio patográfico, es decir, descripción de las enfermedades de la personalidad de Nietzsche, siendo Freud quien realiza un ejercicio más analítico sobre ello “limitándose a desear un estudio de la influencia de las

impresiones infantiles en las grandes realizaciones y a observar la precocidad de las interrogaciones del joven Nietzsche sobre el mal” (Assoun, 1984, p. 19-20).

También a diferencia de sus discípulos Freud, se resiste a encontrar huellas de locura en la obra del filósofo, así mismo refiere el autor:

No hay sino algunos elementos en la medida en que Freud observa que trata de una persona cuyas premisas son desconocidas (respecto de la cual nos faltan informaciones previas), lo cual hace que Nietzsche sea irreductiblemente “una personalidad enigmática”. (Assoun, 1984, p. 22)

Pero Freud pone en énfasis la fijación materna y el complejo paterno en Nietzsche, así como en el papel de Cristo como su fantasma adolescente, al igual que en su narcisismo fundamental, relacionado con sus tendencias homosexuales. Adicional a esto se encuentra una nota aclaratoria que menciona lo siguiente:

Completamente cortado de la vida por su enfermedad, se vuelve hacia el único objeto de investigación que le queda y del cual, por ser homosexual, esta de todas maneras más cercano: el yo. Y así comienza, con una gran perspicacia- con una percepción por así decirlo endopsíquica a explorar las capas de su yo. (Assoun, 1984, p. 22)

Frente a lo referido por Freud y dejado en acta por Jones, a partir de estas reuniones Assoun menciona: “Pero, por otra parte, se vislumbra como el discurso analítico, sobre todo el de Freud, permite superar los límites de un discurso centrado en la personalidad, pues el recurso hombre no sirve para “refutar” la obra sino para esclarecer sus condiciones pulsionales” (Assoun, 1984, p. 23).

Es así como Freud no necesita definir la estructura clínica de Nietzsche, sino como está dispuesto lo pulsional y esas impresiones infantiles en las grandes realizaciones, pues está en concordancia con lo que menciona acerca de la fijación materna y complejo paterno en Nietzsche, hallando en este punto una similitud en lo que se deseó desarrollar en este trabajo de investigación.

3. Capítulo I: la Nene desvalida: la pregunta por su lugar en el deseo del Otro

“Nada puede echarle a perder la imagen válida; provenga de tumbas, provenga de piezas,
elogie él anillo, broche o cántaro.”

Rainer María Rilke (1922)

Emma Reyes, artista bogotana, migrante desde su infancia, primero desde un cuarto en la localidad de San Cristóbal en Bogotá, donde la palabra única se repetía, en tanto este tenía una única ventana, una única puerta, una única cama, brindando así un primer panorama para los lectores de su correspondencia con Germán Arciniegas sobre su contexto. Luego de este cuarto siguió Guateque, Fusagasugá, nuevamente Bogotá y más adelante distintos destinos en Latinoamérica y posteriormente Europa, donde se radica finalmente en Francia.

Un elemento que se muestra reiteradamente en las cartas es la miseria, pues en lo mencionado por la artista se evidencia la escasez de alimentos y vestuario, así como también lo referente al cuidado; en sus cartas a Germán Arciniegas está ella, está la Nene, la Nene de Helena: su hermana. En este relato aparecen niños con nombres, otros con apodos, pero todos al parecer atravesados por las desgracias muy al estilo de la construcción que hace Dickens de sus personajes².

Debido a las diferencias sociales tan marcadas de la época, en el relato de Emma se identifica la carencia de protección a la infancia en muchos aspectos, principalmente en lo que actualmente conocemos como derechos fundamentales. Sin embargo, esta situación no era algo exclusivo de la infancia, sino que esta era parte de la realidad de la Colombia a inicios del siglo XX para un gran número de personas.

En una viñeta del texto de Castro (1997), Alcides Arguedas, político, escritor e historiador boliviano, menciona la falta de alimento, baño y vestuario digno de la población colombiana, refiriendo cómo la miseria es evidente en los “barrios excéntricos”, teniendo en cuenta la acepción de la palabra excéntrico como periférico, tal y como lo era el barrio San Cristóbal, siendo este constituido como uno de los primeros barrios obreros de la ciudad y donde vivía la Nene con sus hermanos y María. Arguedas menciona la falta de calzado en las personas, pues según su relato van descalzos o usando alpargatas, siendo una descripción muy cercana a la que se puede encontrar

² Las obras de este autor británico evidencia personajes que han sobrevivido de diferentes maneras a condiciones sociales difíciles, ejemplo de ello es Oliver Twist. Bob Cratchit, David Copperfield, con quienes la “Nene” comparte varias características relacionadas a la carencia de afecto y miseria.

en *Memorias por correspondencia*, cuando se describe a los hijos de los obreros de la fábrica de cerveza cercana al domicilio de Emma.

Según lo mencionado por la misma autora, en Colombia al problema de la pobreza se le dio manejo desde la iglesia en el periodo de la colonia hasta mediados del siglo XIX, finalizando este manejo debido a las reformas liberales que se dieron; la iglesia a través de órdenes religiosas y cofradías se encargaban de atender a las viudas y huérfanos, eran responsables también de atender hospitales y asilos. La iglesia católica deja de administrar estas instituciones y su dirección pasa a ser responsabilidad de las administraciones municipales, siendo un proceso complejo debido a la inexperiencia de las instituciones en temas administrativos, sumándose la falta de fondos para esta problemática. Es con la constitución de 1886 que la iglesia asume nuevamente la responsabilidad en lo referente a la asistencia social. Como ejemplo de ello se puede tomar lo narrado en la correspondencia sobre la llegada de la Nene y Helena al convento de María Auxiliadora, narrado en la *Carta 11*:

La vieja y la joven nos hicieron cruces, las dos agacharon la cabeza y salieron sin decir nada. Sentimos de nuevo el ruido de las llaves y de las cadenas; cuando la puerta se abrió entró un rayo de sol en el salón, en el piso se veía la sombra de las dos monjas que se alejaban. La puerta se cerró detrás de ellas y a nosotras nos separó del mundo por casi quince años (Reyes, 2012, p. 51)

La Nene del barrio San Cristóbal se convirtió en Emma Reyes, una de las artistas colombianas reconocidas a nivel internacional junto con artistas como Débora Arango y Beatriz González. Con la primera de ellas comparte el vínculo de haber estudiado en el convento de María Auxiliadora; mientras una lo hizo en la ciudad de Bogotá, la otra lo hizo en la ciudad de Medellín y fue allí donde hubo un acercamiento con el arte por parte de ambas. En el caso de Débora Arango, fue una de las monjas quien la impulso a ser pintora y en el caso de Emma fue debido a sus habilidades de bordado desarrolladas mientras crecía en el convento.

En el caso de Débora y Beatriz el reconocimiento de su nombre está asociado a su obra pictórica, en la cual se denotan elementos políticos, de género y de la violencia que vivió el país en la primera y segunda mitad del siglo XX. Es conocido que Débora Arango era una mujer amada por sus tutores y familia; en el caso de Beatriz González estudió en la Universidad Nacional de

Colombia y en la universidad de los Andes. Allí fue estudiante de Marta Traba y Juan Antonio Roda, estas dos artistas ejemplifican opuestos evidentes con la Nene antes de convertirse en Emma Reyes, ellas tuvieron un nombre y un reconocimiento antes de ser artistas, ellas tuvieron una nominación, un lugar en el deseo materno que en el caso de la Nene, no es tan claro de qué manera se da.

El reconocimiento de la Nene para convertirse en Emma Reyes se da a partir de dos puntos, los cuales serán recursos para el desarrollo de esta investigación. Uno de ellos es desde las cartas en apoyo de sus obras, esto a razón de que *Memoria por correspondencia* y *Correspondencia inédita*, son libros en los que se recopilan los relatos al parecer por el estilo de su narración de la niña de cinco años, y no de la adulta que le relata a uno de sus grandes amigos: Germán Arciniegas, lo vivido en su infancia. Es gracias a él y a Gabriel García Márquez, con quien Arciniegas compartió las cartas recibidas, quienes le incitan a seguir narrando de manera escrita eso que de manera oral no pudo. Este libro va en su séptima edición. De igual manera, la hija de Germán, Gabriela Arciniegas recopila algunas cartas de la correspondencia dirigida hacia ella y en general a su familia por parte de Emma en *Correspondencia inédita*. El segundo recurso es el encuentro con su obra pictórica como apoyo a lo referido en sus cartas y lo encontrado desde la aproximación psicoanalítica, sin realizar un análisis de la obra como tal.

La Nene del convento de María Auxiliadora convertida en artista fue la mujer que le dio la bienvenida a Fernando Botero cuando emigró a Europa; entre otros tantos artistas a los que acogió y ayudó, fue íntima amiga de Luis Caballero y de Maritza Uribe de Urdinola, fundadora del museo de la Tertulia en Cali, estando como referencia de esta amistad algunas cartas que reposan en el archivo del museo.

Emma trabajó con Diego Rivera, fue amiga de Alberto Moravia, Eduardo Solá, Miguel Ocampo, Mario Laserna³ y tuvo una relación profesional y personal algo conflictiva con Marta Traba. Es así como se da una de las preguntas que originó no solo este primer capítulo, sino esta investigación, y que de alguna manera ha aparecido a lo largo del texto hasta ahora y es: ¿Cuáles fueron las condiciones subjetivas que se presentaron en una niña del barrio San Cristóbal de la ciudad de Bogotá que fue denominada la Nene para convertirse en Emma Reyes, la artista? Esto desde las condiciones mencionadas donde ella vivía y jugaba entre la basura, sin conocer el

³ Alberto Moravia: periodista y escritor italiano. Eduardo Solá: pintor y dramaturgo ecuatoriano. Miguel Ocampo: pintor, arquitecto y diplomático argentino. Mario Laserna: Fundador de la universidad de los Andes, diplomático, filósofo, matemático, escritor y político colombiano.

significado de papá y mamá y vivió en la miseria. Esto nos lleva a preguntarnos, ¿de qué manera el arte aparece para ella y cómo operó en su psiquismo, permitiendo surgir a la artista que trabaja y es amiga de los intelectuales y artistas reconocidos de la época. Una niña que cuando le indagan acerca de su nombre o quien le brinda protección responde lo siguiente relatado en la *Carta 9 de Memorias por correspondencia*:

—Y tú... La pobre es completamente bizca, dime, ¿cómo te llamas?

—Nené.

—¿Nené? Eso no es un nombre.

—Sí, yo soy Nené.

—¿Quién es tu mamá?

—La agencia de chocolate. (Reyes, 2012, p. 40)

Este fragmento es el que da nombre a este capítulo inicial, pues es aquí donde esa “nene” o más esa bien esa N.N, esa “Nomen Nescio” o nombre desconocido que es su traducción del latín y que es útil para designar a alguien que no posee un nombre, permite iniciar este trabajo de investigación, indagando desde ese lugar o no lugar al parecer que tuvo Emma Reyes en el deseo materno o de ese Otro primordial.

Para poder llegar a abordar el punto del reconocimiento del Otro, es necesario mencionar inicialmente el estadio del espejo, el cual se da según lo refiere Lacan (1966) desde los 6 a los 18 meses aproximadamente. Este estadio lo denominó Lacan como formador de la función del Yo. En este estadio se presentan tres etapas: la primera de ellas es cuando el niño queda capturado por la imagen que el otro proyecta sobre él, viendo en el otro su propia imagen. En la segunda el niño ya no intentará apuntalar o apoderarse de ese objeto o del otro escondido en esa imagen especular, mientras que en la tercera se da ese proceso donde el niño observa el cuerpo fragmentado del inicio ahora de manera unificada. Se puede decir que es el primer paso para la conquista de identidad del sujeto, reconociendo en sí la unidad del cuerpo fragmentado; esto es relevante de mencionar, porque es una identificación dual donde está la imagen del niño y su cuerpo. Sería lo que Freud denomina narcisista, mientras que en el caso de Lacan este la denomina como imaginaria, en tanto el niño se identifica con el doble de sí mismo según lo referido por Fages: “una imagen que no es

el mismo, pero que le permite reconocerse. Y al hacerlo ha llenado un vacío, una abertura entre los dos términos de la relación: el cuerpo y su imagen” (Fages, 1993, p. 14-15).

Esta relación del cuerpo y su imagen es fundamental para la estructuración del sujeto, y es debido a ello que se deben superar todas las fases de este estadio.

En este estadio se presenta la agresividad o la imitación con pares, se presentan fantasías de desmembramiento, siendo esto evidenciado en reemplazo de seres humanos con juguetes en el mejor de los casos, a la vez que en el complejo de intrusión se da el masoquismo primario, donde se pasa de la violencia contra sí mismo hacia la agresión y el deseo de muerte hacia el otro, hacia su hermano. En el caso de Emma hay una incógnita frente a cómo se presentaron estas fases, pues en sus memorias no hay mención de lo ocurrido en esta fase temprana, es decir de los seis a los dieciocho meses, pues el relato se da desde los 4 o 5 años aproximadamente. Sin embargo, por lo narrado en sus cartas, se puede deducir que hubo una fase no superada, siendo posiblemente la tercera, donde se da la unidad de ese cuerpo fragmentado que el niño percibía inicialmente y que le permite la construcción de la identificación imaginaria primaria, pues para Emma la fragmentación del cuerpo es algo que aparece de manera reiterada. Los primeros referentes se pueden encontrar en lo narrado en las *Cartas 1 y 4* respectivamente:

—Chinos pendejos, si se les murió el General, pues entiérrenlo. —Y se fue.

Todos nos pusimos de pie y decidimos alzar la tabla con el General y enterrarlo en el basurero; pero todos nuestros esfuerzos fueron inútiles, no logramos ni mover la tabla. Resolvimos enterrarlo por pedazos, partimos cada pierna en tres pedazos, los brazos igualmente. El Cojo dijo que la cabeza había que enterrarla entera. Trajeron una vieja lata y depositamos la cabeza; entre cuatro, los más grandes, la transportaron primero. Todos desfilamos detrás, llorando como huérfanos. La misma ceremonia se repitió con cada uno de los pedazos de las piernas y de los brazos, quedaba solo el tronco, lo partimos en muchos pedacitos y nos pusimos a hacer muchas bolitas de barro y, cuando ya no quedaba nada del tronco del General Rebollo, decidimos jugar a la guerra con las bolas. (Reyes, 2012, p. 13)

Salté de la cama y fui corriendo a la pieza, entré en punta de pies. La cuna la habían puesto sobre una estera en la mitad del cuarto, me senté en el suelo y empecé a mirarlo despacito y por pedacitos. Las orejitas eran chiquitas, perfectas, la carita muy blanca, la boca de labios

gruesos, el pelito era negro, los pies largos y finos, las manos eran chiquiticas, no le pude abrir los dedos, los tenía apretados y húmedos, la boca la tenía entreabierta de un lado y parecía que estuviera riendo. (Reyes, 2012, p. 28)

En la recopilación que realiza Gabriela Arciniegas, hija de Germán Arciniegas en el libro *Correspondencia inédita*, también hay cartas en las cuales se presenta la fragmentación del cuerpo en referencia a diferentes situaciones; la carta enviada en enero de 1992 donde menciona su enfermedad cardiaca refiere:

Aquí tienen librerías fabulosas, (su vicio) teatro, conciertos, conferencias es decir se puede ocupar de mí, porque aquí están los mejores cardiólogos de toda Francia y tal vez de Europa. Mi corazón de tanto amor está dividido en mil pedazos y eso ya no se puede colar. (Reyes, 2020, p. 141)

En la carta enviada desde Burdeos, en agosto de 1995, donde menciona cómo el cuerpo incinerado de Luis Caballero es de alguna manera fragmentado por su hermana Beatriz al llevar parte de las cenizas a París, afirma:

Él pidió que quería que lo incineraran y las cenizas las llevaran a Zipacón, que es donde está enterrado su papá, aprovecharon el viaje para llevar también el osario de la mamá de Luis, que la tenían en la casa desde hace varios años y siempre se olvidaban de llevarla para ponerla junto a su marido. Pero esta vez y se llevaron a los dos, la mamá la pusieron a la derecha de papá y a Luis junto a su mamá, porque los dos se adoraban, pero al momento de sacar las cenizas de Luis del salón, Beatriz tuvo la idea genial de correr a la cocina y lo primero que encontró fue uno de esos frasquitos de mermelada quedan en los hoteles con el petit déjeuner: lo lavó de carrera y lo metió entre la urna de las cenizas de Luis y lo llenó completamente lo tapó y lo metió en su cartera y lo trajo a París. (Reyes, 2020, p. 149)

Dentro del mismo libro hay anexos y uno de ellos es el “Libro de los sueños”, allí se menciona en el escrito de noviembre 6 de 1962 lo siguiente:

Orgullosa de mi regalo, pero de pronto entró alguien, yo pensé que era mi hermana a la que le habían regalado una estatua en madera, larga varios metros, era de color caoba oscuro, la instaló en el piso contra un muro a la izquierda y una pieza vacía, yo subía dos escaleras que conducían en una puerta de salida, y vi que la estatua era más grande que la pieza así que al ponerla en el piso perdió la cabeza y los pies. (Reyes, 2020, p. 175)

Con fecha de noviembre 19 de 1962, se encuentra otro sueño donde ella lucha contra nieve de colores rosado y blanco, la cual tiene las características de la mar en tempestad con leyes del movimiento desconocidas para ella, donde en referencia al movimiento que se presenta no teme por ahogarse o un daño a la totalidad del cuerpo, sino que por el contrario el temor es referido a una parte en específico: “Si yo llegaba a conocerla, podría pasarme por el pasaje sin ningún peligro, pero si no la conocía, había peligro de que si era el pie donde no debía ponerlo, el peligro era sólo para los pies”. (Reyes, 2020, p. 186)

El único de los relatos que cuenta con título es donde se encuentra el siguiente fragmento. Este sueño no tiene fecha, su nombre es: “El sueño de las cabezas”, en el cual se menciona lo siguiente:

Me llevaron de urgencia a una clínica, me abrieron la cabeza en tres pedazos, todos tres iguales en uno de ellos encontraron otra cabeza mía muy chiquitica, había nacido al mismo tiempo que la mía, pero sí había quedado chiquita. Un médico decía que era mi hijo, otro aseguraba que era un hermano, pero yo sabía bien que esa cabeza chiquita era la mía, y la grande yo me la había robado para que la gente no viera que yo tenía una cabeza tan chiquita. (Reyes, 2020, p. 187)

Esta fase del estadio del espejo no superada totalmente, no se vislumbra únicamente en su correspondencia, sino también en su obra pictórica, tal y como se puede observar:

Figura 1

Emma Reyes, "Sin título" retrato, 1989, pintura sobre papel, 16.5 cm × 9.9 cm, colección de arte Banco de la República.

**Figura 2**

Emma Reyes, "Sin título" retrato, 1956, pintura sobre papel, 9,0 cm × 8,5 cm, colección de arte Banco de la República



Figura 3

Emma Reyes, "Sin título" retrato, 1956, pintura sobre papel, 10,5 cm × 8,1 cm, colección de arte Banco de la República



Figura 4

Emma Reyes, "Dios vegetal", 1959, pintura sobre papel, 108,7 cm × 90,2 cm, colección de arte Banco de la República

**Figura 5**

Emma Reyes, "Autorretrato", 1954, pintura sobre papel, 10 cm × 7,5 cm, colección de arte Banco de la República



En las anteriores pinturas se evidencia la falta de títulos para las mismas, siendo esto algo recurrente en su obra; el nombre se escapa de ella para sus cuadros, tal como ocurrió con ella. El nominar se escapa por lo menos para algo tan propio como lo son sus cuadros. Sin embargo, a estos se les asigna un nombre, así sea un genérico: “retrato”, igual como fue para ella el de Nene; es como si estuviera, pero a la vez no hubiera un nombre, o está pero no lo hace desde la singularidad que debería tener, como expresión de amor o de un lugar propio y único como más adelante se mencionará desde lo abordado por Recalcati. Algo similar ocurre con la fragmentación, ella se pinta fragmentada: en el autorretrato está ella, pero está en fragmentos, siendo esta pintura la única referenciada bajo el título de autorretrato⁴ de la que se tiene conocimiento.

Algo que se evidencia en las cartas de Emma es el reconocimiento del otro o por lo menos se podría decir de una gemela para ella, pero esta gemela no está ubicada en lo imaginario, sino en lo simbólico. Es allí donde hay otro yo, dándose este fenómeno con Helena, tal y como se expresa en el siguiente fragmento de la *Carta 2 y 10*, respectivamente: “Creo que fue en ese momento que nació entre Helena y yo una especie de pacto secreto y profundo; un sentimiento inconsciente de que éramos solas y que solo nos pertenecíamos la una a la otra”. (Reyes, 2012, p. 16)

—Si tú hablas de la señora María yo te pego.

Y ese silencio duró veinte años, ni en público ni en privado volvimos nunca a pronunciar su nombre ni a hablar de los años pasados con ella, ni de Guateque, ni de Eduardo, ni del Niño, ni de Betzabé. Nuestra vida empezaba en el convento y ninguna de las dos traicionó jamás ese secreto. (Reyes, 2012, p. 47)

Relacionado a lo mencionado sobre la imagen, en el caso de la Nene, su identificación secundaria la hace con los animales con los que convivió, que, al igual que ella, no eran sujetos de cuidado, de socialización; estaban indefensos ante el otro tal como el perro que vio morir apenas llegó a Guateque, o como el cerdo que fue su compañero de juegos y acompañante o las gallinas, y por último el “Niño”, tal y como se menciona en los fragmentos de las *cartas 4,5 y 6* de *Memorias por correspondencia*:

⁴ La búsqueda principal de sus obras pictóricas se realizó en las que posee el Banco de la República y el museo de la Tertulia en Cali.

En ese momento tiraron por sobre la tapia del patio un perrito blanco chiquito que se estrelló en la mitad del patio, tenía el estómago como un tambor y los ojos abiertos. Toribio dijo que no lo tocáramos porque se veía que había estado envenenado. (Reyes, 2012, p. 21)

La señorita María compró gallinas y un marrano chiquitico que fue mi adoración, parece que lo besaba en la boca y me quedaba dormida con él en los brazos. (...) Me metía debajo de los árboles, construía ranchitos de paja, cogía flores, hablaba con mi marrano por horas, además él me seguía por toda la casa como un perro. A la mañana cuando me veía daba grandes chillidos de felicidad; una vez se llenó de piojos y lo tuvimos que pelar y sacarle uno a uno todos los piojos. Yo vivía tan sucia como el marrano, con los brazos, las piernas, la cara llenos de rasguños. (Reyes, 2012, p. 24)

Salté de la cama y fui corriendo a la pieza, entré en punta de pies. La cuna la habían puesto sobre una estera en la mitad del cuarto, me senté en el suelo y empecé a mirarlo despacito y por pedacitos. Las orejitas eran chiquitas, perfectas, la carita muy blanca, la boca de labios gruesos, el pelito era negro, los pies largos y finos, las manos eran chiquiticas, no le pude abrir los dedos, los tenía apretados y húmedos, la boca la tenía entreabierta de un lado y parecía que estuviera riendo. (Reyes, 2012, p. 28)

En este apartado se evidencia cómo se da una contemplación desde la fragmentación de uno de sus hermanos, Esta no es la única presencia de la fragmentación del cuerpo, como se mencionó anteriormente; sin embargo, la siguiente se da con un padre fantaseado, con el general Rebollo. Un muñeco de barro creado por niños para su juego, que, sin embargo, este general de barro ocupa un lugar muy especial para la Nene. Aquí se da la representación de la muerte de un padre, tal y como ella lo refiere al hacer mención de su orfandad. El padre al que se le daba todo, este padre de barro era por el cual se reunían, y los juegos que durante un tiempo giraron únicamente en torno a él, hasta que se aburrieron de él y decidieron eliminarlo, presentándose los siguientes fragmentos en la *Carta 1 de Memorias por correspondencia* para confirmarlo:

Después de habernos inspirado mil y un juegos, el General Rebollo empezó a dejar de ser nuestro héroe, nuestras pequeñísimas imaginaciones no encontraban más inspiración en su

presencia y los candidatos a jugar con él disminuían día a día. El General Rebollo empezaba a pasar largas horas de soledad, las decoraciones que lo cubrían ya no las renovaba nadie.

—¡¡¡El General Rebollo se murió!!!

En esos medios uno nace sabiendo lo que quiere decir hambre, frío y muerte. Con las cabezas agachadas y los ojos llenos de lágrimas, nos fuimos acercando lentamente al General Rebollo.

—¡De rodillas! —gritó de nuevo el Cojo.

Todos nos arrodillamos, el llanto nos ahogaba, ninguno se atrevía a decir ni una palabra. El hijo del carbonero, que era grande, estaba siempre sentado en una piedra leyendo hojas de periódicos que sacaba del basurero. Con el periódico en la mano se acercó al grupo y nos dijo:

—Chinos pendejos, si se les murió el General, pues entiérrenlo. —Y se fue.

Todos nos pusimos de pie y decidimos alzar la tabla con el General y enterrarlo en el basurero; pero todos nuestros esfuerzos fueron inútiles, no logramos ni mover la tabla. Resolvimos enterrarlo por pedazos, partimos cada pierna en tres pedazos, los brazos igualmente. El Cojo dijo que la cabeza había que enterrarla entera. Trajeron una vieja lata y depositamos la cabeza; entre cuatro, los más grandes, la transportaron primero. Todos desfilamos detrás, llorando como huérfanos. La misma ceremonia se repitió con cada uno de los pedazos de las piernas y de los brazos, quedaba solo el tronco, lo partimos en muchos pedacitos y nos pusimos a hacer muchas bolitas de barro y, cuando ya no quedaba nada del tronco del General Rebollo, decidimos jugar a la guerra con las bolas. (Reyes, 2012, p. 13)

El asesinato al padre que tenían esos huérfanos, es necesario para introducir el complejo que le permite al sujeto la anudación a la realidad; este complejo es el complejo de Edipo. Lacan (1938) menciona que es necesario que otro actor interrumpa en el plano imaginario donde el sujeto es uno solo con su imagen, es necesario distinguir el uno del otro. Sin embargo, si en el grupo familiar solo se encuentra la madre y los hermanos, se pueden presentar complejos psíquicos donde la realidad puede ser imaginaria y abstracta, por lo que la función paterna da la posibilidad de apertura a la socialización, rompiendo así el cascaron narcisístico en el que se encuentra el sujeto, permitiéndole a través de la castración la subjetividad adentrándose en el plano simbólico. Este complejo se da cuando el deseo edípico principalmente en el niño es mucho más intenso hacia la

madre, es por ello que se presenta la agresividad hacia el progenitor que se considera rival -en este caso el padre-; en el centro de ese temor y agresividad se encuentra una fantasía, una fantasía de mutilación de un miembro, esencialmente es el tormento relacionado a la pérdida del pene, de la castración en los hombres.

Como se mencionó anteriormente, esto ocurre con los niños, no obstante, dado el interés de la investigación, es pertinente clarificar cómo se da el Edipo en el caso de las niñas.

En el caso de las niñas, el objeto de amor es la madre, no se da la presencia y función de un padre interdictor, tal y como lo propone Lacan en el segundo tiempo del Edipo. Esta salida se da en el orden de la búsqueda del falo que él detenta: el padre, estando esto en la vía de la identificación pene- niño, y en el caso de la niña como se mencionó anteriormente, existe una relación imaginaria penetrada por fantasmas, pero para que estos surjan es necesario un tercer actor en diada, que es el falo. Este aparece en la fantasía de darle un hijo a la madre, en este caso, la función paterna no opera igual que para el varón como prohibición del incesto. En el caso de la niña, estos fantasmas satisfacen; esta forma de satisfacción no interdicta escapa al poder castrador del padre, escapa a la ley paterna propuesta por Freud, contrario al efecto del complejo de castración que hará la imposibilidad de encontrar un objeto que esté a la altura de la satisfacción total del deseo y la pulsión.

Según Freud no hay entrada para la niña en el Edipo debido a la falta de la amenaza de castración, entonces, ¿qué es lo que motivaría la separación de un vínculo que resulta tan satisfactorio? Freud menciona que es el descubrimiento del clítoris con relación al pene, debido a esa castración ya dada, genera el desprendimiento de esa ligazón con la madre. Aquí la angustia se da, no por la amenaza de pérdida, sino por la ejecución de esta, para luego reelaborarlo mencionando que esta no es la única razón, estando también la posibilidad de compartir su amor con otro; no cumplió con las expectativas amorosas que tenía la hija sobre ella, incitó el quehacer sexual y luego lo prohibió. Estas serían las razones por las cuales se presenta esta hostilidad. La identificación imaginaria con el padre tal y como Lacan lo propone: “El acceso de la mujer al complejo edípico, su identificación imaginaria, se hace pasando por el padre, exactamente al igual que el varón, debido a la prevalencia de la forma imaginaria del falo, pero en tanto que a su vez ésta está tomada como el elemento simbólico central del Edipo” (Lacan, 1981 p. 251).

Lo anterior permite la identificación simbólica debido a que la carencia simbólica de la mujer determina que la niña no se identifique con la madre, sino que defina su posición sexuada a partir de la identificación imaginaria con el padre.

Esta identificación es la entrada al orden simbólico, la entrada a la cultura es así también que se instaura el ideal del Yo. Es en esta identificación simbólica al parecer que se encuentra ubicada Helena, pues ese rasgo unario presente en Emma sobre el cuidado y protección es posiblemente ese rasgo que da sostén a la artista en su constitución como sujeto. El siguiente fragmento de la *Carta 3 y 4* da cuenta de ello: “Los vecinos se precipitaron, entre todos ayudaron a subir los baúles al coche, a mí me sentaron sobre los baúles y Helena estaba de pie teniéndome para que no me cayera”. (Reyes, 2012, p. 18). “Había mucha gente que corría en todas direcciones, todos cargados con maletas, sacos, mochilas; yo me agarré a la falda de la señora María y Helena me tomó de la otra mano”. (Reyes, 2012, p. 19)

Además de esto se evidencia cómo desde la identificación se desarrolla la novela familiar para Emma, en tanto que el Niño es un regalo del médico a María. Sin embargo, ese regalo que era para ella, Emma lo toma como propio, es decir, de alguna manera ella pudo identificarse con él, como un regalo. Aquí cabe la pregunta: es ¿un regalo de quien para quién?, pues al parecer quien estaba en el lugar de madre no realizaba la función materna y el padre era un enigma, y a la vez también es ubicado en el mismo lugar para María donde se encontraban Eduardo, Helena y Emma, el lugar donde es mencionado lo referente al regalo se menciona en los siguientes fragmentos de la *Carta 5 de Memorias por correspondencia*:

La señorita María estaba en la cama con su largo pelo suelto, una camisa azul con encajes blancos y en los brazos tenía un niño recién nacido. Cuando vimos al Niño nos quedamos como paralizadas, Helena me tomó de la mano y me hizo caminar para atrás hasta que dimos contra el muro enfrente a la cama y ahí nos quedamos como hipnotizadas.

—Me lo traje de regalo el médico —nos dijo con una voz casi infantil—.

Acérquense, vengan a verlo.

Mi vida cambió; ni el marrano, ni las gallinas y sus huevos, ni los árboles y sus frutas, nada me volvió a interesar fuera de estar junto a él; si estaba despierto, yo estaba sentada junto, hablando y jugando con él, si dormía me sentaba en la puerta a esperar que se despertara, si lloraba corría, gritando a Betzabé para que viniera con el tetero. La señorita María había

prohibido terminantemente que lo sacáramos del cuarto, no quería que los vecinos lo vieran o lo sintieran llorar. Como no tomaba ni aire ni sol, era cada día más blanco transparente, pero crecía y engordaba. (Reyes, 2012, p. 27)

De acuerdo con lo anterior, es posible abordar con estos elementos lo referente al deseo, deseo del Otro y deseo materno. Frente a lo que se mencionó anteriormente, sobre la anudación para la relación del sujeto con la realidad y que el Edipo juega un papel importante, es ratificado en el *Seminario 6. El deseo y su interpretación*, texto en el que Lacan menciona que el discurso del Otro es la función del inconsciente y este discurso está perfectamente compuesto y el material del que está constituida la relación del sujeto con él, es a través del significante, a la vez que su insumo es lo imaginario, la relación con el propio cuerpo y cada uno construye esa relación de manera diferente incorporándose estos elementos diversos al inconsciente.

De esta manera, en ese anudamiento que hace la Nene desde su imaginario hay significantes como “bizca” “fea” que hacen eco en muchas de sus cartas y quizás también en sus obras, tal como la colección de máscaras que posee el Museo de la tertulia permite constatar. En sus cartas hay mención de un recuerdo donde aparecen esos elementos de lo imaginario del cuerpo y del Edipo, tal como lo expone en la *Carta 4 de Memorias por correspondencia*:

Era un lindo hombre, alto, delgado, tostado por el sol, con dientes muy lindos, pelo liso de indio, tenía botas altas de cuero con espuelas, vestido de paño, un pañuelo rabo de gallo amarrado al cuello, ruana blanca y un sombrero que la señora María dijo que se llamaba sombrero de corcho. Siempre llevaba una especie de látigo en la mano con el que se daba golpecitos en las botas cuando hablaba. Cuando la señora María se sentó junto a él, le dijo: —Usted está muy linda, señorita.

Ella se rio y le dijo:

—Te voy a presentar a las niñas. Vengan, acérquense... Esta es la más grande y se llama Helena.

—Es muy linda —dijo él—. Qué bellos ojos. Ven, acércate, dame la mano. — Helena se acercó y él la sentó sobre sus rodillas—. ¿Y la otra cómo se llama?

—La otra es Emma, la nené, como la llama Helena. La pobre, encima de que es bastante feíta, fíjate que cada día se vuelve más bizca.

—No te preocupes, María, aquí está el doctor Vargas que es un amigo. Él le va a enderezar los ojos.

Yo me puse a llorar.

—¿Por qué lloras? —me preguntó Roberto.

—Porque usted dice que me va a hacer sacar los ojos. —Los dos se rieron. (Reyes, 2012, p. 22)

En estos fragmentos de la correspondencia cuando La Nene narra lo ocurrido con María, Helena, el Niño y demás personajes de su infancia, es posible servirse de lo referido por Lacan al aseverar que “La constelación del sujeto se forma en la tradición familiar por el relato de cierto número de rasgos que especifican la unión entre los padres” (Lacan, 1953, p. 6).

Si no están estos padres que cumplan con la función determinada para posibilitar la estructuración del sujeto, quien asume esta función al parecer es Helena la hermana mayor, ella es quien la misma María reconoce que nombra a Emma; es quien le da un lugar y también con quien se da un pacto, con quien hay una relación que posibilita lo simbólico. Esa etapa primera, como lo menciona Lacan, es la primera etapa de la relación con el Otro; es ahí donde en un mundo ya construido y estructurado el sujeto debe buscar donde ubicarse, donde situarse, pues la demanda del Otro lo ha fragmentado, siendo esta etapa fundamental para que descubra que su discurso va más allá del Otro, es decir, que se interrogue por lo que desea realmente.

Esto es fundamental en el caso de Emma, puesto que ella va más allá de esas condiciones de ese discurso que le da el Otro con esos significantes de “bizca” y “fea” a través del arte, siendo sin embargo estos significantes los representantes para la Nene y para Emma, para la primera en las vivencias de su infancia, y para la segunda, en sus cuadros. Estos dos significantes trazan la diferencia entre belleza y fealdad, tal y como se evidencia en el fragmento de la carta número cuatro y es algo que se menciona y/o está presente tanto en la correspondencia como en la obra plástica. Algo que ocurre con Emma y que alude a la pulsión escópica es la mirada como externa al sujeto. Este cree mirar, pero realmente está siendo mirado. En este punto es pertinente mencionar que el no realizar un ejercicio clínico no desdice la posibilidad de hacer un análisis de textos para poder deducir el objeto pulsional de Emma, el cual es la mirada. Sin embargo, es algo no verificable, pues no se da dicho análisis bajo un proceso de transferencia. Aun así, después del análisis de texto, y

contando con el psicoanálisis, es posible deducir que el objeto mirada es el que posibilita a Emma Reyes como artista, aun cuando esto no sea una certeza absoluta.

Aunque lo referente a la mirada será desarrollado en el segundo capítulo, es pertinente mostrar algunos de sus cuadros que dan este indicio de “lo bizco y lo feo”, pues la huella dada en Emma se da desde la belleza, pero no cualquier construcción de belleza, sino que esta se da desde los ojos, cuando se hace la comparación entre Helena y ella, pues Roberto menciona que bellos ojos tiene Helena y también como está la intención de “enderezar” los ojos de Emma, siendo esto vivido por Emma como una mutilación, claramente en el orden de lo castrante. De esta manera se infiere que Helena es bella y Emma es fea, teniendo los ojos un lugar central en esta construcción, lo que es referido no solo por María o Roberto, sino también por una de las monjas del convento de María Auxiliadora, presente en la *Carta 17 de Memorias por correspondencia*:

Volviendo a la primera comunión, sor Evangelina no pudo soportar más mi estupidez y además yo sentía que me detestaba sinceramente. Un día me dijo:

—No la soporto más y no vuelva. Yo detesto la gente fea y estúpida y usted tiene las dos.
(Reyes, 2012, p. 89)

Helena tenía una memoria y una facilidad para aprender las cosas que era prodigiosa. Sor Evangelina decía que era la china más inteligente y bonita de todo el convento. Esa superioridad de Helena me fue creando un verdadero complejo. (Reyes, 2012, p. 89)

Figura 6

Emma Reyes, “sin título “retrato, 1954, pintura sobre papel, 8 cm × 7 cm, colección de arte Banco de la República



Figura 7

Emma Reyes, “sin título “retrato, 1965, pintura sobre papel, 9,7 cm × 12,7 cm, colección de arte Banco de la República

**Figura 8**

Emma Reyes, “sin título “retrato, 1990, pintura sobre papel, 13,4 cm × 10,4 cm, colección de arte Banco de la República



Figura 9

Emma Reyes, “sin título “retrato, 1990, pintura sobre papel, 9,3 cm × 15,9 cm colección de arte Banco de la Republica.



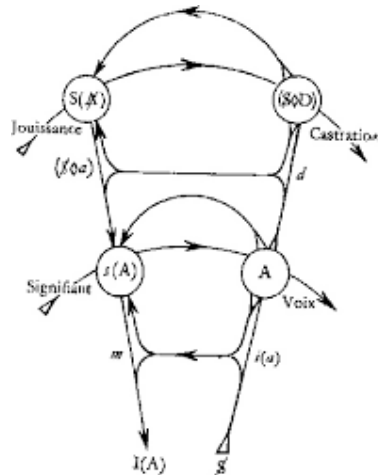
Es interesante cómo en la mayoría de sus pinturas están presentes los ojos, bien sea con morfología humana o también como monstruos y vegetales, e incluso en las máscaras. En estas pinturas los ojos están derechos, en forma, sin forma, torcidos, pero es posible para el observador identificar estas formas recurrentes dentro de la pintura.

Retomando lo referente al deseo, es posible decir que cuando Lacan menciona que “el sujeto debe pasar más allá de las necesidades de la demanda en la medida en que busca recuperar su deseo en su carácter ingenuo” (Lacan, 2015, p. 314), es porque el sujeto se interroga por ese deseo perdido en tanto que está atravesado por eso demandado por el Otro y a lo que para su infortunio no puede dar cumplimiento; esta operación que da el Otro con esa cría humana es la de viciar el instinto que como ser biológico posee, al sumergirlo en lo simbólico, pues le obliga al niño a convertir la necesidad en una solicitud y esta se convertirá o transformará en discurso y en lazo social, por lo que es posible decir que una necesidad resulta en una demanda articulada en o por el lenguaje.

Esa forma que tiene para orientarse en la tarea de recuperar su deseo es a través de la cadena significativa, explicado desde el grafo del deseo presentado en *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano* (Lacan, 1966) el cual muestra cómo el sujeto que en esa etapa inicial de la relación con el Otro es el sujeto de la necesidad es atravesado por el lenguaje en dos niveles. En el nivel inferior se encuentra con el significante y en el superior se choca con el significado y es en medio de estos dos donde se encuentra el deseo, siendo esto nunca satisfecho o colmado de manera plena. Esto no significa que el sujeto abandone esa búsqueda de la satisfacción, surgiendo la diferencia entre la satisfacción esperada y la obtenida; la disparidad existente entre la necesidad, la demanda y el deseo es que el último no tiene objeto alguno que lo satisfaga en

contraste de las dos primeras. Lacan (1958- 59) menciona que en la experiencia el deseo se presenta como un trastorno, en tanto lo que hace es “trastornar” la percepción del objeto pues lo degrada, lo desordena, lo mueve y hasta lo disuelve incluso para el mismo sujeto.

Figura 10
Grafo del deseo



Al hablar de la relación de objeto su forma verdadera según lo refiere Lacan en el *Seminario 6* es el fantasma fundamental, esto es lo que permite el soporte del deseo en tanto este es irrealizable. Es así mismo lo que define el *objeto a* como eso que sostiene al sujeto cuando flaquea en su certeza de ser sujeto, enunciado que se profundizara en los siguientes párrafos.

Para Lacan “el deseo del hombre es el deseo del Otro” (Lacan, 2004, p. 31). Frente a esta fórmula, él mismo en un seminario anterior, el *Seminario 6*, menciona que es completamente perceptible cuando el sujeto se dirige al Otro con la voluntad cuyo representante es el padre, representante también del orden, del pudor y también de la decencia, en esa vía de retorno esquematizada en el grafo del deseo donde el mensaje que recibe el sujeto es el significado del Otro, que es la respuesta de la madre.

Sin embargo, en el *Seminario 5 Las formaciones del inconsciente* Lacan (1970), sostiene que en el deseo está presente una triada significante, donde la madre juega un papel importante al ser ella el primer objeto simbolizado, y que tanto su ausencia como presencia será el signo al que aferrará su propio deseo y la elección que hará o no del mismo; esta diferencia marca la de un niño deseado o no deseado.

Es aquí donde Emma y sus hermanos se hallan con el Niño en esa escena inicial, en la cual Emma narra a María luego del nacimiento un estado de felicidad, porque ella espera algo del nacimiento de ese niño o de esos niños, situación que no ocurre, ya que esa expectativa no se da. La expectativa de María frente a la instrumentalización de sus hijos como posibilidad para poder cumplir el ideal de mujer para la época, relacionado con el matrimonio o con un vínculo permanente con un hombre, no se da porque estos niños no cumplen esa función que les tenía destinada y se convierten en los estorbos que ella luego menciona.

Este deseo estructural, deseo infantil, eso que es esencial es realmente el deseo del Otro. Esta articulación primordial del deseo es el deseo de ser deseado y es lo que queda de manera permanente. Esto se da debido a que como lo refiere en el seminario de *La angustia*, Lacan (2004) distingue el Otro del otro con minúscula -quien es el semejante-, debido a que el Otro es lugar del significante. En este seminario menciona cuál es la razón por la que el sujeto necesita de este Otro, y es para ser reconocido, formula tomada de Hegel. Su relevancia está en que el Otro fundará algo para el sujeto, le estructura y hará de su deseo el deseo que viene del Otro, y eso que aparece allí en esa relación estructural arroja un objeto llamado en adelante el objeto *a*. Este objeto soporta el plano de todo aquello que se desea y es allí donde se presenta el obstáculo, pues el sujeto al exigirle al Otro su reconocimiento no lo hace desde el lugar de sujeto, sino que será reconocido como objeto; situación que para Lacan es insoportable, la de ser reconocido de esta manera, siendo esta la única forma en que puede serlo. Aunque en el comentario que realiza Rabinovich (1993), asegura que lo que es fundamental para Lacan no es el reconocimiento del Otro, sino que al ser esto “inconciencia constituida”, lo que media allí no es el deseo de reconocimiento, sino por el contrario, el de determinación. Y lo que se juega es realmente que el Otro me determine como su objeto, y es así como ese Otro posibilita la determinación propia del sujeto como objeto que completa a ese Otro.

Lo anterior explicaría de manera más clara lo que Lacan explyea en el seminario *La angustia*, y es que el sujeto le dice al otro que deseándolo sin saberlo, siempre es de esta manera que lo tomo como el objeto de mi deseo, siendo también desconocido para mí mismo. Es decir, se identifica al otro, al semejante con ese objeto que a sí mismo le falta, este circuito que se da para alcanzar el objeto del deseo propio se realiza para el semejante en lo que él está buscando.

Para María ni Emma, ni Eduardo, ni el Niño, se ubicaron en ese lugar, en ese lugar de ser determinados por el Otro con María, lo que se espera de una función ideal de la maternidad, pues María sí los ubica como objetos, pero no como objetos de deseo, sino como objetos de intercambio.

Es en ese caso que la necesidad de reconocimiento de la que habló Lacan en el *Seminario 5* (1970), postula una alteridad que no había sido conocida hasta Freud. “Esta alteridad se debe al puro y simple lugar de significante por el que el ser se divide con respecto a su propia existencia” (Lacan, 1970, p. 264). Este lugar es donde S1 hace marca sobre S2 y es a partir de él donde surge el sujeto. En *Subversión del Sujeto y dialéctica del deseo* define al significante de la siguiente manera: “un significante es lo que representa al sujeto para otro significante” (Lacan, 1966, p. 779). El sujeto es lo que surge de esa cadena de significantes, pues un significante solo no puede representar al sujeto, por lo tanto este no emerge desde lo consciente, sino de lo inconsciente de lo no reconocido, de lo que causa enigma. Cuando esto ocurre es de esta manera que esa tachadura se presenta, se divide de manera simbólica cuando se da la falta en ser, que es ese deseo de ser deseado, no como objeto sino como sujeto surgiendo de la identificación con la pérdida, experimentándose como ajeno. Como producto de esta tachadura que no es perfecta, queda un resto, tal como lo explica Rabinovich (1993):

El sujeto todo se agotaría en su inscripción significante en el Otro. Pero, como no es exacta, queda ese resto que es el objeto *a*. Cuando dicho objeto cae como resto, transforma al Otro sin barrar en un Otro barrado, porque cae del lugar de la falta en el Otro, del lugar del deseo en el Otro. No es sólo resto del sujeto, es un resto que viene del Otro, que está entre el Otro y el sujeto. El *a* es algo que cae y no se sabe a quién pertenece, si pertenece al Otro o al sujeto. Pero al Otro, en la medida en que se produce el objeto *a*, algo le falta, en caso contrario no desearía nada y, en tanto algo le falta, la barra cae también sobre él. (Rabinovich, 1993, p. 32)

De esta manera *a*, más allá de ser un resto, es la única manera en que el sujeto accede a su deseo y es a través de una imagen, esto es porque *a*, como lo menciona la misma autora, por sí solo no se puede decir ni formular. Las formulaciones de este objeto son varias, pero para este trabajo de investigación el que se privilegia es el de la mirada, siendo este el objeto *a* en la imagen, lo que falta, lo que esta elidido.

Al hablar de deseo del Otro, como la respuesta de la madre, es necesario hacerlo del deseo materno. Este es definido en el seminario 17 *El reverso del psicoanálisis* de la siguiente manera: “El papel de la madre es el deseo de la madre. Esto es capital. El deseo de la madre no es algo que pueda soportarse tal cual, que pueda resultarles indiferente. Siempre produce estragos. Es estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre. No se sabe qué mosca puede llegar a picarle de repente y va y cierra la boca. Eso es el deseo de la madre.” (Lacan 1992, p. 118).

A su vez, para Recalcati “la madre es el nombre del Otro que no deja que la vida caiga al vacío, que la sujeta con sus propias manos impidiendo su caída; es el nombre del primer «socorredor»” (Recalcati, 2018, p. 13). Estas dos construcciones de lo que es la madre se abordaran más adelante para acercarnos a la comprensión de lo ocurrido con María.

Hablar de la madre es realmente hablar de su deseo, del deseo materno; este deseo es fundamental para la constitución del sujeto como se ha mencionado en apartados anteriores, es por ello por lo que es necesario ofrecer el contexto de quien al parecer fue la señora o señorita María, pues Emma a lo largo de la correspondencia la denomina de ambas formas. María era una mujer joven, de gran atractivo sexual para los hombres, según Emma lo menciona en diferentes cartas, quien se relacionaba con hombres de la esfera política y económica del país, pues según lo menciona Emma en la *carta número 5 de Memorias por correspondencia*, fue Roberto aquel benefactor que dio vivienda y vestuario, posibilitando también el empleo de María en la agencia de chocolate que pertenecía a la “alta sociedad de Guateque”. Un ejemplo de ello, según la narración de Emma, es que este hombre era uno de los terratenientes de Boyacá, amigo del gobernador y padre de Eduardo, el hermano menor de Emma.

Es así como María, una mujer soltera con tres hijos, con quienes no establece un vínculo cercano, no cumple con el papel de la maternidad destinado para las mujeres⁵, pues era una mujer que al parecer disfrutaba de su sexualidad de manera activa. Debido a su situación socioeconómica, debía trabajar además de ejercer su rol de madre soltera. Lo enigmático es la razón por la cual ella conservó a estos tres niños y que todo indica eran sus hijos, vástagos de hombres influyentes en las

⁵ En la mitad del siglo XIX se reforzó el ideal femenino de la mujer como reina del hogar, identificada con la virgen María, reina de los cielos y madre de Cristo. Esta «angelización» de la mujer le permitió ocupar el trono del hogar a cambio de practicar virtudes como la castidad, la abnegación y la sumisión. La maternidad era reivindicada como la función femenina por excelencia, pero dejando absolutamente claro que el acto reproductivo nada tenía que ver con el disfrute de la sexualidad. Este ideal femenino continuó, en lo fundamental, vigente durante la primera mitad del siglo XX. Para más información se puede consultar en la página cultural del Banco de la República: Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX, que es de donde fue extraída esta nota.

escenas social y económica del país, y quienes no estuvieron en la vida de ellos. Así como también la manera en cómo se da este ejercicio que va en contra de los cánones sociales aceptados para la época, María, de acuerdo con la descripción de Emma, no tuvo una buena relación con el sacerdote de Guateque por no cumplir con lo que se esperaba de la mujer, teniendo en cuenta también que la maternidad fue algo secreto, pues los niños no podían dar indicios de su existencia en el pueblo, por lo menos Emma y el Niño en su llegada a Guateque. La iglesia fue el referente cultural y social, debido a la manera en que influía en la masa sobre lo permitido y lo prohibido, como se evidencia en la *Carta 5 de Memorias por correspondencia*:

Un domingo la señorita María regresó llorando a la casa y le dijo a Betzabé que el cura de la iglesia la había insultado en público porque era la única mujer que iba a la iglesia con sombrero, las otras llevaban o mantilla o rebozo, que era siempre de la capital que llegaban las malas cosas, los vicios y el pecado. La verdad, la señora María había abandonado para siempre la mantilla y ella misma se hacía sombreros muy extravagantes y ya no se vestía más de negro sino de colores claros. Muchos de esos vestidos y sombreros, dice Helena que se los traía Roberto de Bogotá. (Reyes, 2012, p. 26)

Otra vez volvió de nuevo furiosa, ya no lloraba, había decidido ponerse abiertamente en pelea contra el cura y el cura contra ella. El cura le había criticado su comportamiento escandaloso; a partir de las seis de la tarde en la agencia se reunían todos los hombres solos de Guateque. El doctor Vargas, que todavía no se había casado, el ingeniero Camacho, el agente de las máquinas Singer, un abogado Murillo y otros que variaban según los días. Se sentaban en las bancas de la agencia y allí se ponían a discutir de política, de mujeres, a recitar poesías, a cantar, a criticar a los curas y a veces las risas eran tan fuertes que el cura, que vivía del otro lado de la plaza, decía que no podía dormir; esas reuniones duraban hasta las nueve y diez de la noche, hora absolutamente escandalosa para un pueblo como ese. Y el hecho de que al centro de esas reuniones estuviera ella como única mujer ponía al cura en candela y se propuso hacerle la guerra. Un día de una procesión en la plaza, el cura tuvo el valor de salir de la procesión, dar la zancada para subir el andén y entrar a la agencia del chocolate con la cruz en la mano y un balde de agua bendita que lo derramó todo en el piso, echando bendiciones para que el Diablo saliera de la agencia. Esa acción pública del cura

era el último grano que faltaba para que la señorita María fuera definitivamente repudiada por las familias bien del pueblo. (Reyes, 2012, p. 26)

Ese repudio de las familias y la gente de “bien” hacia María, se convirtió en una afrenta debido a que pertenecer a una de estas familias era un ideal al que al parecer ella aspiraba, pues tener sus hijos para ella cumplía con un objetivo inicial al permitirle relacionarse con hombres poderosos y mantener esa compañía, aun cuando su deseo no estaba encaminado hacia la maternidad. Se evidencia que estas relaciones de amantazgo generaban malestar si eran públicas, lo cual se muestra en la *Carta 7 de Memorias por correspondencia*:

El Gobernador y la comitiva le dieron la vuelta a la plaza, de los balcones les tiraban claveles y lanzaban vivas al Gobernador. Helena y yo saltábamos de dicha. Cuando la comitiva se acercaba a la agencia, la señorita María corrió y se escondió detrás de una de las puertas, fue en ese momento que Helena y yo vimos que el Gobernador, que estaba junto a Roberto, era el mismo señor que nos había visitado en la pieza de San Cristóbal en Bogotá. Cuando lo vi empecé a gritar...

—Señorita María, venga, venga a mirarlo, es el papá de Eduardo, el papá de Eduardo, el papá de Edu... Como respuesta solo sentimos unos pellizcos en las piernas que nos hicieron saltar las lágrimas. Yo nunca la había visto tan furiosa, nos agarró del brazo y nos tiró al piso, se quitó una de las botas y empezó a pegarnos por la cabeza, por la cara, por donde caía.

—Lambonas, lambonas, lambonas... —Era la única palabra que se salía de su boca. Cuando se cansó de darnos con la bota, nos agarró de las trenzas y empezó a darnos golpes contra la pared con la cabeza, la sangre nos escurría por las piernas y los brazos. (Reyes, 2012, p. 32)

Este tipo de actos donde la violencia física no es el único que menciona Emma en sus cartas, se presenta como actos de negligencia y maltrato verbal por parte de María, en los que los niños con los que convive se convierten en objetos de desecho a los que se quiere destruir, y en última instancia lo hace desechando a uno por monedas y billetes dejados en una mesa en una habitación del barrio San Cristóbal, y al otro cerca de una finca en Guateque y las últimas en una estación de

trenes, siendo estos niños objetos intercambiables: unos por dinero, otro por libertad, y los demás por un hombre.

En este punto se aborda la definición de Lacan sobre el deseo materno comparándolo con la boca de un cocodrilo, que no se sabe en qué momento va a cerrar las fauces. Es ahí donde hay un palo de piedra que contiene, que traba y protege si de repente se cierra, y ese palo es el falo. El estrago es esa presencia angustiante de un deseo que es una incógnita, que no dice qué es lo que desea, y el lugar que ocupa allí la niña o el niño es el de *objeto a*, objeto que puede ser devorado a través de esa fauce abierta. Lo anterior puede comprenderse un poco más con la ley de la madre que Lacan aborda en el *Seminario 5 Las formaciones del inconsciente*.

Esta ley de la madre es una ley incontrolada donde el niño está sujetado al capricho de ella, de quien depende. Aun cuando este capricho sea un capricho que esté articulado, esta ley es un imperativo arbitrario, que está enmarcado en un vacío, una ausencia, es por esto que para que se dé la paz tiene que darse la ley de la ley; esta es una operación y/o función que puede ser una referencia inclusive abstracta pero debe operar (Dios, república, etc.) cualquier tótem que de fundamento a la ley, quitando esa dimensión pretenciosa inicial. Es de esta manera que el falo ocupa ese lugar de protección frente a la boca del cocodrilo, pues ese deseo angustiante tiene la solución el falo a través de la operación de la metáfora paterna, es un significante sustituido a otro significante como menciona Lacan, es la metáfora paterna.

Es así como la fauce se engaña con el falo y de esta manera el niño y/o la niña se identifica con este, permitiéndole estar en relación con ese deseo ya no tan voraz, sin caer como el puro objeto. Lacan lo explica en el seminario 4 *La relación de objeto*: “el niño se introduce en la dialéctica intersubjetiva del señuelo. Para satisfacer lo que no puede ser satisfecho a saber el deseo de la madre, que en su fundamento es insaciable, el niño, por la vía que sea, toma el camino de hacerse el mismo él mismo objeto falaz” (Lacan, 1994, p. 196-97). En el caso de la señora o señorita María como la define Emma, puede inferirse según el relato de las cartas, que parecen ser desechables, o en el mejor de los casos intercambiables, tal como se menciona anteriormente y como se presenta en la *Carta 2 de Memorias por correspondencia*:

En ese momento apareció un señor muy alto y delgado que no estaba vestido como los del barrio, era como los que veíamos retratados en los periódicos que encontrábamos en el basurero (...). Era la primera vez que un señor entraba en nuestra pieza. La señora María

cerró de nuevo la puerta con llave, tomó la botella con la vela y se aproximó a la cama donde seguíamos sentados y como paralizados, él la siguió con una cara muy seria, ella acercó la vela a la cara del Piojo y le dijo:

—Este es Eduardo, el tuyo.

Él le dio una palmadita en la mejilla.

Luego le mostró a Helena y luego a mí. No hubo comentarios, se produjo un silencio profundo. El señor se desabotonó el sobretodo y el saco y con la punta de los dedos sacó unas monedas del bolsillo del chaleco, le dio tres a Eduardo y una a cada una de nosotras. Cuando entramos a la pieza, la señora María estaba llorando, se puso a desocupar el armario y a separar todo lo que era de Eduardo. Sacó una caja de cartón de debajo de la cama y empacó cuidadosamente todo lo que había separado.

—Helena y Emma, pónganse los vestidos viejos. Eduardo no, porque se va conmigo.

Como seguía llorando, nosotros también nos pusimos a llorar; cuando Helena me estaba desvistiendo vimos sobre la mesa un paquete de billetes y me dio miedo, sentí que algo iba a pasar, nosotros solo teníamos monedas; en esa casa nunca habíamos visto billetes. (Reyes, 2012, p. 15)

El anterior no es el único episodio donde se evidencia el lugar que tienen sus hijos. En estos fragmentos de la *Carta número 8 de Memorias por correspondencia*, también se da cuenta de ello:

Un día llegó a la casa de muy mal genio. El Niño estaba llorando porque era la hora de su tetero y ella decidió darle ese día un baño. Cuando estaba todo desnudo, lo alzó muy alto y mirándolo a la cara dijo:

—Este desgraciado se empieza a parecer a Eduardo.

Entonces Helena le dijo que hubiera sido mejor guardar a Eduardo que mandar a hacer otro nuevo; Helena no había terminado la frase, que ya ella la estaba reventando a bofetadas. Antes de que terminara con ella, yo corrí a esconderme en el horno, el único sitio donde ella no podía entrar.

Nos anunció que volvíamos a Bogotá, nos acusó de ser la causa de todas sus desgracias.

—Sin ustedes mi vida sería otra, nunca hubiera venido a este pueblo miserable.

Yo podría estar muy lejos y tener todo en la vida. Pero con ustedes siempre entre los pies, estoy atada como un animal, eso es, atada como una vaca, pero, eso sí, les aseguro que esta situación no puede durar más tiempo, yo les juro y se acordarán de mis palabras que a la primera oportunidad que se me presente las voy a regalar a alguien, no me importa a quién. Y ahora, lárguense de aquí que yo no las vea más, porque las voy a reventar a palos. (Reyes, 2012, p. 34)

Este niño del que habla Emma fue el último de los hijos que tuvo María mientras estuvo con Emma y Helena. Lo que narra Emma que ocurrió con él, posiblemente fue lo que vivieron Emma, Helena y Eduardo durante sus primeros años de vida, teniendo en cuenta como María se relacionaba con ellos:

La señorita María había prohibido terminantemente que lo sacáramos del cuarto, no quería que los vecinos lo vieran o lo sintieran llorar. Como no tomaba ni aire ni sol, era cada día más blanco transparente, pero crecía y engordaba. Como único vestido le ponían una camisita de bayetilla blanca y una tira larga que le enrollaban en la cintura, que llamaban fajero y que Betzabé decía que no había que quitársela porque se le salía el alma por el ombligo. Yo le pregunté que qué era el alma y ella me dijo que era todo lo que uno tenía por dentro.

Como no tenía ni pañales, ni calzoncito, hacía caca y pipí sobre la cuna que estaba cubierta con un pedazo de caucho rojo. Betzabé me enseñó a limpiarle con hojas de lengua vaca que cogíamos en el solar, pero a la noche, como yo dormía, regularmente a la mañana lo encontraba untado de caca hasta el pelo. (Reyes, 2012, p. 28)

En el anterior fragmento de la *Carta número 6 de Memorias por correspondencia*, se evidencia quizás de manera un poco más clara cómo para ella estos niños estaban en el lugar de desecho. Sin embargo, y aun con situaciones así para Emma y Helena, Helena es quien se logra ubicar de alguna manera en el lugar del falo, en eso que desea la madre y desde allí es quien le da un lugar a Emma, la nominó: fue la Nene, la cuidó y la protegió en diferentes situaciones; es Helena la que sostiene a la Nene, pues tal y como lo menciona Lacan en el *Seminario 4 La relación de objeto* “en el estrago el deseo no puede ser saciado, es cuestión de engañarlo” (Lacan, 1994, p.

197). En caso de no haberse puesto en marcha las acciones de Helena con Emma, esa diada con María hubiese dado un resultado diferente a como se dio. Es decir que Helena de alguna manera logró que María no devorase a Emma en el lugar de Helena como posible fallo. Se presenta lo siguiente en las *Cartas 9 y 10*: “Regularmente imaginaba que hablaba con el Niño o con Eduardo, a veces con los dos, con Helena jugábamos a que ella era la señora María y yo Betzabé” (Reyes, 2012, p. 39).

Fue esa época que descubrí que la señora María tenía una gran preferencia por Helena. Todo el tiempo repetía la misma frase, la más linda, la que yo más quiero, hubiera preferido que eso le hubiera pasado a Emma, mi pobre Nenita. Nunca la había visto con tanta ternura, parecía sinceramente angustiada de ver a Helena con esa llaga horrible, día y noche acostada boca abajo, porque no se podía ni poner de espaldas ni sentarse. Yo naturalmente no podía hacer el trabajo de las dos. (Reyes, 2012, p. 43)

De esta manera, Helena ejerce una función parcial y esa función parcial es la de la metáfora paterna. Esta función la puede cumplir cualquiera, en este caso el agente para Emma es su hermana, es posible así ocupar el lugar de uno o de los dos padres en tanto ella es la encargada de producir las imágenes, i(a). En la medida en que ella, Helena, asume a la Nene, es ella quien no permite que María devore a Emma, es quien detiene el estrago y también quien aporta el rasgo unario que adopta Emma: el de protección y cuidado con los desvalidos. Como ejemplo se pueden tomar los pintores que llegaban a París en búsqueda de cobijo y protección y los niños del hogar que ella patrocinó después de su muerte con las regalías del libro *Memorias por correspondencia*, son niños como ella, no tuvieron sostén o cuidado.

Frente a lo anterior se considera pertinente mencionar el texto de Recalcatti *Las manos de la madre*. Este texto cobra relevancia para este trabajo de investigación debido a la mención de las diferentes formas de maternidad que se pueden dar, refiriendo como maternidad la concepción social heredada del patriarcado en la cual el padre se convirtió en sinónimo de disciplina y/o represión, y en el caso de la madre la del sacrificio y la abnegación y más importante aún, se refiere como el destino de la condición de mujer.

En este texto, Recalcatti (2018) desarrolla cómo la maternidad y la construcción de feminidad no van por la misma vía; refiere que la crítica a esta versión patriarcal se deriva de como

la feminidad ha sido tratada en una versión “esquizoide” donde mujer es sinónimo de mal y madre de bien. Es así como la estructura social hace que estas dos versiones se dividan cada vez más debido a las obligaciones del contexto, es decir, mujer y madre cada vez tienen mayor distanciamiento. De esta manera, Lacan en su teoría modificó la conceptualización de la función paterna, y también es posible hablar de un cambio en lo referente al estrago materno anteriormente enunciado, donde la madre no devora a su hijo, no se separa de su criatura, sino que lo ve como un obstáculo para su afirmación social, brindando esto un acercamiento más puntual a lo mencionado por Emma en sus cartas sobre María, donde ella y sus hermanos son ese obstáculo al que se refiere abiertamente en el fragmento ya mencionado de la *Carta número 8 de Memorias por correspondencia*, donde hace mención de su interés por abandonarlas y de alguna manera destruirlas también a través de las palabras y los golpes:

Sin ustedes mi vida sería otra, nunca hubiera venido a este pueblo miserable. Yo podría estar muy lejos y tener todo en la vida. Pero con ustedes siempre entre los pies, estoy atada como un animal, eso es, atada como una vaca, pero, eso sí, les aseguro que esta situación no puede durar más tiempo, yo les juro y se acordarán de mis palabras que a la primera oportunidad que se me presente las voy a regalar a alguien, no me importa a quién. Y ahora, lárguense de aquí que yo no las vea más, porque las voy a reventar a palos. (Reyes, 2012, p. 34)

Recalcati (2018) menciona que hay dos prejuicios especulares como él los llama sobre la lectura psicoanalítica de la función materna, siendo el primero de ellos el considerar a la madre como la cárcel en la que se encuentra el niño y por el contrario el padre como su liberador. Esta concepción es asociada a eso que tanto Freud como Lacan refieren en la relación con la madre, algo primigenio y oscuro, prelingüístico e indiferenciado, donde llega el padre como interdictor a separar, ordenar y reglamentar esa relación amalgamada. Por el otro lado, se encuentra los que consideran el cuidado como una tarea exclusiva de la madre donde hay una idealización, omitiendo que esta labor es de Dos y no de Uno. Recalcati va en contra de ambos, pues en el primer caso la función materna es central en el proceso de filiación y “humanización de la vida” y contra el segundo, pues busca demostrar que en la madre hay ambivalencia y que esa idealización de “toda ella es amor” lo único que hace es alimentar fantasmas de omnipotencia. En este esclarecedor texto

el autor aborda temas relevantes tales como el deseo de la madre, y es aquí donde menciona la madre en la disposición de la espera; dicha espera es la protección y custodia de la vida del niño, para luego tener la disposición de entregarlo al mundo.

El autor menciona que es posible la maternidad como forma de sublimación, está relacionada con esta espera que Recalcati dice es la primera de la madre. Es en esta sublimación que se anticipa de alguna manera la operación de la función paterna, donde la misma madre pone un límite siendo este el deseo, que se interpone en el goce donde la madre quiere apropiarse de su hijo como si este fuera un objeto. Otro elemento que es importante es la intención de hospitalidad por su hijo y también por la palabra, pues esta es la que da el acceso a la maternidad. Se pensaría que esto ocurre a través de los cuerpos pero realmente lo necesario es la intervención de otro orden, tal y como es la invocación del Otro, es así que en esta sublimación no es necesaria la invocación del padre como liberador de ese abrazo sofocante. Es este proceso sublimatorio el que antecede al paterno y es que la madre deseante se opone a la madre que por el momento llamaremos gozante, la cual es quien se quiere apoderar de su hijo como un objeto; es así como la espera en el cuidado del niño se da y luego llega el momento de entregárselo al mundo.

La madre es el espejo donde se muestra la dialéctica del proceso de humanización, es a través de ese encuentro con el Otro que se puede constituir la vida, así que si la madre no reacciona a las exploraciones y señales del niño luego de la perplejidad, entrará en un estado de angustia (Recalcati, 2018). Esto es lo que se pudo haber sucedido con María en su relación con Emma, sin embargo, con Helena posiblemente se dio esto que menciona el autor y es que citando a Lacan el amor es “siempre amor por el nombre”, porque es algo singular, algo que no va en lo genérico, se ama desde lo propio del sujeto, de eso único, irrepetible e irremplazable. Por ello la Nene es tan importante, pues no es una nene cualquiera, es la nene, siendo “la” esa muestra de amor, pues este artículo demuestra que esa nene es única. Para ejemplificar lo anterior se toma el siguiente fragmento de la *Carta 12 de Memorias por correspondencia*, allí dice:

Cuando la avalancha pasó, Helena y yo estábamos cada una a un extremo del patio. Instintivamente corrimos la una hacia la otra y nos abrazamos llorando.

—Emma, mi nenecita —gritaba Helena—, nunca más te voy a dejar de la mano, si nos perdemos entre todas esas niñas, ¿qué vamos a hacer...? (Reyes, 2012, p. 56)

Situación contraria a lo que realiza María con ellos, pues el deseo materno de María inscribe la vida de los niños en el orden de la insignificancia, considerándolos como ya se mencionó en páginas anteriores un desastre y algo que deseaba evitar. Es así como tendría cabida la tesis de Recalcati que dice que la angustia materna por la castración no se aplaca con el niño, sino que ocurre todo lo contrario, se exagera por la existencia del mismo.

Aquí es pertinente retomar lo referido por Lacan sobre el estrago materno, pues en el caso de María no es esa madre cocodrilo, es aquella madre que da un amor sin límites secuestrando todo el hijo, incluyendo el deseo de su hijo, pues no se le da lugar al mismo, siendo este imposible. Esta versión es una versión enferma del amor, una donde es casi esclavizar. Recalcati (2018) menciona que esta versión no es la única presente en nuestra sociedad actual y que ya la metáfora del cocodrilo o de una telaraña que absorba, o algo relacionado con el sacrificio por el otro ya no tiene lugar; esa abnegación ya no aplica, por lo menos no del todo, ya que ahora existe una nueva figura denominada madre narcisista.

Esta madre narcisista es lo contrario a la madre devoradora, es la del dejar caer, es la indiferencia total y la más relevante “desinversión libidinal” del niño. Según lo refiere Recalcati (2018), esta madre lo que hace es: “No retener, encarcelar, esclavizar al hijo, sino vivirlo como una molestia, un daño, un obstáculo para la realización de una misma” (Recalcati, 2018, p. 82). Frente a ello lo que el autor sostiene es que en este caso lo que está en juego es un rechazo inconsciente de la maternidad en búsqueda de un ideal infértil sobre la feminidad; aquí no hay voracidad insaciable, ni niño como objeto exclusivo de goce. Aquí se rechaza al niño porque es lo que mortifica a la madre en relación con su cuerpo, esta madre narcisista sufre la maternidad en tanto esta no le otorga ningún valor fálico a su cuerpo, sino que por el contrario lo despoja.

Esta madre narcisista es el símil de esa mujer freudiana que ama únicamente su imagen y que debido a ese encarcelamiento no hay posibilidad de acceder a un amor o reconocimiento simbólico del Otro, es esa madre del descuido. Es allí donde se evidencia la indiferencia por sus hijos, es una madre con tendencia a la fuga y con tendencia a la insatisfacción, tal y como se evidencia en la correspondencia ocurrió con María.

Con María es posible hacer la analogía con Medea, pues ambas muestran la no coincidencia entre la feminidad y la maternidad, clarificando que “la posición femenina implica hacer de mascarada de falo, en tanto es la razón del deseo” (Rovere, 2019, p. 106), siendo lo que tal parece ocurrió con María, pues en su caso al ver frustrada su feminidad, lo que hace es anular su

maternidad despojándose de sus hijos a través del abandono, a diferencia de lo que ocurre con Helena, pues ella lo que hace es según Recalcati, instaurar el sentimiento mismo de la vida, al hacer la inscripción originaria del deseo y esa es según el autor la memoria fundamental que une a la madre. Helena salvó a Emma de caer al vacío; ella fue el bálsamo de esa relación o no relación con María, mientras la segunda no daba valor a la vida de Emma, la primera el regalo que le dio fue el deseo de la vida.

En relación con lo permitido por Helena, se encuentra también otro elemento fundamental: la mirada para el niño como cita el autor a Winnicott “Si el lactante no vislumbra la mirada materna dirigida hacia él, sino que la capta como algo rígido, muerto, frío, ausente, el mundo se le aparecerá también cerrado, impenetrable y distante” (Recalcati, 2018, p. 26). Esto en el caso de Emma Reyes puede evidenciarse en el momento del abandono del “Niño”, que se mencionó anteriormente como fragmento de la *Carta 8 de Memorias por correspondencia*:

Creo que en ese momento aprendí de un solo golpe lo que es la injusticia y que un niño de cuatro años puede ya sentir el deseo de no querer vivir más y ambicionar ser devorado por las entrañas de la tierra. Ese día quedará sin duda como el más cruel de mi existencia. (Reyes, 2012, p. 35)

En este fragmento, Emma de manera consciente y sin la posible reelaboración de otras situaciones, evidencia que efectivamente la mirada compasiva y de amor no provino de María sino de Helena, haciendo presencia lo real.

Frente a la mirada, se da eso que ocurre con Emma después del abandono del Niño y que Lacan menciona en la conferencia sobre el síntoma en Ginebra y es cómo por la vía de la mirada el cuerpo toma su peso en la mayor parte, mas no todo de lo que el hombre piensa tiene la mirada en su raíz. Es como lo dice Winnicott, algo fundante:

Yo me tiré al suelo y empecé a dar golpes con la cabeza contra la tierra, sentía que me ahogaba, Betzabé se esforzaba por alzarme, pero yo me agarraba a las plantas y me contorsionaba como una lombriz (...) No lloraba, porque las lágrimas no hubieran bastado, no gritaba porque mi sentimiento de revuelta era más fuerte que mi voz. Betzabé, arrodillada junto a mí, me suplicaba de levantarme. (Reyes, 2012, p. 35)

Por esa misma vía esta lalange o lalengua, Lacan menciona que es algo capital, es la primera impronta que alguien recibe: “una palabra es equívoca”. Sin embargo, esa marca no lo es, dado que esta no responde a las leyes del lenguaje, sino que es un “enjambre” de afectos, emociones, signos, gestos, constituye la materia prima para el lenguaje, es la lengua del cuerpo. Es así como la voz lleva la palabra y en el caso de Emma lo hizo María, ella sí dejó una huella en Emma y en Helena y posiblemente en los otros dos hermanos de los que no se tiene información y se evidencia también porque Emma tiene acceso a lo simbólico. Frente a ello lo que comenta Fuentes (s.f.) sobre el ser hablante es pertinente con esta entrada a lo simbólico por parte de Emma:

El término ser hablante, parlêtre, fue inventado por Lacan para decir que no hay otro ser que no sea de palabra. Todos los seres habidos y por haber, están hechos de palabras. La palabra, incluso, nos permite inventar seres que no existen, las hadas, el unicornio, etc. Creemos que el ser tiene alguna sustancia y cuando hablamos de nuestro ser, así lo suponemos, pero para Lacan después del Seminario XX, Aún, el ser lo es en tanto la palabra lo dice ser. Cuando digo “Soy una mujer” me refiero expresamente a lo que el discurso en el que me sitúo dice que es una mujer, ninguna esencia entonces en el corazón del ser”. (Fuentes, s.f. p. 1)

Frente a esta huella, hay algo en Emma que es similar en María y es el encanto y la manera en cómo son atractivas para los demás, principalmente para los hombres. Ambas los seducían, solo que de diferentes formas. En el caso de María, ella lo hacía desde la belleza y la oratoria como se presenta en los siguientes fragmentos de la *Cartas 5 y 10 de Memorias por correspondencia*:

Helena, que la acompañaba en la agencia en permanencia hasta que cerraban a la noche, decía que todos eran muy respetuosos con ella y que ella era una grande y amena charladora y que los hombres se divertían mucho cuando ella hablaba (Reyes, 2012, p. 26)

La señora María se aburría mucho en Fusagasugá. Como en los otros sitios no tenía ninguna amiga ni frecuentaba a nadie, allí no tenía, como en Guateque, la corte de hombres que venían a charlar con ella a la agencia; el único que nos visitaba de vez en cuando era el cura dominicano con el que habíamos hecho el paseo. (Reyes, 2012, p. 43)

Con Emma ocurría algo similar, según lo menciona Germán Arciniegas, pues era una mujer atractiva, escuchada por grandes pensadores; los cautivaba con su discurso, aun cuando en este hay cosas que no puede decir y es así como ese no decir se convierte en un libro. En la entrevista realizada por Carlos Enrique Ruiz en 1998 a Emma concedida para la revista *Aleph*, se menciona un comentario de Germán Arciniegas sobre esto:

Emma es polémica. Contradictoria. Subversiva. Es ese tipo de suramericano fabuloso que sorprende imaginando. Arma tertulia en México con Diego Rivera, en Roma con Alberto Moravia, en París con los existencialistas de Sartre... / Es la madrina de cuanto pintor colombiano llega a París. ¿Cómo ha llegado a la tertulia de los de Sartre, a encontrarse con Ezra Pound, a las tertulias de los estudiantes, a que la llame Giulietta Massini, a que la elogie Diego Rivera, a que la quiera como hermana María Zambrano, a que la necesite Atahualpa Yupanqui, a que todos la quieran? Jamás adulando. Polemizando sí, levantando el argumento contradictorio en un francés roto, en un castellano que no es. Con una grandeza salvaje que está pintada toda en la flor de la biblioteca de Perigueux, cuya belleza americana habría conmovido a Montaigne. (Reyes, 1998, p. 4)

En esta misma entrevista Emma reconoce su habilidad en oratoria: “Suelo hablar y hablar. Pude haber sido una especie de trovador del medioevo que iba por los caminos diciendo sus cosas y así se levantaban la comida” (Reyes, 1998, p. 10).

Para finalizar, es posible decir que María aun cuando fue una madre narcisista, logró impactar como ese Otro primordial en Emma, siendo Helena quien salva a la Nene. Es esta hermana mayor la que se ubica en el lugar de la metáfora paterna; sin embargo, en la función del Nombre del Padre es donde al parecer se presentó algo, es por ello que este anudamiento que se da en Emma es posible, gracias a la suplencia o *sinthome*, es decir, en este caso particular gracias al arte. A esta afirmación es posible llegar debido a cómo la aparición del padre siempre es razón de malestar para ella, por lo que es necesario recordar que la primera aparición de un padre, aparte del general Rebollo, fue el gobernador de Boyacá y el padre de Eduardo. Cuando este aparece se lleva a su hermano, fragmentando un vínculo. Cuando aparece Roberto, el padre del Niño, en su primer acercamiento y como lo refiere la misma Emma el último, ella percibe una amenaza de castración

traducida en “enderezarle” el ojo que tenía estrabismo y que ella interpreta como que se lo van a extraer. Cuando vuelve a aparecer el padre de Eduardo, Emma y Helena reciben por parte de María una golpiza brutal al mencionar ese padre; en eso escrito por ella se deduce que el padre es algo que siempre que hace presencia es para incomodar, para generar malestar, por eso es mejor su ausencia.

Es por esta razón que en el siguiente capítulo titulado “Un padre factico que fragmenta: La Nene y el Nombre del Padre”, se abordará cómo opera el nombre del padre o quizás cómo no opera, siendo la segunda hipótesis según lo abordado hasta ahora la que más validez tendría, y en caso de ser así cómo la Nene paso de ser la N. N de Helena a ser una artista que pintó por curiosidad y luego ganó una beca en Paris, trabajando con otros grandes pintores, modificando la perspectiva de esa niña de continuar viviendo en la miseria.

Es aquí donde entra en juego otro elemento ya mencionado y es el de la mirada como objeto *a* para la artista, y cómo la fragmentación está presente en sus diferentes obras a lo largo del tiempo.

4. Capítulo II: Un padre factico que fragmenta: la Nene y el Nombre del Padre

“Desde aquel día Abraham fue un anciano; no podía olvidar lo que Dios le había exigido. Isaac continuó creciendo, tan florido como antes; pero la mirada de Abraham se había empañado y nunca más vio la alegría.”

Soren Kierkegaard (2001)

En el capítulo anterior se abordó la manera en cómo Helenita, como se refirió posteriormente Emma a su hermana mayor, ejerció lo referente a la metáfora paterna. La metáfora paterna es una de las funciones que tiene lo que inicialmente conceptualizó Lacan como Nombre del Padre, y luego lo pluralizó por los Nombres del Padre. Es en el *Seminario 5: Las formaciones del inconsciente*, donde Lacan dedica de manera puntual la clase número nueve a la metáfora paterna, y también desarrolla lo relacionado con la forclusión del Nombre del Padre en la lección anterior, sin olvidar que en el *Seminario 3* también hace mención del mismo problema. Para el desarrollo de este capítulo se abordarán los conceptos: metáfora paterna, Nombres del Padre, forclusión del Nombre del Padre, pulsión, pulsión escópica, según lo desarrollado principalmente por Lacan en el *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, lo anterior apoyado en la correspondencia de Emma Reyes, fragmentos de entrevistas y obras plásticas de la artista.

Para abordar lo relacionado a la metáfora paterna se toma lo referido por Lacan (1970) donde sostiene que un Edipo podía constituirse de manera positiva, aun cuando el padre no esté presente. El Edipo presenta dos padres: uno es el padre terrible, tal como él lo denomina. Este padre es el interdictor, pero existe también ese padre amoroso y amable. La función que es lo relevante en la cuestión del padre es la prohibición del deseo de la madre, es decir, la interdicción del incesto. Lo que Lacan plantea cuando menciona que no importa si el padre está ausente o presente es el derecho que este ejerce y que no es trascendente si es un personaje real, ya que su importancia radica en lo simbólico, interviniendo en la frustración que tiene el niño sobre un objeto real que es la madre, es decir sobre la necesidad de ella. Es por esto por lo que Lacan define que el padre “funcional” es el padre simbólico, afirmando que es un padre simbólico, que es una metáfora. Aquí el mecanismo que se da es el de la sustitución de un significante por otro; es así como opera el padre en el complejo de Edipo, el significante sustituido es el significante materno. Este

significante como lo menciona Lacan está vinculado con x , el define a x como “el significado como en la relación con la madre” (Lacan, 1970, p. 179). Este significado de la presencia y ausencia, el significado de ese ir y venir materno es el falo. Es pertinente referir frente a ello los siguientes fragmentos:

Nos anunció que volvíamos a Bogotá, nos acusó de ser la causa de todas sus desgracias.

—Sin ustedes mi vida sería otra, nunca hubiera venido a este pueblo miserable.

Yo podría estar muy lejos y tener todo en la vida. Pero con ustedes siempre entre los pies, estoy atada como un animal, eso es, atada como una vaca, pero, eso sí, les aseguro que esta situación no puede durar más tiempo, yo les juro y se acordarán de mis palabras que a la primera oportunidad que se me presente las voy a regalar a alguien, no me importa a quién. Y ahora, lárguense de aquí que yo no las vea más, porque las voy a reventar a palos. (Reyes, 2012, p. 34)

Una noche que Helena estaba con mucha fiebre, ella se puso a llorar y nos dijo que no podía más, que así era imposible seguir, que iba a escribir a Bogotá y que iba a renunciar a la agencia, que ella era una desgraciada sin un hombre al lado que la ayudara a soportar la vida. De nuevo nos dijo que éramos nosotras la causa de todas sus miserias porque ella sola estaría como una reina. (Reyes, 2012, p. 43)

En los anteriores fragmentos de las *Cartas 8 y 10 de Memoria por correspondencia*, se evidencia el lugar que Emma, Eduardo y el Niño ocupaban para María. Ella no le “daba vueltas a algo más” como menciona Lacan. Ella únicamente le daba vueltas a algo que estos niños no poseían.

Anteriormente se mencionó que el padre no debía ser un personaje real, ni siquiera necesariamente debe ser el padre biológico, tal y como lo menciona Lacan:

Es una dimensión que, por supuesto, pertenece igualmente al orden del significante y se encarna en personas que soportarán esta autoridad. Que, dado el caso, esas personas falten, que haya por ejemplo carencia paterna en el sentido de que el padre es demasiado tonto, eso no es lo esencial. Lo esencial es que el sujeto, por el procedimiento que sea, haya adquirido la dimensión del Nombre del Padre (Lacan, 1970 p. 159)

Frente a lo anterior, las *Cartas 3 y 4 de Memorias por correspondencia* ilustran la ausencia de algo, tal como lo refiere Lacan. Son tres niños a merced de los designios de esta madre narcisista, se encuentran en un lugar de reemplazo y sustitución en cuyo caso quien intenta socorrer es Helena. Es allí donde da indicios de ocupar lo referente a la metáfora paterna, es posible inferir esto pues el deseo de María no estaba puesto de manera directa en Emma sino en Helena, de esta manera y como lo indica la metáfora, se hace un cambio en el significante, uno sustituye a otro; en este caso el padre viene en lugar del deseo de la madre, es decir separándola del objeto incestuoso, dándose así un orden. Helena es deseada a diferencia de sus hermanos, tal y como se evidencia en el siguiente fragmento:

Quando entramos a la pieza, la señora María estaba llorando, se puso a desocupar el armario y a separar todo lo que era de Eduardo. Sacó una caja de cartón de debajo de la cama y empacó cuidadosamente todo lo que había separado. (...)

—Helena y Emma, pónganse los vestidos viejos. Eduardo no, porque se va conmigo. Como seguía llorando, nosotros también nos pusimos a llorar; cuando Helena me estaba desvistiendo vimos sobre la mesa un paquete de billetes y me dio miedo, sentí que algo iba a pasar, nosotros solo teníamos monedas (Reyes, 2012, p. 15)

En la estación llamó a unos hombres que bajaron los baúles. Había mucha gente que corría en todas direcciones, todos cargados con maletas, sacos, mochilas; yo me agarré a la falda de la señora María y Helena me tomó de la otra mano (Reyes, 2012, p. 19)

El fragmento de la *Carta 2 de Memorias por correspondencia* que es el primero, muestra uno de los momentos donde aparece un Padre que ni siquiera ha estado presente. No es un personaje en el que su valía esté en lo referente a su presencia; sin embargo, para Emma es indicador de algo negativo, a través de un objeto: los billetes. En lo referente al fragmento de la *Carta 4* Emma refiere la búsqueda de sostén por parte de María en una acción en la que se espera ella reaccione de esta manera debido a la situación, pues las niñas corrían el riesgo de extraviarse o ser golpeadas debido al tumulto, sin embargo, esto no ocurre y quien socorre es Helena.

Tal como se presenta en otros conceptos traídos a colación por Lacan, el desarrollo del Nombre Del Padre tiene diferentes momentos a lo largo de su obra. Maleval (2002) menciona que

el desarrollo dado en los años cincuenta es acerca del significante de la ley, siendo esto la espina dorsal de lo simbólico; a partir la década de los sesenta se afirma la hiancia en el Otro y se soporta en el Nombre del Padre; allí se vislumbra el posible tratamiento del goce. De esta manera, se presentan en Lacan dos concepciones sobre el padre, en las cuales se pasa de un Padre amo a un Padre castrado; lo relevante aquí es el cambio que se da, que consiste en transformar ese padre totalizador por uno que tiene una falla. El primer padre funciona para pacificar lo imaginario y además ordena lo simbólico, siendo el padre de la metáfora, mientras que el segundo padre es el que es pluralizado por cada sujeto acentuando otra función: la de limitar el goce producido por su anudamiento con el significante. Esto último es pertinente desarrollarlo un poco más, pues dicha conceptualización es la requerida para este trabajo de investigación.

La intervención de la metáfora paterna permite que el Otro materno corte con su propio producto, que en este caso es el niño o niña, siendo este el objeto de su goce presentándose simultáneamente en el infans la falta en ser. La ley de la castración genera en ambas partes una marca, la de la incompletud. Es de esta manera que el falo se incluye en el objeto *a*, gracias a la función del Nombre del Padre, es decir, la conexión del objeto *a* con el lenguaje. Es allí donde radica la importancia de la castración simbólica como algo necesario y de alguna manera saludable, mas no como una amenaza, lo que podría ir en la vía del peligro es la carencia de esta, pues al presentarse lo que genera son fantasmas de angustia que hacen eco de esa deuda que no fue pagada (Maleval, 2002).

Con María no hay lugar a esa deuda, pues ella ubica a los niños en el lugar del desvalimiento, es allí donde Helena es quien provee de eso simbólico, tal como se avizora:

Caminamos muchas calles y llegamos a una especie de potrero que estaba lleno de caballos y otros animales miedosos que yo nunca había visto y Helena me dijo que esos eran los que hacían la leche que tomábamos con el café al desayuno. Había grupos y grupos de hombres que llamaban indios porque estaban vestidos diversos a los hombres de Bogotá. La señora María habló con varios, a todos les preguntaba por el señor Toribio. (Reyes, 2012, p. 20)

Como la agencia estaba cerrada, Helena pasaba el día conmigo, pero ya no podíamos jugar juntas como antes; a ella no le gustaba el marrano, ni las gallinas, ni subir a los árboles. Por

primera vez empezamos a pelearnos, pero si me veía en peligro o me caía, era siempre muy cariñosa conmigo (Reyes, 2012, p. 20)

Cuando me despertaron estaba todavía oscuro, Betzabé ya tenía hecho el desayuno y la señorita María estaba bañando al Niño, cosa que no hacía casi nunca, pues la única que le limpiaba la cara y la caca era yo. Helena me ayudó a vestirme mientras Betzabé ponía en un canasto los cuatro chiros que representaban la ropa del Niño. Mientras yo tomaba mi agua de panela con una mogolla, ellas dos envolvieron al Niño en una grande cobija y lo ligaron con una especie de banda blanca. (Reyes, 2012, p. 35)

Un día llegó a la casa de muy mal genio. El Niño estaba llorando porque era la hora de su tetero y ella decidió darle ese día un baño. Cuando estaba todo desnudo, lo alzó muy alto y mirándolo a la cara dijo:

—Este desgraciado se empieza a parecer a Eduardo.

Entonces Helena le dijo que hubiera sido mejor guardar a Eduardo que mandar a hacer otro nuevo. (Reyes, 2012, p. 34)

En los fragmentos de las *Cartas 4 y 5 de Memorias por correspondencia* (los dos primeros mencionados) se evidencia esa función que ejerció Helena con Emma al dar respuesta a las preguntas y cuestionamientos de ella, así como el cuidado que se ha evidenciado en diferentes situaciones siendo esa red que sostiene en el vacío en el que se deja caer a María y a Emma, y que posiblemente ella estaba ejerciendo la misma función con el Niño. Helena en el fragmento de la *Carta 8* cuando le refiere a María el guardar a Eduardo en vez de traer un niño nuevo, hace una mención de la ley al insinuar el intercambio de su hermano, elevando al Niño a un lugar de humanidad, mas no de animalidad, que era el lugar donde lo había ubicado María, porque aquí Helena lo compara con Eduardo y también revela eso velado sobre el lugar de ellos para ella, siempre es de intercambio.

Es en el *Seminario 10 bis De los Nombres del Padre*, donde Lacan (2005) menciona que en el inconsciente es posible que no sea solo un significante el que represente la función paterna. Así la ley se estructura, posiblemente, no solo con una representación sino con varias, por esta razón es importante abordar los nombres del padre como efigies de la instalación de la ley.

Para Freud es el mito del padre, el animal mítico, primordial, anterior a la prohibición del incesto, el tótem al cual es preciso poner la función del nombre; marca abierta a la lectura y del cual se leerá de la misma forma en todas las lenguas, porque algo está impreso allí, posiblemente un sujeto que va a hablar. Ese mito del padre lo que implica es la relación de tres elementos: el goce, el deseo y el objeto, para ello se encuentran dos tipos de padre: el que conjuga el deseo y la ley, es decir el padre que tiene control sobre el goce por la interiorización de la ley siendo deseante, y el otro, que puede ser similar al padre de la horda, en el cual lo primordial es el goce (Lacan, 2005).

Esto, según lo explica Lacan (2005), es necesario que se de en la infancia, es decir, la presencia de estos dos ‘padres’ es lo que hace que un niño tenga un proceso normal; de esta manera se presentan dos caminos para el deseo: deseo neurótico (en relación con el padre que es sujeto a la ley y la ejerce) y el deseo perverso (en relación con el padre que vive por el goce). Estas dos formas de vivir el deseo se presentan en lo social, en las figuras paternas primordiales transmitidas en las tradiciones del misticismo cristiano y judío: Es allí donde Lacan ubica al Saddy y a Yahve. Saddy es en realidad ese padre del que habló Freud en ‘Tótem y Tabú’ (2005), el padre de la horda primitiva para el que el goce estaba totalmente permitido, no había restricción, no había un pacto simbólico que representara la ley, es quien puede saltar las leyes naturales, logrando que una mujer de 90 años quede en embarazo, pudiendo decidir la vida o la muerte de un ser humano, pero es en este punto donde llega el Dios de Moisés, el Dios del pacto simbólico, de la alianza entre el pueblo judío y Él (Elohim), en este caso Yahve, quien por medio de la circuncisión marca la diferencia entre goce y deseo, siendo ese pedacito de carne cortada, el pequeño objeto ‘a’.

Frente a esa carne cortada se puede decir que: “El objeto *a* es, entonces, “esa cosa” mutilada, muñón del Otro que el sujeto se resigna a perder con tal de obtener la bonificación de ser atravesado por el significante y lograr, con eso, el don de la significación y sus efectos, esto es, la palabra”. (Geréz, 2008, p. 42).

Es posible que, gracias a la relación con Helena, en Emma esté presente la metáfora paterna, permitiendo las relaciones que desarrolló con las personas cercanas en su infancia: los niños del muladar como primer ejemplo, siendo esto importante, pues en ese momento temprano está el general Rebollo; quizá ese muñeco pequeño de barro, fue el acercamiento que necesitaba Emma con el arte, ya que paradójicamente este se convirtió de un muñeco pequeño a uno gigante siendo

para ella y esos niños un Dios, un padre. Su importancia no radica en la escultura hecha sino en el momento del despertar de un saber hacer.

De igual manera Betzabé, Helena inclusive la misma María, se dan por el don de la significación. Como ejemplo concreto se podría mencionar el juego con el general Rebollo y en el teatro:

Allí había vestidos de todos los colores, largos, cortos, capas, capuchones, coronas, espadas, abanicos, collares, botas, guantes, sombreros, pelucas de todos colores y mil y mil cosas que yo veía por primera vez en mi vida y que ni Betzabé ni Helena sabían cómo se llamaban ni a qué servían. Cuando llegamos había una compañía española que venía todos los días a ensayar. Yo no entendía nada de lo que decían, pero verlos caminar, entrar, salir, correr, hablar, eso me bastaba como diversión y de ellos aprendí a jugar al teatro. Me vestía de mil formas diversas, subía a la escena e inventaba toda clase de historias. Regularmente imaginaba que hablaba con el Niño o con Eduardo, a veces con los dos, con Helena jugábamos a que ella era la señora María y yo Betzabé. Jugábamos a la mazamorra y doña Inés que caía encima de la olla. Un día quisimos jugar al incendio de Guateque, pero llegó Betzabé y nos quitó los fósforos y nos pegó. (Reyes, 2012, p. 39)

Lo anterior ubicado en la *Carta 9*, está relacionado con la conexión entre el objeto *a* y el falo, y es que la circuncisión como la presenta Lacan permite que la subjetivación del falo se de por una pérdida, hay un deseo que solo puede ser satisfecho con el reencuentro de un objeto perdido. Se puede decir que el Nombre del Padre se inscribe dejando vedada a la madre y de alguna manera olvidada, mientras que el falo es dado como significado al sujeto, esto le permite salir de las tormentas que pueden darse frente a las significaciones dadas por el deseo de la madre, es decir, es de alguna manera libre del capricho materno al entrar en la significación fálica, pues está relacionado con la normativización del lenguaje, esto es, le da la posibilidad al sujeto de asentarse en un tipo de discurso que a su vez le da acceso a formar lazo social (Maleval, 2002). Debido a lo anterior es importante mencionar lo que refiere el mismo autor:

La pluralización del Nombre del Padre indica la existencia de formas diversas de interpretar esta exigencia del Otro, destaca que las vías del deseo se derivan del orden significante y afirma que la función paterna deja de estar relacionada con un universal alojado en el Otro;

de esta forma, dicha función tiende a convertirse en un particular propio de la estructura del sujeto. (Maleval 2002, p. 98)

Helena encarnó la ley para Emma, fue quien le dio las herramientas para poder inscribirse de alguna manera en el lazo social, pues María degradaba e ignoraba, mientras Helena sostenía, cuidaba, protegía, simbolizaba. Por lo tanto, se establecían pactos y acuerdos tal como el que se presenta a continuación en la *Carta 10 de Memorias por correspondencia*:

Cuando estuvimos junto a la jaula, lejos de las monjas, Helena me dijo:

—Si tú hablas de la señora María yo te pego.

Y ese silencio duró veinte años, ni en público ni en privado volvimos nunca a pronunciar su nombre ni a hablar de los años pasados con ella, ni de Guateque, ni de Eduardo, ni del Niño, ni de Betzabé. Nuestra vida empezaba en el convento y ninguna de las dos traicionó jamás ese secreto. (Reyes, 2012, p. 47)

Es de esta manera como Lacan (1970) menciona que el Nombre del Padre es este significante que apoya la ley, es decir, es el Otro en el Otro. Maleval (2002) refiere otro aspecto importante sobre la paternidad y la muerte y es que para el inconsciente el que impone la ley ya está muerto, y su legado se transmite por un Nombre, esto quiere decir que ese asesinato lo realiza el mismo significante, es por esto por lo que el verdadero padre para Lacan es el padre simbólico como se mencionó anteriormente, es el padre muerto. Este padre o mejor su Nombre, une el deseo con la ley, pero no únicamente eso. Lacan en la forclusión del Nombre del Padre en el *Seminario 5*, menciona que el Nombre del Padre debe estar, pero el sujeto también debe “saber servirse de él”, pues refiere que de la forma cómo se realice puede depender el destino y el resultado, siendo un ejemplo de ello Emma Reyes. Es Helena quien llama al padre muerto, es la que llama el patronímico de ambas; Emma no lo hace, o por lo menos no en las cartas. Es Helena quien invoca al padre a través del nombre, es aquí donde mediante esa invocación que Helena nomina nuevamente a la Nene, es la Nene, pero también ahora es Emma Reyes:

Estas preguntas se repetían en todos los tonos de voz, fuertes, menos fuertes, agudas, chillonas, autoritarias, cariñosas. De pronto el silencio fue total, en torno nuestro solo

veíamos un muro negro de las faldas de las monjas apeñuscadas las unas contra las otras. De pronto sentí la voz de Helena que me pareció fortísima y decía:
—Yo me llamo Helena Reyes y mi hermanita se llama Emma Reyes. (Reyes, 2012, p. 46)

Es por ello por lo que como se mencionaba en el capítulo anterior, en lo relacionado a la importancia del estadio del espejo y al no darse de manera adecuada por lo menos la última fase, se puede dar una fragmentación en la imagen corporal, así como se evidencia en las obras de Emma Reyes. Lacan menciona el esquema de la metáfora paterna, donde está la madre, el padre y el niño:

No es difícil comprenderlo, pues hay algo en cierto modo completamente dispuesto, no sólo a ser homólogo a la base del triángulo madre-padre-niño, sino a confundirse con ella - es la relación del cuerpo despedazado, y al mismo tiempo envuelto en buen número de esas imágenes de las que hablábamos, con la función unificante de la imagen total del cuerpo. Dicho de otra manera, la relación del yo con la imagen especular nos da ya la base del triángulo imaginario, indicado aquí en línea de puntos. (Lacan, 1970 p. 162)

Helena ejerce algo de esa función como se ha podido evidenciar hasta este punto, sin embargo, al no presentarse esa imagen total del cuerpo y al darse el Edipo con la presencia de la figura de un padre que quita, que corta vínculos y que a la vez produce maltrato, en su segunda aparición y al ser nombrado se presenta una agresión por parte de María llevándolas a sangrar como lo menciona en la *Carta 7 de Memorias por correspondencia*:

Cuando se cansó de darnos con la bota, nos agarró de las trenzas y empezó a darnos golpes contra la pared con la cabeza, la sangre nos escurría por las piernas y los brazos. Betzabé empezó a suplicarle que no nos pegara más. Ella nos empujó detrás del mostrador y nos prohibió movernos. (Reyes, 2012, p. 32)

Otra de las apariciones del Padre, es en uno de los conventos donde estuvieron y fue con el padre idealizado propio de las religiones. La aparición de este generó una situación ambivalente: de maltrato y afecto por parte de las monjas, como se refiere en el fragmento de la *Carta 11*:

Pero el papá viejo, rico, que vivía en el cielo, mandó una estrella donde unos amigos de él, que también eran muy ricos y que se llamaban Reyes como nosotras, esos señores vinieron a visitar al niño Jesús a la casa de la vaca y el burro y le trajeron tantos regalos y oro y joyas y entonces ya no fue más pobre sino rico. Yo le pedí que nos llevara a donde estaba ese niño; dijo que el Niño ya no estaba en la tierra, que se había ido a vivir con su papá rico que estaba entre las nubes, pero que si éramos buenas y obedientes lo veríamos en el cielo. Nosotras pasábamos horas mirando al cielo para ver si lo veíamos. Helena me dijo un día que si pudiéramos subirnos a un árbol de los más grandes ella estaba segura que lo íbamos a ver, que no lo veíamos porque éramos muy chiquitas. Esperamos que la vieja portera se durmiera después del almuerzo y nos subimos al árbol. Cuando las monjas vinieron, estábamos agarradas a las últimas ramas y era tan alto que no oíamos lo que nos decían y no podíamos más bajar. Las monjas corrían en todas direcciones y nos hacían señas de esperar; trajeron unas escaleras que las amarraron juntas, llamaron a un hombre que estaba vestido de militar, que subió y nos bajó. La vieja que llamaban madre superiora nos pegó por la cabeza y las piernas, pero cuando le dijimos que habíamos subido al árbol para ver si veíamos al niño Jesús en el cielo todas se pusieron a reír y se lanzaron sobre nosotras y nos llenaron de besos la cara, la cabeza, las manos. La vieja portera lloraba y decía:

—Son dos angelitos, dos angelitos... (Reyes, 2012, p. 49)

Más adelante se abordará el concepto de la forclusión del Nombre del padre, pues hasta cierto punto de la enseñanza de Lacan se consideraba que la forclusión del Nombre del Padre estaba directamente relacionada con la psicosis. Sin embargo, para poder llegar a ese punto es necesario abordar tal concepto directamente.

Frente a lo mencionado anteriormente, sobre cómo el no superar adecuadamente la tercera fase del estadio del espejo, es decir, la frase que menciona Lacan sobre la unificación de la imagen total del cuerpo, hay casos donde esto no se da y según lo indican las cartas y las obras de la artista, es lo que pudo ocurrir en su caso, presentándose así una forclusión del Nombre del Padre. Además de presentarse la metáfora paterna teniendo como agente a su hermana Helena, allí la metáfora paterna cumple una función que no es igual ni la misma a los Nombres del Padre, que es donde al parecer se presenta la particularidad de Emma.

Lacan menciona el concepto forclusión en el *Seminario 3: Las psicosis*, allí la forclusión del Nombre del Padre está enfocada a lo que ocurre en las psicosis con este fenómeno, y es la imposibilidad del abordaje por parte del sujeto al significante. Debido a esto, se presenta un cataclismo imaginario donde se dan diferentes fenómenos como la disociación, la fragmentación, descomposición del discurso interior, lo que marca la estructura de la psicosis.

Para abordar esto es necesario recordar algo que Maleval enuncia en su texto *La forclusión del Nombre del Padre: el concepto y su clínica* y es que la forclusión del Nombre del Padre no es lo central o fundamental de la psicosis como estructura, tomando a Cotte refiere: “saber si determina o no la estructura del sujeto no basta para prever o predecir las consecuencias, los efectos, las crisis y las recaídas” (Maleval, 2002 p. 11).

La forclusión, tal como la presenta Lacan (1970) es cuando se presenta un error en la tipografía que realmente es la cadena significativa, esto quiere decir que puede haber un significante o tomando la metáfora de la tipografía una letra que falte, la *Verweifung*, que es el significante ausente. Como ejemplo toma las voces y alucinaciones que presenta el presidente Schreber en sustitución de esa falta significativa que se da, de igual manera menciona que si emerge ese vacío es porque el Nombre del Padre fue evocado al menos una vez, este rechazo de un significante fundamental como le refiere Chemama (1995), es arrojado del universo simbólico, retorna más adelante en lo real que es lo que ocurre con el presidente Schreber a través de las alucinaciones o delirios invadiendo la percepción y palabra del sujeto.

Algo que también se ha modificado en la enseñanza y conceptualización lacaniana sobre la psicosis, es la forma en cómo se presenta esta estructura. Se mencionaba que en la clínica de la psicosis se destacaba por la presencia de trastornos del lenguaje, los neologismos eran considerados como tentativas para restaurar el desencadenamiento del significante fálico. Frente a lo evidenciado durante el tratamiento y seminarios, Lacan realiza un nuevo esbozo de la forclusión del Nombre del Padre que fue desarrollado por sus alumnos. En este nuevo planteamiento lo que se propone es abordar la ilocalización del goce, en lugar de los trastornos del lenguaje (Maleval, 2002). Esto se da como lo menciona el mismo autor a razón de: “La elaboración conceptual del campo simbólico, del Otro, como barrado, como agujereado, no-todo, constituye la condición para que lo real del goce no simbolizable pueda ser circunscrito en la operación psicoanalítica” (Maleval, 2002 p. 95).

Pero hay otro elemento mencionado por Lacan en algunas ocasiones, según lo menciona Maleval (2002) y es que la función del Nombre del Padre es sostenida por un significante externo a la cadena significativa y este podría estar afectado por una forclusión normal o normativa, y estaría la forclusión psicótica, siendo en ella la principal característica la inoperancia del significante excluido. Es por esta razón que en la década de los años sesenta se concibe la forclusión del Nombre del Padre “no ya como el rechazo de un significante primordial, sino como la ruptura de un anudamiento entre la cadena significativa y aquello que, desde el exterior, sostiene su ordenamiento” (Maleval, 2002 p. 96). En el caso de Emma, la operación que se da al parecer debido a los elementos estudiados hasta este punto es la de la forclusión normativa, aun con lo referido por Lacan en el *Seminario 3*, pues, teniendo en cuenta que es uno de los desarrollos sobre la forclusión, hay varios elementos a considerar.

Esto es fundamental debido a que la psicosis se consideraba como el rechazo del significante del Nombre del Padre fuera de lo simbólico, mientras que al inicio de los años sesenta se planteaba que la estructura del sujeto se fundamenta en lo que sería esta exclusión fundadora. Así mismo, en el caso de la psicosis se muestra cuál es la función principal de este significante y es que, al nombrar un goce, este se atenúa, siendo un semblante, sin embargo, cuando esto ocurre en la psicosis no es posible enmascarar ese Padre real totalmente gozante y que opera de manera cruel.

El mismo autor menciona que también es importante diferenciar el nombre propio del Nombre del Padre, pues, aunque ambos tienen un punto de relación en lo referente a la estructura, siendo el testimonio de ello la “propensión” como lo describe Maleval (2002) de los psicóticos por conferirse a sí mismos seudónimos. De acuerdo con ello, se puede mencionar cómo Emma tuvo su nombre propio como artista, no utilizó seudónimos, el único fue el dado por Helena y aun así fue un nombre propio válido, le da un lugar a Emma, la nomina. Además, ejerce ese obstáculo frente al goce que se presentaba con María, aun cuando este goce como se mencionó en el capítulo anterior no buscaba esa completud imaginaria, que menciona Maleval (2002) en la que tanto María como Eduardo, Helena y Emma quedarían reunidos.

El autor menciona que la forclusión del Nombre del Padre “reduce la escritura de la metáfora paterna a un muñón” (Maleval, 2002 p. 85), efectivamente esto es lo que ocurre con Emma y Helena. Helena es ese muñón de la metáfora paterna que le permite a la Nene anudarse en esta metáfora de la amputación que es la forclusión, está el muñón y luego aparece una prótesis

psíquica para Emma Reyes, siendo esta el arte. Sin la función de la metáfora paterna, es posible que ocurriera en Emma el escenario planteado por Maleval (2002): “Cuando el deseo de la madre no está simbolizado, el sujeto corre el riesgo de enfrentarse con el deseo del Otro experimentado como una voluntad de goce sin límite”. (p. 85)

Para finalizar es pertinente mencionar lo propuesto por Maleval (2002) frente a estas dos forclusiones desde la investigación realizada por Lacan; por el lado de la forclusión patológica que es la propia de la psicosis y la forclusión estructurante, que está ubicada en la estructura borromea, la cual se encuentra en el seminario 6 *El deseo y su interpretación* en los conceptos forclusión parcial del complejo de castración o de forclusión.

Hay un elemento presente en la correspondencia de Emma Reyes, así como en su pintura y es lo relacionado a los ojos, en su obra pictórica de diferentes etapas y por lo tanto fechas, encontrar ojos o elementos que en su estructura hacen pensar en este órgano es algo muy común en la obra de esta artista. Desde allí, desde lo escópico es posible a través del psicoanálisis dar respuesta a cómo alguien con las dificultades de Emma, tuvo al parecer un rasgo compartido con Joyce siendo este la ausencia de queja frente a las situaciones y obstáculos que tuvo durante su vida o por lo menos la que le narra a los Arciniegas. Una niña que no reconoce su nombre, que vive en la miseria logra convertirse en artista plástica.

Esto nos permite abordar algunos elementos sin que la intención del presente trabajo sea dar un diagnóstico, o indagar por la estructura clínica de Emma, sino que con ayuda de la correspondencia y obra pictórica sea posible ejemplificar de alguna manera las categorías de la investigación desde el psicoanálisis percibiendo eso que está oculto. Como espectadores es posible identificar los ojos en las pinturas de Emma, sin embargo eso recurrente en la obra de esta artista y que el psicoanálisis permite leer de una manera donde se puede descubrir o dar una lectura a eso que esta velado es posible a través de la pulsión, principalmente lo relacionado a su objeto, en este caso la mirada.

Frente a este abordaje de la pulsión y la mirada en Emma Reyes es pertinente referir a Geréz (2008) cuando menciona que “el Otro es el lugar del pacto y el sujeto para tener el efecto de significación debe interiorizar la ley del lenguaje, lo cual implica un sacrificio de su ser de goce (sacrificar la pulsión)” (Gerez, 2008, p. 46).

Al hablar de sacrificio, por lo menos del ser de goce que como bien lo menciona Geréz es importante recalcar como ella menciona a la pulsión como ser de goce, es decir no hace equivalente a los dos (pulsión y goce). Sin embargo, algo que está presente en esa relación es la palabra sacrificio a la cual Lacan en el *Seminario 11* se refiere: “en el objeto de nuestros deseos, tratamos de encontrar el testimonio de la presencia del deseo de ese Otro que llamo aquí el Dios oscuro” (Lacan, 2010, p. 283) y es similar a eso que ocurrió con Emma y María, pues María es el ejemplo de ese Otro como Dios oscuro y es lo que de alguna manera atravesó la vida de Emma. El sacrificio siempre estuvo presente y uno de los ejemplos más claros se encuentra en el fragmento del libro *Correspondencia inédita* llamado “El mechudo”. El mechudo era un perro al que Emma adoptó y amo según ella lo refiere literalmente en la carta, el sacrificio del Mechudo fue el siguiente:

Fue tan rápido, ya casi se estaban cruzando en la mitad de la avenida y un automóvil azul Ford llegaba a toda velocidad y el conductor los vio demasiado tarde, hizo lo que todo ser humano. El conductor de la Ford tenía razón quiso salvar el hombre y no al perro, pero yo no se lo perdonaré nunca, con Erick, nunca más nos volvimos ni a ver ni hablar por teléfono, yo sé que él no era el culpable, el me vio y sin ver que el Mechudo iba contra él quiso venir hacia mí, el conductor de la Ford azul vino a pedirme mil perdones por mi perrito, pero Ud. me comprende señorita, yo no tuve sino una sola solución, salvar al hombre y matar al perro. Yo soy un monstruo, yo preferiría al Mechudo, pero como la decencia lo exige, le dije que sí, que él había tomado la decisión más justa y humana, pero al que yo amaba era al Mechudo (Reyes, 2020, p. 115)

A lo largo de las cartas estuvo esa presencia del Dios oscuro al que hacía referencia Lacan; Emma tuvo que entregar algo a cambio de otra cosa, en este caso fue la vida del animal que amaba por la de un hombre, sintiendo temor al escarnio público por preferir la vida de un animal a la de un ser humano. Cuando estaba con María era el soportar varios tipos de violencia por la falsa sensación de protección, aunque fuese una cuidadora que siempre expresó inconformidad por estar con sus hijos.

En la vida de Emma lo pulsional está en algo más allá del sacrificio y es lo que ocurre con la mirada, para esto se mencionarán algunos elementos que permiten comprender cómo se da en Emma este objeto pulsional.

Para hablar de la pulsión escópica en este caso en particular, se referirá lo que es la pulsión tanto en Freud como en Lacan, principalmente para este último, pues es Lacan quien conceptualiza la pulsión invocante y la pulsión escópica. Freud acuñó en *Pulsión y destinos de pulsión* como definición que esta es un concepto fronterizo entre lo psíquico y lo somático, en tanto “una medida de la exigencia del trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal” (Freud, 1915, p. 117).

En este texto refiere como sus elementos al objeto, el esfuerzo, la meta y la fuente, El objeto por el cual se puede alcanzar la satisfacción, aunque sea el elemento más variable de ella y puede ser interno o externo; en el caso del esfuerzo es la fuerza constante que moviliza, la meta es hacia lo que empuja la pulsión para disminuir la tensión interna y la fuente es lo somático; el origen de las pulsiones es donde aparece la excitación y que puede darse en un órgano, zona erógena o tejido.

Como se evidencia con la conceptualización anteriormente referida, la construcción del concepto de pulsión tiene su mayor exposición en el texto *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915). Sin embargo, su mención y desarrollo vienen de tiempo atrás, pues en 1905 en *Tres ensayos de teoría sexual* Freud usa por primera vez el término pulsión. Sin embargo en las décadas de 1880 y 1890 en su correspondencia con Fliess, y en su *Proyecto de psicología para neurólogos*, él se preguntaba sobre lo que le da la fuerza para vivir al ser humano, así como qué es lo que da la fuerza a los síntomas neuróticos para que se presenten o se constituyan, teniendo como sospecha que ambos tenían como origen las mismas fuerzas y que el desvío de estos es lo que en algunos casos provoca la emergencia de los síntomas.

En el *manuscrito G, Melancolía*, que data de 1895, Freud (1950) hace referencia del afecto de la melancolía, es decir, del duelo. Refiere que en la melancolía se presenta una pérdida “producida dentro de la vida pulsional”, siendo en ese momento como lo explica más adelante en el mismo texto la melancolía el duelo por la pérdida de libido. En este mismo texto dedicado a la melancolía menciona que su efecto es la inhibición psíquica con empobrecimiento pulsional y hay un dolor por ello, es decir, este empobrecimiento es el causante del dolor en el melancólico. Este manuscrito lo cierra con el esquema de la liberación de la excitación de las neuronas, que al producirse causa dolor, haciendo el paralelo del dolor con el dolor psíquico de la melancolía.

En el *manuscrito H. Paranoia*, con fecha de enero de 1895, Freud (1950) menciona el caso de una mujer de 30 años que al parecer fue acosada sexualmente por un compañero de su hermano, al cual le alquilaban una habitación y quien vivió en ella en dos fechas diferentes. Su aparición se

divide en dos tiempos el primero de estos es el retorno al hogar de los hermanos luego de seis meses después de haber vivido con ellos durante un año. Después vuelve por un breve lapso y desaparece definitivamente. Los comentarios entre las hermanas eran positivos acerca de este hombre, hasta que esta mujer le menciona a su hermana el suceso donde hubo un intento de abuso sexual, episodio que sucedió cuando ella estaba organizando la habitación y él se encontraba en la cama. Él la llama y hace que le toque el pene con la mano, no hay continuación de la situación debido a que el invitado partió después del evento. Este caso originariamente era atendido por Breuer y remitido luego a Freud, quien la trata con hipnosis sin lograr una cura, ni siquiera un avance significativo, pues el *drang*, el esfuerzo que iba dirigido hacia la paranoia, Freud lo quería reconducir de alguna manera, pero en el momento en que se mencionaba al huésped o si había ocurrido algo embarazoso, ella lo negaba, aunque le manifestó que esas preguntas la irritaban. En este momento del “prepsicoanálisis”, Freud hizo mención sobre la pulsión, en tanto es algo que moviliza.

En los siguientes manuscritos y cartas hay posibles referencias a la pulsión en su incidencia en la neurosis o como lo menciona Chemamá (1995), esa relación entre los síntomas de las diferentes neurosis y la fuerza para vivir, sin tomar esto como una cita textual del autor, sin embargo en la lectura realizada se coincide en la interpretación dada por el mismo. En Freud (1950), en la *Carta 52* se evidencia un acercamiento más puntual a lo que luego definiría como pulsión. En esta carta habla de signos de neuronas, percepción, preconciencia y conciencia, denominándolas transcripciones y que, si pudiese indicar a término total lo referente a la percepción y a las cuatro transcripciones, con ello habría abordado una psicología nueva, según sus palabras. Efectivamente al enfocarse y desarrollar lo referente a esas transcripciones, no creó ni abordó una psicología nueva, sino que creó una disciplina.

Cuando Freud habla en ese momento de las transcripciones menciona que estas van en la vía de fases evolutivas, definiéndolas como épocas de la vida y que en la frontera de esas épocas debe traducirse el material psíquico; cuando habla de ellas habla de lo psíquico y lo somático, y esto es más evidente cuando refiere la relación exclusiva de memoria y conciencia, es decir, hay algo que permite esas transcripciones, teniendo un origen somático, aun perteneciendo al aparato psíquico. Frente a las fases desde las diferentes neurosis: histeria, neurosis obsesiva y paranoia se da cuenta que no es algo del todo viable, por lo menos desde el punto de vista evolutivo, relacionado

a la aparición de síntomas en determinada edad, de la compulsión y represión, es decir, que el desarrollo psíquico no coincide con las fases sexuales determinadas por edades.

La siguiente aparición temprana del concepto de pulsión se da en el texto dedicado al dolor, titulado *La vivencia del dolor*, en el que Freud (1950) habla de la imagen mnémica del objeto, de la investidura de recuerdos y el displacer del cuerpo. Es aquí donde hace referencia al desprendimiento sexual.

En esa época Freud divide las pulsiones en dos grupos, refiriéndose a ellos como energía sexual somática y energía sexual psíquica, introduciendo incluso la noción de libido. Es en *Tres ensayos de teoría sexual (1915)* donde precisa la naturaleza de la pulsión sexual, siendo esta, la libido el paso para definir que no hay lugar para dividir entre lo somático y lo psíquico, siendo una posición fronteriza lo que mejor la define. Allí menciona las perversiones, refiriéndose a la pulsión sexual como la más indómita de las pulsiones. Este texto es relevante en tanto explica la razón por la cual hay pulsiones sexuales convertidas en perversas que, si no fuese por el filtro de la conciencia, se podría dar cumplimiento a esas acciones y fantasías, tanto así que los síntomas neuróticos se forman debido a una sexualidad anormal, “la neurosis es por así decir, el negativo de la perversión” (Freud, 1905, p. 150).

Es así como la pulsión sexual se configura en un concepto clave para discernir lo referente a la neurosis y la perversión. Es aquí donde se hace mención a las pulsiones parciales como formadoras de síntomas de las “psiconeurosis”, promoviendo nuevas metas sexuales que se presentan en pares de opuestos: pulsión de ver y de exhibición, pulsión a la crueldad de manera pasiva y activa; desde el enlace de la libido con la crueldad se dan mutaciones del amor al odio, expresiones tiernas en hostiles.

Freud presenta como objetos parciales de satisfacción de la pulsión lo oral, lo anal y lo genital. Se presentan pulsiones parciales hasta la pubertad que es cuando se unifican en la genitalidad, donde se unen en pro de lograr una meta sexual con el objeto elegido, pues lo que primaba anteriormente era la pulsión sexual autoerótica. En este punto, es posible evidenciar diferencias con la conceptualización de Lacan, quien postula que las pulsiones siguen siendo parciales, según lo mencionado en el *seminario II* en la pulsión parcial y su circuito. Para Edelstein (2004):

Lacan no considera a la pulsión como algo orgánico o natural, tampoco como una exigencia de trabajo que proviene del cuerpo hacia el aparato psíquico. No es una energía cinética ni un fluido que emana de la sustancia viva. Finalmente, la pulsión para Lacan no implica la búsqueda del retorno a lo inanimado ni su inverso” (Bonoris, 2015 p. 79).

El mismo autor en su texto *Nueve notas sobre el concepto de pulsión de Jacques Lacan* menciona que el concepto más preciso de la pulsión en la obra de Lacan se encuentra en el *Seminario 23*. Aparte de los objetos referidos por Freud, para Lacan también se encuentran lo escópico y lo invocante. La construcción realizada por Lacan difiere de la hecha por Freud, pues para Lacan la pulsión no tiene que ver con lo fronterizo entre lo somático y lo psíquico, sino que esta es, como la define en el *Seminario 23*:

No piensan que las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir (...). Es que el cuerpo tiene algunos orificios, entre los cuales el más importante es la oreja, porque no puede taponarse, clausurarse, cerrarse. Por esta vía responde en el cuerpo lo que he llamado la voz. Lo molesto, por cierto, es que no está solo la oreja, y que la mirada compite notablemente con ella” (Lacan, 2006, p. 18).

Es así como ese eco en el cuerpo que refiere puede ser la articulación entre el cuerpo y el inconsciente, y tal como lo menciona Bonoris (2015), la pulsión no proviene del cuerpo, sino que el origen es ese decir y para que resuene en él es desde esos agujeros que menciona Lacan. Entonces, a diferencia de Freud, la pulsión no tiene un origen somático, pues esta no habita en lo tangible sino en los agujeros, es eso que no es ni interior ni exterior.

Ella habita el cuerpo, pero no de cualquier manera; introduce un corte no natural favorecido por un borde anatómico. Según lo mencionado por Lacan en *Escritos 2*, estos pueden ser: “labios, cercado de los dientes, margen del ano, surco peniano, vagina, hendidura palpebral, incluso cornete de la oreja”. (Lacan, 1966, p. 778) Es así como se puede inferir que todos los bordes anatómicos podrían ser fuente pulsional.

A través de ello cabe preguntarse cuál es ese decir, esa resonancia que se dio en Emma Reyes a través de la voz, pero no solo de la voz, sino también de lo escópico y cómo esta razón de ser que intentó Freud comprender puede ser en Emma eso expresado por ella en algunas de sus

pinturas, siendo lo escópico esa resonancia que menciona Lacan. En la obra de Emma Reyes es posible evidenciar estos bordes anatómicos en sus pinturas:

Figura 11

Emma Reyes, “sin título “retrato, 1960, pintura sobre papel, 8,6 cm × 11,5 cm colección de arte Banco de la República.



Figura 12

Emma Reyes, “sin título “retrato, 1965, pintura sobre papel, 7,5 cm × 15,0 cm colección de arte Banco de la República.



Figura 13

Emma Reyes, “sin título “retrato, 1989, pintura sobre papel, 13,4 cm × 10,5 cm colección de arte Banco de la República.



Figura 14

Emma Reyes, “sin título “retrato, 1990, pintura sobre papel, 15,9 cm × 9,4 cm colección de arte Banco de la República.

**Figura 15**

Emma Reyes, “sin título “retrato, 1963, pintura sobre papel, 11,5 cm × 12,4 cm colección de arte Banco de la República.



Como se evidencia, en las anteriores pinturas hay presencia de estos bordes pulsionales, pero hay uno en particular que se repite en sus obras y es lo relacionado a los ojos como órganos y el significante asociado a ello, tal y como lo es “bizca”. Esto fue algo vivido por Emma desde su infancia debido al estrabismo que padecía y la manera en cómo principalmente María se refería a ella como “bizca y fea”. Más adelante, esto fue algo también presente en el convento de las hijas de María Auxiliadora, lugar donde desarrolla su talento para el bordado.

Figura 16

Emma Reyes, “sin título “retrato, 1963, pintura sobre papel, 16,8 cm × 12,0 cm colección de arte Banco de la República.

**Figura 17**

Emma Reyes, “sin título “retrato, 1967, pintura sobre papel, 12,0 cm × 12,0 cm colección de arte Banco de la República

**Figura 18**

Emma Reyes, “sin título “retrato, 1957, pintura sobre papel, 14,8 cm × 10,3 cm colección de arte Banco de la República



Retomando lo relacionado con la pulsión sobre esa pregunta que se hacía Freud en la década de 1890, relacionada a la razón de ser o eso que le da fuerza para vivir al ser humano, es eso que en Emma se concreta en el arte, convirtiéndose en la razón que soporta su existencia. Sin el arte, posiblemente su vida hubiese sido muy diferente a lo que fue, pues sería una vida sin

reconocimiento y quizás sin un soporte, pues como lo refirió en una entrevista a la revista *Aleph*: “Desde muy pequeña me di cuenta que tenía que salir, porque yo era sola, sin familia y sin posibilidades de educación. Me levanté en un convento de monjas de la caridad. Colombia no me podía ofrecer nada” (Reyes, 1998, p. 6).

La vida de Emma estuvo atravesada por el arte; gracias a este conoció a Germán Arciniegas, Luis Caballero, Alberto Moravia, Diego Rivera, Eduardo Solá, Miguel Ocampo, Mario Laserna, Marta Traba, entre otros. Sin el arte Emma no hubiese viajado a Francia gozando de una beca y no hubiera conocido y compartido con los intelectuales y artistas del momento. De igual manera, gracias al arte viajó a Israel y debido a ese viaje se reunió con la comunidad judía en Cali, considerándola como un referente artístico y cultural que podía movilizar apoyo para el país recién fundado. Sus grandes amigos, las relaciones y viajes se dieron en gran parte al arte. Cuando se menciona cómo llegó el arte a su vida o si en su familia hay alguna influencia artística, menciona para la misma entrevista con la revista *Aleph*:

No, nada. Creo que mi vocación se despertó por el choque estético de todos esos pueblos que recorrí en Latinoamérica. En Bolivia y Paraguay, por ejemplo, los mercados son delirantes de colores. Yo siempre ambicioné ser la mejor pintora de América Latina, pero hoy en día me contentaría con serlo solamente de Bogotá. (Reyes, 1998, p. 11)

Cuando Emma menciona su ambición, esta es la satisfacción de la pulsión a través del arte, siendo puntualmente la pulsión escópica, como lo menciona Nasio:

La toma perceptiva de “a” se produce en el seno de la dimensión imaginaria por parte de un sujeto que no es ni dividido, ni fragmentado o compactado, sino que es unitario y oico e imaginario él mismo: el yo percibe el objeto es decir el yo percibe una imagen fálica o también percibe una imagen que vela al objeto *a*. (Nasio, 1987, p. 80)

Es así como las pinturas realizadas son eso que ella vivió o recibió desde la captura de la mirada, al ser ella mirada, en cómo fue capturada por el otro. Es decir, solamente puedo mirar porque soy mirado, porque también me han pensado, me han hablado, ha sido desde del Otro desde donde se ha dado esa construcción. En sus pinturas ella cree que capturó algo, pero realmente quien

fue capturada primero por el Otro fue ella; es así que lo que pinta es algo que captura del otro, aunque no lo es todo. En sus pinturas prima el color, tal y como lo mencionó al describir esos mercados delirantes de colores; en las obras de la primera etapa donde en sus pinturas se evidencian personajes de rasgos indígenas, posiblemente esto es una captura de algo de sus vivencias o recuerdos infantiles con los diferentes indígenas con los que tuvo contacto desde su infancia y de los que se conoce debido a su correspondencia al igual que las máscaras, frutas y legumbres del último periodo, donde aparecen elementos selváticos y que también fueron importantes para ella según lo narra. Es allí donde se evidencia esa captura y ese no todo presente en la obra de arte.

Figura 19

Emma Reyes, “sin título “retrato, 1947, pintura sobre papel. Colección privada



Figura 20

Emma Reyes, “Montevideo”, 1947, pintura sobre papel, 34,0 cm × 37,0 cm. Colección privada

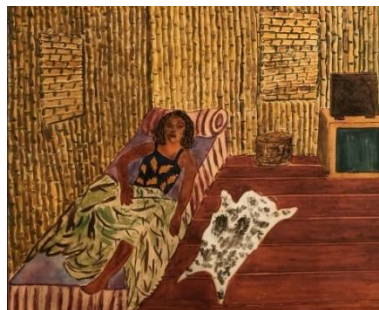
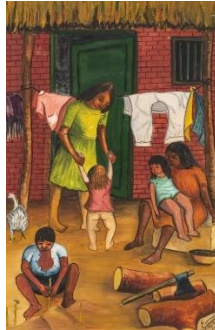
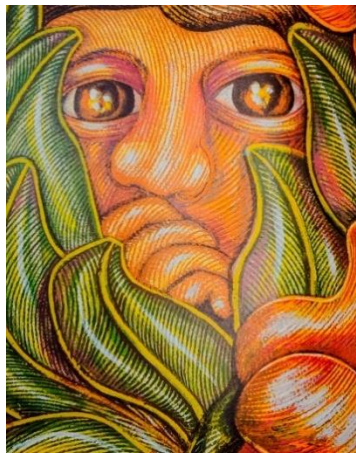


Figura 21

Emma Reyes, “Sin título”, 1947, pintura sobre papel, 29,0 cm × 19,50 cm. Colección privada.

**Figura 22**

Emma Reyes, “Sin título”, s.f. pintura sobre papel. Colección Devenir monstruos. Museo La Tertulia.



Se da lo invocante, allí la voz como objeto es según Gallegos (s.f.), aquello que del significante, no converge con el efecto de significación. Aparece como resto de la sustracción de la significación al significante. En el grafo del deseo, Lacan ubica la voz en el eje del enunciado, al pasar por el segundo entrecruzamiento, más allá del Otro, y allí no operan ni el significante ni el efecto de significación.

Lacan señala en “De una cuestión preliminar...” que hay una función de la voz, esencialmente ligada a la cadena significante como tal, no solo en tanto hablada y oída, sino también en tanto escrita y leída. Su punto crucial es que la producción de la cadena significante no está ligada a ningún órgano de los sentidos ni a ningún registro sensorial. En tanto la voz es algo donde se llama, se es llamado y se hace llamar, es decir, es donde se constata la presencia del otro.

Así como también se presenta en sus pinturas, ella como todo artista tiene una intencionalidad, algo que decir, no se sabe con certeza qué es, pero está allí.

Parte de eso es la mirada. Lacan en su texto *Seminario 11*, indica cómo la repetición no se da al azar ni de manera imprevista. Esto es posible a través de cómo se estableció la cadena significante, de igual manera hace la referencia de cómo el encuentro con lo real es inesperado y llega en un mal momento. También menciona lo que para Freud es el núcleo, la resistencia psíquica es así mismo perteneciente a lo real, es decir, que, en ese encuentro con lo real, se encuentra la percepción, hay algo de realidad que lo autentifica, que valida la angustia. Estos elementos son importantes para comprender lo que implica la mirada, frente a ello:

La preexistencia de una mirada sólo veo desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes. La mirada sólo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de aquello que encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber, la falta constitutiva de la angustia de castración. (Lacan, 2010, p. 81)

Luterau (2012) menciona que el signo o más bien la cicatriz de la castración en lo escópico se da en la elusión, y ese corte que se da, es decir la esquizia de la mirada, se confirma en lo dado a ver de la mancha siendo esta la cicatriz de la elusión de la mirada. (Luterau, 2012, p. 87)

En el mismo texto Lacan, es decir el *Seminario 11 los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* menciona cómo la mirada es un resto, algo que va dejando las representaciones de los objetos y las formas que se adquieren a través de la visión y que se evitan. Se hace mención del mundo omnivoyeur, mas no exhibicionista, no provoca nuestra mirada, es tal vez que la extrañeza en la mirada es dada al no saberse qué es lo que se está eludiendo. Es así que la mirada no se da en la vigilia, se da en el sueño cuando eso se muestra, lo real, lo que se esconde y eso que se elide es que a través de la mirada es posible captar algo de sí mismo, de sí como esencia, como idea de su ser, de lo más propio. Ese resto del que se habló inicialmente esa huella es la *tyche*.

En Emma Reyes la mirada es algo que en su obra pictórica y en sus cartas está presente de manera reiterada, como se evidencia en los siguientes fragmentos de las *Cartas 1,2,3 y 8*:

Todos los domingos, a partir del mediodía y hasta la noche, me dejaban sola, encerrada con llave en nuestra única pieza; no tenía más luz que la que entraba por las grietas y el grande hueco de la chapa y pasaba horas con el ojo pegado al hueco para ver lo que pasaba en la calle y para consolarme del miedo. (Reyes, 2012, p. 13)

Llorábamos y gritábamos tanto, que los vecinos venían contra la puerta a consolarnos; por horas mirábamos por entre la chapa y las rendijas para ver si ella venía. (Reyes, 2012, p. 16)

Figura 23

Emma Reyes, "Mascaras", s.f., pintura sobre papel. Colección Devenir monstruos. Museo La Tertulia



La señora María, saludaba a todos dándoles la mano; en ese momento apareció el Cojo que venía corriendo. Se acercó al coche y me regaló media naranja que llevaba en la mano, nos miraba con ojos muy tristes. (Reyes, 2012, p. 18)

El Niño nos miraba con los ojos grandes abiertos y como si hubiera sentido lo profundo de nuestro dolor, las lágrimas le empezaron a caer a chorros, sin dar ni un grito. Solo hacía pucheritos con la boca y sus ojos eran de una tristeza profunda. (Reyes, 2012, p. 34)

Figura 24

Emma Reyes, “sin título “retrato, 1965, pintura sobre papel, 15,5 cm × 10,3 cm colección de arte Banco de la República.

**Figura 25**

Emma Reyes, “sin título “retrato, 1990, pintura sobre papel, 15,5 cm × 10,3 cm colección de arte Banco de la República



Un elemento que se presenta en las cartas de Emma Reyes es lo referente a lo excremental y lo relacionado al desecho tal. Así lo menciona en la *Carta 1 de Memorias por correspondencia*:

Nuestra vida se pasaba en la calle; todas las mañanas yo tenía que ir al muladar que estaba detrás de la fábrica para vaciar la bacinilla que habíamos usado todos durante la noche; era una enorme bacinilla blanca esmaltada, pero del esmalte ya quedaba muy poco. No había día que la bacinilla no estuviera llena hasta el tope y los olores que salían de esa bacinilla eran tan nauseabundos que muchas veces yo vomitaba encima. (Reyes, 2012, p. 11)

Esto se aborda debido a la relevancia de lo anal, pues según lo refiere Lacan es el lugar de la metáfora, nuevamente, el del intercambio de un objeto por otro, del don y del regalo; de lo que le impulsa a ofrecerse a amar al sujeto. Ese es el dominio de lo anal, cuando está la falta y esto no permite dar lo que se supone debe dar, está el poder dar otra cosa. En el caso de Emma, ella da como regalo para los otros cartas donde narra lo que no se atrevió a decir de manera oral y que el otro deseaba. En ellas aparece la oblatividad. Dice Lacan:

A nivel escópico, ya no estamos en el nivel de la demanda, sino del deseo, del deseo al Otro. Lo mismo sucede a nivel de la pulsión invocante, que es la más cercana a la experiencia del inconsciente. De manera general, la relación de la mirada con lo que uno quiere ver es una relación de señuelo. El sujeto se presenta como distinto de lo que es, y lo que le dan a ver no es lo que quiere ver. (Lacan, 2010, p. 111)

Emma también hace un intercambio en su llegada al convento de las hijas de María Auxiliadora, tal y como lo presenta en la *Carta 12 de Memorias por correspondencia*:

Esa no era una casa de huérfanas, era una casa donde tomaban niñas pobres, con o sin familia, para enseñarles a trabajar. La pensión era de diez pesos mensuales, pero en ese punto eran más elásticas. Éramos muchas las que no podíamos pagar los diez pesos. Pero lo que producíamos con nuestro trabajo era todo para las monjas y te aseguro que producíamos miles de pesos. (Reyes, 2012, p. 55)

Al respecto está también lo que menciona Lacan del carácter inasible de la mirada, pues la mirada es el objeto en el registro del deseo que es imposible de comprender o captar por ser demasiado sutil. La menciona como un objeto evanescente con el que el sujeto confunde su propio desfallecimiento, es un objeto desconocido donde se da la ilusión de la conciencia de verse-verse que elide la mirada. Cuando el sujeto es mirado se sorprende, se siente en zozobra porque es descubierto mirando al otro que lo mira, que realmente es una cosa, aun si esa cosa es un ojo, reduciéndolo así a la vergüenza.

Uno de los ejemplos celebres de Lacan es la pintura de Los embajadores de Holbein, y este la usa para mostrar “la encarnación ilustrada” de la castración, mencionando que en este cuadro

“todos tienen una función y es la de ser una trampa de cazar miradas, pues donde se le encuentra desaparece” (Lacan, 2010, p. 97). Esto es un juego de señuelo, pues en la relación amorosa nunca se ve al otro desde su perspectiva y el otro nunca mira lo que quiere ver, es un juego de engaño.

En lo referente al cuadro, su función es diferente a la que se pensaría que es la de cazar la mirada del espectador, pues, aunque lo que se espera es que el pintor, así como el actor haga desear ser mirado, lo que ocurre es que el pintor en gran parte de los movimientos artísticos le da algo para observar a su audiencia. Sin embargo, también es una invitación a despojarse de la mirada, en similitud a dejar las armas, es por ello por lo que las pinturas poseen un efecto pacificador, apolíneo, como lo describe Lacan, pues se le da algo al ojo y no a la mirada. Pero para todo hay una excepción y la excepción para lo anteriormente mencionado es el movimiento expresionista; del cual tiene influencia el estilo de Emma Reyes. Lo que ocurre con el expresionismo es que brinda algo que genera cierta satisfacción, pues este movimiento no apacigua la mirada, sino que por el contrario, da cierta satisfacción a ella. Lacan lo menciona en el *Seminario 11*, el expresionismo llama la mirada, esto es mencionado anteriormente: la pintura clásica tiene un efecto apaciguador, en este tipo de pintura como lo menciona Oyola (2019), lo que se da es un velo de lo real, se evita encontrarse con la falta, es decir, con la castración y lo que ocurre con la pintura anamórfica es lo contrario. Hay un encuentro con lo real, siendo la pintura expresionista de estos movimientos la cumbre de este fenómeno; según el autor es en el expresionismo donde es posible encontrar la angustia, el miedo, el vacío, la sexualidad y la muerte, todo esto perteneciente al campo de la castración.

Las siguientes obras de la artista son algunas donde se puede apreciar la influencia que tuvo el expresionismo en su estilo:

Figura 26

Emma Reyes, “sin título “retrato, 1957, pintura sobre papel, 7,7 cm × 10,4 cm colección de arte Banco de la República.



Figura 27

Emma Reyes, "sin título "retrato, 1957, pintura sobre papel, 25,0 cm × 21,6 cm colección de arte Banco de la República.

**Figura 28**

Emma Reyes, "sin título "retrato, 1965, pintura sobre papel, 14,0 cm × 11,1 cm colección de arte Banco de la República.



Ese apaciguamiento lo denomina Lacan como el doma mirada. Parte de esto es la importancia del arte en lo social y es mostrar que es posible vivir de la explotación de su propio deseo, además de su función tranquilizadora, que genera sosiego al deseo de contemplación, elevando el espíritu. Esto lo menciona en contraste con el comentario de Freud sobre el no saber donde se encuentra el valor de la creación artística, mencionando Lacan que este radica en el valor social que se le da, pues hay iconos que mantienen bajo la mirada. Como ejemplos Lacan enuncia iconos cristianos tal como los mosaicos bizantinos, pues estas imágenes pueden suscitar el deseo de Dios, esto se inscribe en el plano sacrificial por parte del pintor, pues se supone que complace a Dios (Lacan, 2010).

Ese sacrificio Maleval lo asocia con la creación "La creación de Lacan exige el sacrificio de un seminario" (Maleval, 2002, p. 104) haciendo alusión al seminario de los Nombres del Padre. Para Lacan fue un seminario, para Emma fue la ruptura de un matrimonio y el asesinato de su hijo en la guerra del Chaco, pues, aunque ella ya realizaba dibujos mientras vivía en Paraguay, es después de este suceso que se muda a Buenos Aires y gana la beca de arte que la lleva a París. Durante todo este tiempo, Helena vuelve a tener un rol preponderante ya que ella es quien denomina primero a la Nene, pero luego ella y su hermana son para el mundo Helena y *Emma Reyes*. Esta nominación es la referida a las monjas en el momento del abandono de María; no es posible verificar que esta nominación sea real desde lo fáctico. Sin embargo, esta fue la que Emma aceptó para ella, le dio su lugar y fue esta nominación la que perduró aun en sus obras, pues algo que se evidencia en la mayoría de sus pinturas es la ausencia de los títulos, pero siempre está el de la artista, está el nombre de Emma Reyes.

El trabajo realizado por Orvañanos, tiene un cuestionamiento pertinente a lo trabajado hasta ahora sobre Emma Reyes y es:

¿Podríamos pensar que, en cualquier sujeto, estructuralmente neurótico, ante alguna situación traumática insoportable, por ejemplo, frente a un duelo o una enfermedad incurable, el cuarto nudo fallaría y por lo tanto habría de producir un *sinthome* para no enloquecer? ¿Es el *sinthome* una prótesis o una muleta para no enloquecer? Ésta es la tesis que voy a desarrollar valiéndome de un ejemplo destacado, tomado de la historia del arte: el autorretrato en Egon Schiele. (Orvañanos, 1998, p. 128)

La respuesta que ella da al final de la elaboración del texto es una respuesta positiva frente a la pregunta del papel del autorretrato de Egon Schiele, como *sinthome*, dejando como conclusión otras posibilidades en las cuales para otros pintores el autorretrato (en perspectiva se podría considerar esto aplicable a la pintura, no únicamente a los retratos) podría ser una sustitución metafórica, la de un síntoma o la de sublimación.

De acuerdo con lo anterior, frente a esa prótesis psíquica que logra construir un sujeto que no fue ubicado en el lugar del falo por parte del Otro materno, encuentra una salida que permitió crear lazo social. En este punto es posible decir que tal y como ocurre en el caso de tantos artistas

y escritores mencionados en la historia del psicoanálisis, tomando como ejemplo la escritura de Joyce, este es el caso celebre de Lacan para prescindir de analizar la forclusión del Nombre del Padre, considerando la posibilidad de que se presente una suplencia del mismo (Maleval, 2002).

5. Capítulo III: El nombre y la obra de Emma reyes: La suplencia de la artista

“¿Quién puede afirmar que aquel niño no podría haberse convertido en un gran músico o en el descubridor de la vacuna contra el cáncer? O algo menos melodramático: podría convertirse en una persona feliz y normal...”

Agatha Christie (1931)

Esta frase de Agatha Christie, reconocida escritora de novelas de misterio está relacionada con lo que se ha construido en los capítulos anteriores sobre Emma Reyes frente a las condiciones que le permitieron pasar de ser la Nene o N.N a una artista, es decir, cómo pudo convertirse en lo que fue.

En el capítulo dos se menciona la forclusión del Nombre del Padre como un proceso central para la Nene. Sin embargo, ¿cómo es el funcionamiento de la operación que permite a la Nene de Helena convertirse en la artista que trabajó y fue amiga de los intelectuales y artistas prominentes de su época? Esto es lo que se desarrollará a continuación. Para lograrlo, se mencionará parte de la teoría sobre la clínica borromea, se abordará así mismo lo relacionado con el nudo borromeo, dando paso al *sinthome* y el lugar del arte como suplencia en el caso de Emma Reyes.

Para iniciar lo referente al desarrollo de los nudos borromeos en la conceptualización lacaniana, es decir la clínica borromea, es necesario mencionar la distinción entre la primera clínica lacaniana y la segunda, que es donde se ubica el *sinthome*. Según lo referido por Mazzuca et al. (2000) la primera clínica en Lacan es donde se retorna a las estructuras referidas por Freud: neurosis, psicosis perversión, es decir es una enseñanza enfocada a la clínica de las estructuras subjetivas y por lo tanto de las modalidades del deseo en cada una de ellas. Esta primera clínica según lo menciona Santiago (2006) es posible comprenderla como la clínica del Otro, se podría inferir social, esto debido a que el Otro es parte de la estructura del deseo, siendo el deseo deseo del Otro.

En la segunda clínica de Lacan la concepción de las categorías clínicas cambia, pues se da una nueva noción del síntoma y es allí donde se desarrolla la diferenciación entre síntoma y *sinthome*, presentándose una clínica ya no centrada en el deseo sino en el goce y los tipos de síntoma. Santiago (2006) refiere que esta clínica a diferencia de la primera es una clínica del síntoma “autista”, diferenciándolas Lacan de esta forma, pues el *sinthome* es la función de

anudamiento que articula el “goce autista” en la relación con el Otro. Esa primera clínica centrada en el deseo está enfocada en el funcionamiento del sujeto desde las modalidades de constitución del deseo, a diferencia de la clínica del goce donde el desarrollo está centrado en el síntoma con las definiciones y el sentido que cada una de las estructuras tiene (Mazzuca et al. 2000). De esta manera, cabe enfatizar lo que presenta Santiago: “Esto lleva a generalizar el concepto de *sinthome*, no sólo para las psicosis, sino también para cualquier estructura” (Santiago, 2006 p. 23).

Algo que es necesario considerar, es el hecho de que el paso de la primera a la segunda clínica no es discontinuista, tal como lo menciona Mazzuca et al., (2000) sino que por el contrario es gradualista; las modificaciones realizadas no se realizan de manera tajante, sino que se presentan fases intermedias.

De esta manera en lo referente al desarrollo de la clínica borromea es necesario mencionar que cuando Lacan estaba desarrollando la clínica borromea en la década de los setenta, el avance por parte de las matemáticas aun no era significativo en lo referente a teorización en el campo de los nudos, pues esto se da en la década de los ochenta, principalmente gracias al desarrollo de la informática, debido a que la solución de algunos teoremas y otras cuestiones solo fue posible abordarlos y resolverlos gracias a la invención de la computadora. Los progresos importantes en las variantes sofisticadas para abordar la problemática de los nudos se dan en 1984, es decir, tres años luego de la muerte de Lacan.

En el texto de Mazzuca et al. (2000), se hace referencia a cómo el nudo borromeo realmente no es un nudo, sino una cadena en la cual los eslabones tienen características particulares. Una de ellas es que estos están enlazados sin estar interpenetrados, es decir, ningún eslabón se anuda pasando por el agujero de otro; la segunda es que las cadenas borromeas se hacen con tres nudos o eslabones, no es posible una cadena borromea de dos eslabones.

En esta segunda clínica se presentan dos extremos, así lo menciona Mazzuca et al., (2000): uno de ellos, es el anudamiento “tradicional” es decir, en el que el Nombre del Padre o la metáfora paterna anudan los registros, y por el otro lado se presenta lo que según palabras de los autores fue denominado como “la nebulosa”, por parte de psicoanalistas francófonos, y es la formación de un conjunto poco claro o definido en el que no hay articulación entre los elementos que lo componen. Entre estos dos extremos hay muchas maneras de anudamiento posibles. Es en esta segunda clínica que Lacan utiliza el concepto **suplencia**, sin embargo, es muy diferente a como fue usado en la primera, pues en esta lo que se consideraba era que el síntoma fóbico en el caso de Juanito era la

suplencia de la metáfora ineficaz, a diferencia de la segunda, donde el Nombre del Padre en su función de anudamiento es también una suplencia, al igual que el síntoma es una suplencia de la relación sexual que no existe. Es así como imaginario, simbólico y real están sueltos y viene el efecto de anudar tanto por parte del síntoma como por parte del Nombre del Padre, es decir, su función es la misma.

Frente a lo mencionado anteriormente sobre el síntoma como una suplencia de la relación sexual que no existe, es en el *Seminario 22 RSI* según refiere Mazzuca et al. (2000) donde Lacan aborda la no relación entre los sexos, indicando que entre ellos es necesario que se dé un tercer eslabón que permita el enlace, que posibilite algún tipo de relación.

Pero no es únicamente el anudamiento para posibilitar la relación sexual, sino también el de los registros. Lacan (2006) menciona que entre esos cuatro eslabones el cuarto vendría siendo el *sinthome* soportado en los otros tres constituidos subjetivamente, es de esta manera como se puede evidenciar lo gradual de la segunda clínica tal y como lo menciona Mazzuca et al., (2000).

Lo desarrollado en el texto *De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis*, establece la doctrina en lo referente a la función del significante del Nombre del Padre y la metáfora paterna, es decir, la condición propia del sujeto: neurosis o psicosis. Teniendo en cuenta ese algo instaurado del Otro, es pertinente recordar como lo menciona Imbriano (2009), que padre y madre al ser escrituras de la cultura son significantes. Es así como el padre ocupa el lugar de un innombrable, pues está en el lugar de “soy lo que soy” siendo claramente necesario. Es decir, es necesario lo simbólico para que se dé la ex-sistencia del padre; siendo este por fuera dé y es este por fuera dé, el que anuda, pero algo pasa y es que este nudo tiene una particularidad que Ladrón (2017) citando a Schejtman menciona y es que:

El nudo falla siempre y esto es inevitable; el inconsciente no es aquí lo que produce el lapsus, sino lo que se monta sobre aquél; supone ya un tratamiento del lapsus del nudo, un inicio o condición necesaria del *sinthome*, hace a la estructura del sujeto que se configura en torno de aquella. Esto es: no hay sujeto sin lapsus, aquél determinado por el agujereamiento inferido por lo simbólico en lo real. (Ladrón, 2017, p. 103)

De hecho, esto es lo que ocurre en el caso de Emma, el nudo falla y si el nudo falla siempre, es posible decir que no necesariamente es propio de una estructura en particular. En el caso de

Emma hay un fallo en el Nombre del Padre, presentándose una forclusión normativa o generalizada; al parecer está la metáfora paterna, hay un significante externo a la cadena ejerciendo la función del Nombre del Padre, es allí donde Helena, en función de la metáfora permite de alguna manera eso, siendo el anclaje requerido para la suplencia, en cuyo caso es el arte.

Al presentarse eso que Recalcati refiere como desinversión libidinal en el caso de María con sus hijos, siendo su resultado la indiferencia total al ser Emma considerada como el obstáculo para su realización; lo menciona varias veces y también actúa consecuente a ello. Es Helena quien llega a proveer ese “muñón” con el que Emma de alguna manera logra hacer lazo social, de esta manera, se instaura el sentimiento de la vida, el deseo de ella. Hay algo que al parecer logró establecer María como Otro y es la atracción que generaba Emma, la alaban por su oratoria y ella misma en ocasiones menciona que su narrativa atrae tal y como lo menciona en la entrevista realizada por la revista *Aleph*: “Suelo hablar y hablar. Pude haber sido una especie de trovador del medioevo que iba por los caminos diciendo sus cosas y así se levantaban la comida” (Reyes, 1998, p. 10).

En la misma entrevista menciona lo importante que es el arte para ella, pues afirma que la pintura es su vida, esa razón de ser que buscaba Freud en Emma fue el arte. Sin embargo, aunque esto es algo que se mencionó cuando se abordó la mirada en su obra, siendo este su objeto *a* no era la respuesta completa a la pregunta planteada y la manera en cómo se podía tener una respuesta sobre ese anudamiento que sostuvo a Emma, lo que la convirtió en artista es a través del arte como suplencia.

De acuerdo con lo anterior, se fundamenta lo que Lacan sostiene en el *Seminario 23*: “he constatado que, si tres nudos se mantuvieron libres entre sí, un nudo triple, que pone en juego una completa aplicación de su textura, ex-siste. Y es propiamente el cuarto. Se llama el *sinthome*” (Lacan, 2006, p. 56).

En el caso de Emma, esa falla que se presenta en los sujetos y que es particular de cada uno es la manera cómo se presenta; el *sinthome* como forma de anudamiento de eso que debe estar suelto, en ella es: “arte”, arte en tanto pintura, música y escritura. Para Emma el arte se presenta en diferentes formas y momentos de su vida, siendo el primero de ellos y del cual se tiene referencia, ese muñeco de barro esculpido como parte de un juego en un muladar, luego el teatro y la música. En el convento se convierte en una experta bordadora pasando del hilo a la pintura y luego

encontrando en la escritura la manera de romper un pacto de silencio que duro más de 20 años frente a eso que no se pudo expresar oralmente.

Es gracias a Helena que la Nene se convirtió en la artista Emma Reyes, a quien Helena sostenía, cuidaba, protegía, y llega el arte, llega la suplencia del padre fragmentador. El primero en aparecer es el de Eduardo fragmentando el vínculo y el lazo formado con él, con Roberto el padre del Niño lo que se percibe es amenaza de castración, al pensar que le va a “quitar el ojo” fragmentando el cuerpo, y cuando reaparece nuevamente el gobernador de Boyacá y padre de Eduardo se presenta la agresión por parte de María, es decir, ese padre no funciona, no cumple, de preferencia que no esté.

Retomando lo dicho por Ladrón y por Lacan, el lapsus del nudo que es un fallo en su anudamiento, lo viene a reparar el *sinthome*, es así que síntoma, Nombre del Padre y *sinthome* tienen una función equivalente y es la de anudar los registros de lo simbólico, lo imaginario y lo real. La manera en cómo lo hacen y las repercusiones de cada una de ellas varían y una de estas variaciones que en este caso no sería variación sino una forma de anudamiento no borromea es lo que ocurre en el caso de Joyce. Puntualmente el caso de su escritura, el lapsus del nudo en Joyce se da en el punto del cruce de lo real y lo simbólico, sin embargo, lo que hace que se convierta en una anudación no borromea, es la forma del anudamiento, pues la reparación del fallo se da en la interpenetración de los dos registros anteriores liberando el imaginario, aspecto que Lacan toma para abordar la relación con el cuerpo propio. Esto se ejemplifica cuando Lacan (2006) relata la paliza que James Joyce recibe de sus compañeros de academia y el sentimiento posterior a ella, donde se va diluyendo el sentimiento de odio por lo ocurrido, usando la metáfora de la piel que se separa de un fruto maduro; este es un fenómeno de un imaginario desanudado, que se puede separar de los otros dos registros, así como el cuerpo puede desprenderse.

Gracias al estadio del espejo se tiene el concepto de totalidad del cuerpo o de un cuerpo entero, el cual puede estar unificado o por el contrario despedazado tenemos solamente en relación con el estadio del espejo, el concepto de un cuerpo entero que puede estar constituido o despedazado, dándose la analogía con la desestructuración imaginaria que se produce por el desencadenamiento. Frente a ello Mazzuca et al. (2000) afirman que en Joyce no se trata de un cuerpo desarmado o desplazado, no implica un retorno a lo real del goce en el cuerpo, sino que es lo contrario; es la facilidad de desprendimiento de lo real, de un cuerpo que se anudó de una manera diferente, de una forma en la que puede soltarse.

En el caso de Emma y como se expuso en el primer capítulo de esta investigación, al parecer ocurre algo en el estadio del espejo en esa etapa de unificación del cuerpo. La fragmentación es algo reiterado, la fragmentación del cuerpo tanto en las pinturas como en lo mencionado en sus cartas donde los ojos y la mirada siempre fueron algo central. Emma tiene una diferencia con Joyce y es que en el caso de Emma no es un cuerpo que se puede soltar, es un cuerpo fragmentado que puede ser intercambiable. Se podría decir un cuerpo metafórico, pues la metáfora es el intercambio de un objeto por otro, un ejemplo de ello es ese significante que siempre estuvo con ella, el de “bizca”, donde eso que era considerado desde el lado de la fealdad, en su pintura cambia al lado de lo bello, al igual que el sueño de las cabezas, donde una cabeza “chiquita” podía ocupar el lugar de la propia, o cuando las partes del general Rebollo se convirtieron en bolas de barro. El pacto de silencio que duró 20 años sobre lo ocurrido en su infancia con Helena también es una metáfora de eso que no se puede decir sobre la infancia, pero sí se pudo escribir. Es aquí donde el arte permite ese anudamiento, donde el *sinthome* es lo que permite el sostenimiento de los registros, es la prótesis psíquica de eso que no quedó anudado de la manera tradicional.

Retomando lo relacionado con el estrabismo se presenta a continuación, fragmentos del libro *Memoria por correspondencia* y *Correspondencia inédita* respectivamente donde menciona el estrabismo y cómo ambos episodios están relacionados muy de cerca con el arte:

Ese fue mi tercer trabajo. Por mala suerte para mí, llegué a tal habilidad que no necesitaban picarme para devolver la aguja, había aprendido a bordar al revés lo que representaba un avance fabuloso en el trabajo y por varios años no logré que me cambiaran de oficio, naturalmente eso contribuyó terriblemente a que mis ojos, ya bizcos desde chiquita, se me volvieran peores. Ya nadie podía saber para qué lado estaba mirando. (...) Después de varias discusiones, las monjas decidieron poner remedio a mi bizquera y decidieron ponerme anteojos. Anteojos hechos por ellas, naturalmente. Fue la directora misma que me los hizo; eran muy simples, dos cuadrados de cartón negro, bastante fuertes, amarrados con alambres, en el puro centro de cada cartón había un único hueco hecho con una aguja. Si yo quería ver, tenía que mirar por el hueco, si no, no veía nada. Maravilloso remedio; yo estaba feliz, porque me sentía diversa a las otras, cuatro años soporté sobre mi nariz esos cartones, pero no creo que ningún oculista en el mundo me hubiera curado mejor. (Reyes, 2012, p. 67)

Cuando había luna se podía leer solamente con la luz de la Luna. Dos días más tarde hubo luna y yo me levanté a leer, y no era cierto, porque no vi nada. A la hora del desayuno le dije al doctor Gómez, que me había levantado para leer con la luna y no había visto nada.

-Es normal porque tú eres bizca.

Todos se rieron menos yo... pero era cierto, yo era bizca. (Reyes, 2020, p. 118)

En el primer fragmento ubicado en la *Carta 14*, Emma hace referencia a su labor de bordado; era la mejor realizando esta tarea como “hija de María Auxiliadora”, pues de esta manera como le mencionaban las monjas del convento era como pagaba su comida y estadía. En el caso del segundo fragmento el comentario realizado es por un amigo de Mario Laserna⁶, ubicado el fragmento en el texto titulado Mario Laserna en *Correspondencia inédita*.

Joyce se ha convertido en un personaje insigne en la teoría analítica debido a lo desarrollado desde su literatura por Lacan y el desarrollo del concepto de *sinthome*. En Joyce, debido a que la interpenetración de lo simbólico y lo real da razón a ciertos fenómenos en el escritor, Lacan lo ubica ya no del lado del *sinthome*, sino del síntoma. El síntoma de Joyce está en lo que Lacan denomina su ego; el ego de Joyce estando ligado al deseo de ser artista y al valor y reconocimiento del nombre propio. Es de esta manera que ese síntoma, el cuarto redondel joyceano compensa la forclusión del Nombre del Padre impidiendo que lo imaginario se desborde o se escape. (Mazzuca et al. 2000). La razón para que Lacan defina que en Joyce síntoma es la relación con el lenguaje y esta es la de condición gozante del significante en lo que es la lengua, siendo esta una relación presintáctica.

Lacan (2006) presenta el fenómeno de esta relación, ilustrándolo con el texto de *Chamber music* de Joyce, mencionando que el síntoma condiciona la lengua elevándola a la potencia del lenguaje, aun cuando este no sea posible de analizar. De igual manera, el ego de Joyce estaba condicionado por el deseo de ser artista; este ego también lo denomina como narcisista porque “en cierto nivel, hay algo que sostiene el cuerpo como imagen” (Lacan, 2006 p. 147). Algo muy interesante es la mención que hace Lacan cuando dice que el síntoma de Joyce no le concierne en nada a su audiencia debido a que es síntoma, en cuanto que no hay oportunidad de “que atrape algo del inconsciente de ustedes”, y que la razón por la cual había sido publicado es porque el lector

⁶ Mario Alberto Laserna Pinzón fue un educador, diplomático, filósofo, matemático, humanista, escritor y político colombiano nacido en Francia. Fundador de la Universidad de los Andes

queda fascinado debido a que lo que se puede atrapar en su texto es el goce, y es ahí donde se ubica el síntoma.

Un concepto relevante que trabaja Lacan con Joyce es el de escabel, diciendo que su escabel es su obra capital y última, es decir *Finnegans Wake*, pues el artista desde el inicio deseó que su nombre, el nombre, no el de la obra viviera para siempre y esto marca un hito, pues no se había hecho literatura así (Lacan, 2006). El escabel es un ego artificial, según mencionan Mazzuca et al. (2000) es una plataforma artificial que ubica para instalarse en ella con el ánimo de sobresalir; este funciona compensando el efecto de la forclusión del Padre, sin embargo, esto no quiere decir que el síntoma devuelva o establezca un nudo borromeo para Joyce, pues real y simbólico permanecen interpenetrados. Cabe tener en cuenta que Lacan citado por los autores afirma que el padre real, es decir el de los hechos, no cumplió con su función, siendo la consecuencia de ello que el significante del Nombre del Padre está ausente.

Es posible que Emma como muchos otros artistas compartan ese rasgo que menciona Lacan, como algo que sostiene el cuerpo como imagen, mencionando el ego de Joyce como narcisista. En Emma el arte es esa prótesis ortopédica que posibilita esa suplencia del Nombre del Padre, que gracias a Helena provee un muñón inicialmente. El arte anuda los registros, el arte es algo que siempre estuvo y que aun con dificultades perduró. Emma cambiaba de residencia, viajaba por diferentes lugares y países, conocía diversos personajes cada uno más inverosímil que los demás, pero siempre estuvo el arte, las experiencias que se podrían considerar iniciales para Emma aparte del “general Rebollo”, se dan en *Memorias por correspondencia*, fragmentos de la *Carta 9*:

Atrás del escenario había dos escaleras, una de cada lado, que daban a otro grande patio donde había varias piezas de madera, esas piezas fueron mi paraíso. Allí había vestidos de todos los colores, largos, cortos, capas, capuchones, coronas, espadas, abanicos, collares, botas, guantes, sombreros, pelucas de todos colores y mil y mil cosas que yo veía por primera vez en mi vida y que ni Betzabé ni Helena sabían cómo se llamaban ni a qué servían. Cuando llegamos había una compañía española que venía todos los días a ensayar. Yo no entendía nada de lo que decían, pero verlos caminar, entrar, salir, correr, hablar, eso me bastaba como diversión y de ellos aprendí a jugar al teatro. Me vestía de mil formas diversas, subía a la escena e inventaba toda clase de historias. (Reyes, 2012, p. 39)

El cura me tomó de la mano y me llevó a la agencia de chocolate. La señora María le contó la historia de los rollos de la pianola, el cura entró con nosotros al teatro, subió a la escena, abrió el mueble, puso uno de los rollos y empezó a sonar la música. Yo me quedé como paralizada, miraba ese mueble por arriba, por abajo y no veía los músicos, pregunté si los músicos estaban cerrados entre el mueble, todos se rieron, el cura con grande paciencia me explicó que la música salía de los huequitos del papel. Ese buen cura me enseñó el mejor juego de mi infancia. Yo aprendí a manejar esa pianola a la perfección, lo hacía con tanto cuidado que el abogado no me prohibía tocarla. (Reyes, 2012, p. 40)

Como se mencionó anteriormente, el Nombre del Padre, la metáfora paterna y el síntoma cumplían una función equivalente, pero es posible decir también que el padre tiene una función sintomática, él mismo es un síntoma. El padre síntoma según lo refiere Mazzuca et al. (2000) citando el *Seminario 17* de Lacan, afirma que el padre mismo tiene un síntoma, el cual es que una mujer sea la causa de su deseo, y de igual forma, la mujer también es un síntoma; es decir, ambos son correlativos, pues los dos dependen uno del otro. El padre, al hacer a una mujer causa de su deseo, lo que está haciendo es una articulación entre goce y deseo, el goce en tanto la mujer está ubicada en el lugar del objeto, causa del deseo. A esto es a lo que Lacan denomina pere-versión del padre: versión hacia el padre.

Los autores también mencionan lo que para Lacan no debe ser un padre; este no debe ocupar el lugar del significante del nombre del padre, pues al ocupar ambos lugares, tanto el de representante de la ley como el padre legislador, orilla al sujeto a la psicosis. Para ejemplificar lo anterior toman como ejemplo al presidente Scrheber, pues cuando el padre no se distancia, no se diferencia el significante del Nombre del Padre y él mismo, siendo esto causante de psicosis.

Aunque como mencionan algunos autores entre ellos Orvañanos (1998) al abordar la obra de un artista y para este caso su correspondencia, en la cual narra de manera exhaustiva detalles de su infancia, es tentativo analizar otros elementos donde se evidencie la interpretación sobre la estructura clínica de la artista, empero, en ningún momento ha sido el objetivo de este trabajo. No obstante, eso no significa que lo provisto en los libros de su correspondencia y algunos elementos de la entrevista concedida por la artista a la revista *Aleph* no permitan desarrollar cómo se dio el mecanismo de la suplencia en ella, teniendo en cuenta la máxima del caso por caso.

Hay formas de anudamiento, una es la del nudo borromeo y otra es la del nudo de capitón, aunque teóricamente esta segunda forma no está definida según lo refiere Mazzuca et al. (2000) en ninguna de las teorías de los nudos. Sin embargo, el concepto de anudamiento en la enseñanza lacaniana por lo menos en su última etapa está claramente definido permitiendo distinguir diferentes formas de anudamiento con resultados diferentes. Los autores refieren que el punto de capitón es un efecto de la metáfora y también articula registros, de igual manera sostienen que a lo que se hace referencia con la palabra anudamiento es a que los tres registros imaginario, simbólico y real tienen que sostenerse juntos de alguna manera; es decir, estar sueltos y/o anudados o enlazados. Es así como tanto el punto o nudo de capitón⁷ y el anudamiento borromeo son articulaciones entre registros, en el caso de la metáfora Mazzuca et al. (2000) dice: “se trata de como la articulación entre significantes, que ocurre en el registro de lo simbólico, produce un efecto de significación cuyo producto, el significado, se sitúa en el registro de lo imaginario. Es decir, que la metáfora articula simbólico e imaginario” (Mazzuca et al, 2000 p. 68).

El anudamiento también lo hace el punto de capitón, lo que ocurre es la interpenetración entre los registros, pues se usa el agujero de uno de los eslabones para unirlo con el segundo, a diferencia de lo que ocurre en el nudo borromeo de cuatro, pues en este los tres registros están sueltos, sin interpenetrarse y es el cuarto el que viene a hacer la función de anudamiento.

Se hace necesario hablar sobre el síntoma y el *sinthome*, en el caso del primero según lo menciona Santiago (2006) es el significado que está oculto para el sujeto, siendo la interpretación el medio para producir significado; en el caso del segundo concepto de síntoma o del *sinthome* está fuera de significado, es el síntoma como “modalidad de goce a partir de un elemento extraído del inconsciente, por eso se trata de una letra, no de un significante, por ello se dice que es goce de una letra” (Santiago, 2006, p. 24).

Es de esta manera que como mencionan Mazzuca et al. (2000), en Lacan se coteja lo simbólico con lo inconsciente como lugar donde S1 y S2 forman cadena produciendo sentido, y es ahí donde el síntoma goce queda fuera de esa operación. Es decir, esto queda fuera de ese lugar de combinación de los significantes donde hacen cadena. Es así como el síntoma de Joyce como se sostuvo anteriormente, es algo que está por fuera de, es decir, lo que el inconsciente hace existir. Sin embargo, aunque se equiparó lo inconsciente con lo simbólico, esto no quiere decir que

⁷ El no lugar de este en la teoría de los nudos se aborda con el uso que se hace del de punto de capitón, el cual consiste en anudar interpenetrando, es decir se usa el agujero de un nudo para enlazarlo con otro.

el síntoma sea un efecto simbólico, este no es producto de la cadena significante, sino que queda por fuera de lo inconsciente, de lo simbólico. Es por ello que Lacan habla de su función, la función del síntoma consiste en traducir el inconsciente como una letra, en tanto para Lacan lo simbólico y el inconsciente son equiparables, siendo este el lugar donde se da la cadena significante, quedando el síntoma fuera de ello. De esta manera se extrae un elemento del inconsciente, es algo que pasa de lo simbólico a lo real, siendo ese elemento que no hace cadena la letra, de ahí que se dice que el inconsciente se traduce como una letra.

Los autores afirman que la ex -sistencia es la medula de lo borromeo, pues solo es posible el anudamiento del cuarto elemento a los otros tres, solo si estos están sueltos y si el mismo les existe a ellos; esta oposición de la ex -sistencia a cualquier tipo de intersección entre registros sea continuidad o interpenetración, acoplamiento o intromisión de lo simbólico en lo real o viceversa, indica que el síntoma como goce fijado a una letra es diferente al síntoma psicótico; es el síntoma como goce a una letra el que hace ex-sistir al inconsciente, es el síntoma el que fija el goce a una letra, aun cuando esta no sea un elemento de lo simbólico, pues en caso de que lo fuera se daría una interpenetración entre lo simbólico y lo real. Esta letra es un elemento extraído del inconsciente, a diferencia del síntoma psicótico en el que se presenta un significante en lo real. La ex -sistencia del síntoma tiene como función proveer al cuarto nudo, dígame padre o *sinthome* la condición para anudar borromeamente a los otros tres, impidiendo confundirlo con el síntoma psicótico que en resumen es la irrupción de lo simbólico en lo real.

Lo anterior se sostiene con lo referido por Lacan (2006) “En la medida en que reina el discurso del amo, el S2 se divide. Se trata de la división del símbolo y del síntoma. Esta división se refleja, si puede decirse así, en la división del sujeto. Puesto que el sujeto es lo que un significante representa para otro significante, necesitamos mostrar, por su insistencia, que en el síntoma uno de estos dos significantes encuentra su soporte en lo simbólico” (p. 24)

Algo que también es importante mencionar es cómo el Nombre del Padre y la metáfora paterna hacen un nudo:

que estabiliza la relación entre el significante y el significado: la significación fálica pero la significación fálica no es fija, sino móvil. Esa es justamente la característica de la significación que asegura el punto de capitón del Nombre-del- Padre. La significación fálica es un cierto valor en el nivel de la significación que puede ser ocupado por distintos

significados (...) Cuando hay una estabilización por la metáfora delirante o por otro tipo de estabilización psicótica, no nos encontramos de ninguna manera con una significación móvil; por el contrario, encontramos una significación fija, indialectizable. (Mazzuca et al. 2000, p. 131)

El arte en Emma Reyes ha atravesado su infancia y su adultez según los recursos indagados; como se mencionó en los fragmentos de la *Carta número 9 de Memorias por correspondencia* con el teatro y la música, en su infancia y en la adultez. Ella menciona en la entrevista realizada por Carlos Enrique Ruiz para la revista *Aleph* la manera en cómo el arte se ha dado acorde a su experiencia:

Los pueblos de África y de Latinoamérica son muy parecidos, aun cuando el africano es más musical. Para ambos su defensa y sobrevivencia se hace con las manos. He observado una gran influencia de la geografía en el folclor. En el Perú, con esa enorme extensión desértica, lo que más progresó fue la cerámica, por la naturaleza de la tierra que la tienen a mano para modelarla y quemarla. En cambio, en los sitios donde hay abundante flora, los oficios manuales se expresan en sombreros, canastos, etc., con el uso de la propia vegetación. Todo esto me ha llevado a pensar que la expresión folclórica está condicionada por el paisaje que involucra a la gente. Expresado de otra manera digo que el medio les determina su pasión. (Reyes, 1998, p. 10)

Esto que menciona Emma es la suplencia, que Ramírez define (2008) como la manera sintomática singular que cada uno encuentra para no ser fastidiado por su propio goce, estando esto enmarcado en cómo es la relación del sujeto con el mundo, y es así como tanto en la neurosis como en la psicosis, el psicoanálisis aborda o atiende lo que el sujeto ha utilizado para restaurar esa relación o en su defecto que no ha logrado aún. Es así como se intenta ayudar a encontrar la manera de hacerlo desde su historia singular, evitando que el sujeto sea un exiliado de la palabra. Razón para que desde una clínica de la suplencia el objetivo sea buscar más allá de una metáfora delirante en ciertos casos, para que se pueda dar lazo social, siendo el *sinthome* una especie de llamado a intentar saber hacer con eso que confunde o angustia al sujeto, es decir, que haga con el goce que lo invade.

En la conversación de Arcachon, Jacques Alain Miller asevera que:

La metáfora como estructura puede poner en función elementos clásicos y el elemento clásico por excelencia es el nombre del padre, pero puede también utilizar elementos no – standard, elementos raros aun elementos puramente individuales -Son tan poco standard que son absolutamente singulares, de un sujeto -y hacerles cumplir esa función. El nombre del padre es un standard en nuestra civilización, pero la metáfora puede muy bien articular elementos que no pertenezcan nada más que a un sujeto. Y es lo que hemos visto en muchos de los casos. (Mazzuca et al. 2000 p. 117)

Miller también menciona que no se le da ningún privilegio al Nombre del Padre, pues este es un síntoma y de hecho más “banal” que los otros. Al referirse a banal lo hace explicando que es debido a que no falta demasiado trabajo o invención, pues este es un elemento “standard” y las demás son invenciones singulares, aunque aclara que el elemento standard no es usado de la misma forma por todos.

En el caso de Emma, más allá de si es o no un síntoma standard o una invención singular, lo que compete abiertamente es lo que le permitió a Emma ser una artista tal como fue, pues es un hecho que tuvo diferentes exposiciones a lo largo del mundo. Además, trabajó, conoció y tuvo vínculos con personajes insignes a nivel cultural e intelectual de la época; por asociación tomándolo desde la teoría de conjuntos, ella compartía algún elemento con ellos. Es gracias al arte que muchos hechos, situaciones y experiencias fueron posibles, es algo que, efectivamente la atraviesa. A continuación, se mencionan fragmentos de los textos de *Correspondencia inédita*: Última noche en Buenos Aires y primera en París, mi primer atelier en París, carta, agosto 15 1998 y carta marzo 13 de 1992 que dan cuenta de lo anterior:

Una semana más tarde me llamó mi amigo Antonio Berni ⁸, quien pasaba seis meses del año en Buenos Aires y los otros seis en París, donde poseía un bellissimo atelier. Se comunicó conmigo para decirme que quería hacerme una pequeña fiesta con la asistencia solo de los amigos íntimos. (Reyes, 2020, p. 74)

⁸ Delesio Antonio Berni, fue un pintor, grabador y muralista argentino

Él y yo fuimos amigos durante exactamente cincuenta años, marcado este periodo por la fecha en que recibí su última carta antes de morir Solá en Santiago de Chile”⁹. (Reyes, 2020, p. 90)

Cuando me estaba instalando llamaron a Alejo de la Embajada de España, para decirle que había un pintor argentino de apellido Ocampo que lo buscaba y le dejó mi teléfono. Miguelito¹⁰, gritó Alejo, es un encanto de persona muy fino, un poco maniático. Además, es un chico que es educó en la casa de su tía Victoria Ocampo. En todos los países de habla española se sabía quién era esta mujer grande intelectual. (Reyes, 2020, p. 91)

Jean y yo seguimos envejeciendo con MODERACIÓN. Pero no nos engañemos, ya estamos viejitos y llenos de dolorcitos no siempre identificados, Yo pienso en ATAHUALPA¹¹ Que me contó un día, que una empleada que trabajaba para él, se desapareció por tres días y cuando volvió ATA le dijo -Merceditas que le paso que me dejó tres días sin venir ni darme noticias, - ¡Ay! Don ATA: Don Ata: le voy a decir, he estado tan enferma que yo misma me sentía mal. (Reyes, 2020, p. 158-159)

Luis Caballero dijo en una comida, que todo lo que yo decía era mentira, hasta el extremo de haberme inventado un marido que no existía, porque nadie lo había visto nunca”¹². (Reyes, 2020, p. 145)

Luis Caballero, tal y como ella lo expresa también en la entrevista para la revista *Aleph*, fue un amigo muy cercano. Carlos Enrique Ruiz menciona que el retrato que de ella realizó Luis Caballero, fue posiblemente uno de los pocos que realizó de mujer alguna. Este dibujo lo tenía la artista en su residencia en Bordeaux.

⁹ Eduardo Solá Franco Pintor y dramaturgo ecuatoriano

¹⁰ Miguel Saturnino Ocampo Leloir fue un pintor, arquitecto y diplomático argentino

¹¹ Atahualpa Yupanqui, nombre artístico de Héctor Roberto Chavero, fue un cantautor, guitarrista, poeta y escritor argentino. Es ampliamente considerado como el músico argentino más importante de la historia del folklore.

¹² Luis Caballero fue un pintor y dibujante, considerado como una de las figuras más importantes del arte colombiano.

Figura 29

Luis Caballero, "Emma Reyes "retrato, 1984, óleo sobre papel, 129 cm × 86 cm Colección privada



El arte en Freud se asociaba con el concepto de sublimación, y en Lacan con el término suplencia. Más allá de ofrecer un posible diagnóstico o estructura clínica, es importante enunciar el anudamiento en las estructuras clínicas y tener claridades frente a algunos cambios que se han presentado en lo desarrollado en lo que Ramírez (2008) presenta como una clínica de las suplencias.

Teniendo en cuenta lo anterior, es importante mencionar lo que Lacan (2006) postula aclarando que en la perversión no se trata de que los registros estén rotos, sino de la existencia de diferencia entre cada uno de ellos, y la manera en cómo se supone un cuarto, siendo este el *sinthome*. De igual manera, Mazzuca et al. (2000) aclaran la concepción que se tiene sobre el anudamiento, o más bien desanudamiento entre los registros en la psicosis, siendo reforzado con el anudamiento que presenta Lacan para Joyce, donde lo imaginario se escapa de los otros dos registros por no estar anudados. Es así como el *ego sinthomatico* suple esa condición anudando el imaginario suelto. Sin embargo, esto choca con la forma de anudamiento dada para la paranoia, siendo de hecho una psicosis. Lo que choca es que en la paranoia el nudo que se da es el de trébol, en el cual los registros no están sueltos, sino que por el contrario están soldados, en continuidad; es así como el desanudamiento no es el paradigma de la psicosis.

Frente a esto es pertinente mencionar que tal como lo menciona Ramírez (2008) la ausencia de la metáfora paterna no genera automáticamente el desencadenamiento de la psicosis, sino que

se deben presentar ciertas condiciones para que esto se presente, siendo estas donde se convoca el Nombre del Padre, pero al presentarse un agujero no es posible que se presente respuesta de algo que nunca estuvo.

De esta manera, lo que refiere Ramírez (2008) sobre la introducción del síntoma en el *Seminario 23* como una de las posibles formas de anudamiento, hace que la suplencia deje de ser algo propio de la estructura de la psicosis para pasar a ser una particularidad del *parlêtre*; es de esta manera como la suplencia no es únicamente lo que responde a un déficit del Nombre del Padre en el Edipo, sino como algo que une los tres registros.

El síntoma será pues “una suplencia generalizada para regular la relación del *parlêtre* con el goce (...) Como señala Skriabine (1993), tanto el psicótico como el neurótico se confrontan a un goce indómito, bajo una referencia al vacío de algo que lo simbólico no puede dar cuenta: la inexistencia de la relación sexual, un defecto irreductible. Esta forclusión generalizada abrirá también una perspectiva hacia un delirio generalizado, puesto que las diferentes estructuras clínicas se articularán alrededor de un agujero. (Ramírez, 2008, p. 10)

A lo que se refiere Ramírez, es a lo que Lacan ya dijo, cuando sostuvo que “Uno solo es responsable en la medida de su saber hacer. ¿Qué es el saber hacer? Es el arte, el artificio, lo que da al arte del que se es capaz un valor notable, porque no hay Otro del Otro que lleve a cabo el Juicio Final. Por lo menos, yo lo enuncio así. (Lacan 2006, p. 59)

La cita de Lacan tiene que ver con lo que es enunciado en este mismo seminario sobre cómo el sujeto es artesano, en tanto en la conjunción de dos significantes es capaz de producir el objeto *a*; de igual manera usa la metáfora de Dios como artista, como alfarero del universo, es decir, se le atribuye a Dios lo que realmente es obra del artista y el primer modelo de ello es el alfarero.

Ese saber hacer que se define como *sinthome* es eso que Emma hizo con eso que quedó fuera de la cadena signifiante, donde *bizca* posiblemente tiene lugar con esa letra que ex-siste, pues ella supo hacer un muñeco de barro, luego supo tocar la pianola, pasó a bordar la túnica para el papa, después trabajó con Diego Rivera y Pablo Picasso visitó una de sus muestras según narra Germán Arciniegas en los anexos de correspondencia inédita; también tuvo contacto con Gabriel García Márquez y Alejandro Obregón, evidencia que se cita a continuación en los fragmentos de las cartas 14 de *Memorias por correspondencia* y fragmento de los anexos de *Correspondencia inédita* y de la entrevista concedida a la revista Aleph:

Nosotras recibíamos las costuras ya listas para empezar el bordado; inventaba monogramas para sábanas, pañuelos, pijamas de una belleza y una elegancia extraordinarios (...) Debajo del bastidor instalaban unos cajones y la que sacaba la aguja se acostaba completamente horizontal, con la cabeza exactamente debajo del pedazo a bordar y en esa posición recibía la aguja y esperaba que la bordadora le indicara por medio de un hueco, hecho con una aguja más gruesa, el lugar exacto donde uno tenía que devolverle la aguja; era un trabajo terriblemente fatigoso y que exigía una atención permanente. Cuando uno salía de debajo, después de cuatro o cinco horas de trabajo, salía caminando como los borrachos de las cantinas. Ese fue mi tercer trabajo. Por mala suerte para mí, llegué a tal habilidad que no necesitaban picarme para devolver la aguja, había aprendido a bordar al revés lo que representaba un avance fabuloso en el trabajo y por varios años no logré que me cambiaran de oficio, naturalmente eso contribuyó terriblemente a que mis ojos, ya bizcos desde chiquita, se me volvieran peores. Ya nadie podía saber para qué lado estaba mirando (Reyes, 2012, p. 65) “Picasso miró con más atención en la muestra, y su visita alentó a esta mujer, en quien vio algo que en los demás nunca había encontrado”. (Reyes, 2020, p. 163-164)

Un día en Roma, donde yo vivía, me tocaron la puerta a las once de la noche. Abrí la ventana y se me presentó: soy Gabriel García-Márquez, amigo de Alejandro Obregón, quien envió una cartica para usted. Bajé, lo hice entrar y leí la nota, que decía: mi amigo Gabriel va a Roma porque quiere estudiar cine, espero que le ayudes y te agradezco infinitamente... No hablé más de cinco minutos con él, tomé sus referencias y le dije que le informaría cualquier posibilidad que yo encontrase en ese medio. No lo volví a ver, hasta que ya se volvió famoso. Nunca tuve oportunidad de hacer con él verdadera amistad, al igual que con muchas otras personas.

Hay sí una anécdota relacionada con su obra, la cual he leído toda. Una vez le hice una anotación sobre “El Otoño del Patriarca”, que él consideró no habérsela leído o escuchado a nadie hasta ese momento, y al dedicarme su novela “El amor en los tiempos del cólera” me escribió: A Emma Reyes, la mejor lectora de mis libros. Con mi cariño y admiración, G.G.M. Y en hoja contigua me dibujó una rosa. (Reyes, 1998, p. 16)

Frente al recorrido realizado hasta el momento hay un comentario de Imbriano (2009), donde menciona que a través del análisis y puntualmente al darse la transferencia se posibilita algo que permite la movilización de goce en un sujeto acotado por el significante. Afirma que una suplencia de la falla simbólica y a partir de ahí se da una “sutura”, desde la cual se podría dar un reordenamiento imaginario pacífico. La autora pone como mecanismo el de la transferencia; es una sutura posible, aunque el proceso sea diferente, pues no es posible equiparar la experiencia analítica con el arte desde la transferencia. Sí es posible que el resultado que ella propone se de en algunos sujetos a través del arte, de la pintura, de la música, de la danza, de la escritura como ocurrió en el caso de Joyce, siendo un psicótico no- psicótico, pues tal y como lo menciona Caballero (2014) el arte es saber hacer con el objeto.

El autor menciona que el arte muestra cómo la cosa es velada por el *sinthome*, es una no relación entre el arte y el psicoanálisis; de esta manera es posible referir un *sinthome* Leonardo Da Vinci, un *sinthome* Poe, un *sinthome* Duras, y así mismo está el *sinthome* Emma Reyes, porque el *sinthome* es singular y le pertenece al uno por uno, teniendo en cuenta cómo Lacan desarrolla este concepto desde la obra de Joyce y como la estructura está también desde lo propio, desde lo singular. Prueba de ello es que no hay dos artistas iguales: cada uno produce obras diferentes a pesar de la existencia de los diferentes grupos, tendencias, escuelas y movimientos artísticos.

Parte de esas singularidades que en algunos casos llegan a ser compartidas entre artistas, no implica que la estructura o su *sinthome* se dé de igual manera. Como ejemplos (Mazzuca et al., 2000) refieren las diferencias entre James Joyce y Fernando Pessoa; en el caso del primero el *sinthome* está en función del cumplimiento de su deseo de ser un gran artista, para ello requiere publicar sus obras posibilitando así un acercamiento al lazo social; su escritura que fue especial pudo haberse quedado en goce autista, solitario, pero no fue así. Este artista se empeñó en publicar y darse a conocer, es decir, tuvo el propósito de convertirse en famoso y por lo tanto, hacerse un nombre. En el caso de Pessoa mencionan los autores se encontraron escritos que no tuvo el autor interés en publicar; es posible que Emma no necesitara vender o publicar todas sus obras, pero si el reconocimiento por ellas, o más bien el reconocimiento como artista tal y como lo confirma en la entrevista de la revista *Aleph*: “Yo siempre ambicioné ser la mejor pintora de América Latina, pero hoy en día me contentaría con serlo solamente de Bogotá” (Reyes, 1998, p 11).

Claro, la pintura es la pasión de mi vida. Paso casi todo el tiempo en mi casa, en el taller, con trabajo de unas seis a ocho horas por día. Y suelo escribir unos relatos que le envío a Germán Arciniegas quien goza con ellos en medio de la vida triste que lleva; ahora estoy terminando uno que tiene por título “Nueve días y nueve noches”. Tuve un leve accidente cerebral hace un año del cual me he repuesto casi del todo, y volví al trabajo. (Reyes, 1998, p. 5)

Ese reconocimiento de ser artista se muestra también en los siguientes fragmentos del texto *Correspondencia inédita*, en las cartas: última noche en Buenos Aires y primera en París y mi primer atelier en París, “Esta vez viajaba de Buenos Aires a París, otro milagro. París, el sueño de todos los artistas. Yo con mis cuadros acababa de ganar una beca para estar durante tres años en la Academia de Bellas Artes” (Reyes, 2020, p. 67).

El cónsul me hizo llamar a su oficina. Simpático pero duro, ¿dónde nació usted, señorita? Está en el pasaporte: Nací en Bogotá. ¿Tiene familia, papá y mamá? No, yo creo que Todos están muertos, ¿Qué es esa historia... tiene hermanos? Sí, una hermana, pero la perdí también. ¿Murió? No, la perdí en la calle y no la encuentro más; Creo que no me quería y la recuerdo más bien mala de carácter. (...) Ah... perdón, perdón, señorita, ¿qué es lo que usted ha venido a hacer a Francia? He venido a estudiar. ¿A estudiar qué? Quiero hacer, cuadros de esos que cuelgan en las paredes, ¿Tiene otros estudios? No, ninguno de nada, nada”. (Reyes, 2020, p. 83)

La segunda era de uno de esos señores viejos que había conocido en el barco y me dijo que su profesión era representante en Francia de la BAYER, un laboratorio alemán. Yo le había contado que quería hacer una pintora. Él me había dicho que era amigo de un buen número de pintores y de críticos. (Reyes, 2020, p. 86)

Emma fue reconocida por grandes pintores como artista, ella se reconoció como artista, sabiendo de las diferencias entre ellos, pero también que fue una artista del nivel de Fernando Botero, Luis Caballero, entre otros; lo anterior es posible constatarlo en los siguientes fragmentos de la entrevista de la revista *Aleph*: “El prestigio de Rivera tiene algo de autopublicidad, en

semejanza con Fernando Botero quien me dijo una vez, yo quiero llegar a ser el pintor más caro del mundo, y de verdad que lo ha logrado” (Reyes, 1998, p. 15).

Para mí los dos pintores más completos que ha producido Colombia, en lo referente a estudio y cultura, son Fernando Botero y Enrique Grau. Estuvieron juntos en Florencia y los fines de semana venían a visitarme en Roma. Aunque debo decir también de Grau que él nunca pudo corregir ese mal gusto que lo ha acompañado siempre en su pintura. De todas maneras, son dos artistas que yo respeto mucho.

Recuerdo que cuando Botero salió por segunda vez para Nueva York, me dejó su taller para que reiniciara mi trabajo, puesto que lo había suspendido durante ocho años sin tocar un pincel, después de haber perdido mi propio taller. Me dejó pinturas, caballete, telas y demás cosas. En esos ocho años solo me dediqué a dibujar rostros con tinta china, una serie que llamé Retratos imaginarios. (Reyes, 1998, p. 15)

El *sinthome*, o su inconsciente guió a la artista a eso que le dijo en su momento al cónsul en la embajada de Francia a su llegada por la beca ganada para estudiar en la academia de André Lothe, como se menciona en correspondencia inédita en última noche en Buenos Aires y primera en París: “No, señor cónsul, todavía no conozco ningún colombiano importante, pero espero conocer varios algún día. Bueno, vuelva a donde el Embajador y el comandante que le esperan” (Reyes, 2020, p. 83).

Como ya se afirmó, el interés por el lugar del arte para el sujeto se ha presentado en diferentes analistas, siendo por obviedad sus principales exponentes y referentes Freud y Lacan. Cada uno ha abordado diferentes obras y artistas. En lo relacionado al *sinthome* el texto desarrollado por Orvañanos (1998), comparte algunos elementos de los desarrollados en este proceso de investigación, la autora aborda el autorretrato de Egon Schiele, tomándolo como suplencia o *sinthome*. En su texto menciona que muchos críticos han llegado a la conclusión de que en una obra, ya sea literaria o pictórica, hay un fragmento autobiográfico del artista, el cual puede estar deformado, de manera similar a lo que ocurre en el sueño, y no necesariamente explícito en la obra como tal, mas sí lo es, en la relación de la obra con su creador. Frente a ello Orvañanos (1998), nos dice:

Debido al material, tanto pictórico como escrito, que poseemos de Schiele, vemos que por medio de sus autorretratos se presentifica de manera clara la función suplementaria del Nombre-del-Padre, re- presentando a través de su propio cuerpo, dibujado en movimiento, lo indecible de la sexualidad y la muerte, temas centrales en su arte, cuestiones que fueron también para Freud capitales a partir del descubrimiento del inconsciente. (Orvañanos 1998, p .137)

Esa función suplementaria, como lo menciona Orvañanos, ha sido el eje de este trabajo, sin ser el único, pues es lo que ocurre con Joyce cuando el deseo de ser artista compensa la ausencia de un padre; sin embargo, Carrasco (2021) recuerda que no se debe pensar el arte como *sinthome* aplicado a todos los artistas, siempre se debe tener en cuenta el caso a caso teniendo presente de igual manera que el *sinthome* no es susceptible de análisis, puesto que no es interpretable en tanto no remite a una elucubración del saber, sino que constituye un saber hacer.

El *sinthome* tiene como característica la sustitución de una realidad, es de esta manera que el *sinthome* produce otra realidad como alternativa: “Schiele intenta por medio del autorretrato crearse a sí mismo como un otro. Su pintura produce un artificio que le da otra identidad, le da un nombre y por lo tanto se crea a sí mismo” (Orvañanos, 1998 p. 141).

Sin embargo, la misma autora aclara que para la realización de su trabajo toma algunos datos biográficos del pintor, para responder a la pregunta sobre el *sinthome* y las suplencias del Nombre del Padre que posteriormente desarrolla.

En Emma ocurre algo similar, ella deja de ser la N.N, la Nene, para convertirse en Emma Reyes, la artista, quien a través de su *sinthome* logra la nominación anhelada. Es interesante la manera cómo se puede dar el *sinthome*, aunque se ha mencionado el arte; desde lo pictórico la escritura también tiene un lugar allí. Al respecto Lacan sostiene que “la escritura es un hacer que da sostén al pensamiento” (Lacan, 2006, p. 142).

Igualmente afirma que se ha arañado lo real a través de fragmentos de escritura, por cuanto “las letritas matemáticas” en tanto sostén de lo real, indican cómo la escritura siempre puede estar relacionada con el nudo, o más bien la forma en cómo se escribe el nudo; esa entrada en lo real a través de fragmentos de escritura es la manera como Emma logró en su correspondencia con Germán y Gabriela Arciniegas tocar lo indecible, pues literalmente nunca lo dijo. Había allí un pacto de silencio con su hermana Helena sobre eso que ocurrió, sobre sus vivencias infantiles, pero

pudo hacerlo a través de lo escrito, escribiendo como el mismo Lacan lo dice, a partir de sus recuerdos infantiles, lo que constituye el pasaje de una escritura a otra escritura.

6. Conclusiones

Al iniciar esta investigación hubo muchas preguntas, preguntas por el nombre de Emma, por su lugar en el deseo materno, por su saber hacer; para resolverlas se probaron varias vías, sin embargo, lo que proporcionaron estos interrogantes fue una brújula que buscaba develar el lugar en el que se encontraba la artista para el Otro. Tal como quedó expuesto, su lugar en el deseo materno es el de objeto de intercambio, y algo de esto fue instaurado en su construcción de la imagen del cuerpo. También está esa capacidad de oratoria que atrae a sus interlocutores tal y como lo confirma Germán Arciniegas. En la maternidad hay muchísimas más aristas, más allá del ideal de madre, incluyendo lo que se percibe del estrago; no obstante, tomar como referente a Recalcati en lo que concierne a la maternidad permitió reconocer la manera en cómo el Otro impactó en su vida y obra. La conceptualización realizada por Lacan es un referente aún en la actualidad, sin embargo, como se demostró en la comparativa entre los postulados de ambos autores, el estrago materno no es la explicación única sobre la relación madre- hija y frente a lo evidenciado en las cartas, lo tomado de Recalcati será lo que nos permita comprender cómo se dio ese vínculo entre Emma y María.

Cuando se menciona que develar el lugar que ocupaba Emma para el gran Otro fue la brújula, es porque fue gracias a ello que se pudo indagar lo que ocurre con la metáfora paterna; esto es posible que se dé como consecuencia de la relación de Helena con Emma, pues como se evidencia en los comentarios de amigos y personas cercanas, no hay mención de indicios frente a una posible psicosis -desencadenada por lo menos-. Eso no quiere decir que, porque se haya dado la metáfora paterna, haya ocurrido lo mismo con el Nombre del Padre.

Para Emma quien está allí es Helena, su hermana mayor, la que sostiene, porque María era un vacío, vacío donde Emma pudo haberse caído y quedar atrapada allí, pero es Helena quien la socorre; en este caso, la suplencia del Nombre del Padre se da gracias al arte. Para Emma Reyes es posible mencionar que la forclusión que se dio es una forclusión generalizada según lo expuesto, siendo esto como se ha mencionado una posibilidad y por ello, no considerada una certeza absoluta.

La forclusión del Nombre del Padre permite abordar la manera cómo se presenta el *sinthome*. Sin embargo, en Emma no se cumple a cabalidad eso que la primera clínica lacaniana define como forclusión del Nombre del Padre; en ella se presenta una forclusión generalizada. Es

de esta manera que se mantiene organizada la cadena significativa desde el exterior, presentándose esto en el parlêtre, no únicamente en los psicóticos desencadenados.

Helena también le da un nombre que le es negado, le provee esa singularidad; ella es la Nene y luego de eso la nómina también como Emma Reyes en el momento en que son encontradas luego del abandono de María. No es posible identificar si este patronímico es invención de Helena o efectivamente es heredado; según Germán Arciniegas este apellido proviene de uno de los hijos del General Reyes, es decir Rafael Reyes Prieto, presidente de la república. Sin embargo, en la serie las huellas de la infancia, presentan que quien es el padre de Emma y Helena es médico. Cualquiera de estas opciones es posible, pues Gabriela Arciniegas participó en el desarrollo de la serie. Pro venga de donde provenga, el Reyes quedó para Emma como la nominación presente en la artista, pues para ella lo importante del reconocimiento era que se le reconociera desde su saber hacer enmarcado por su nombre. Algunos artistas esperan que sus obras sean reconocidas o que lo sea su nombre, para Emma lo que importaba era ser llamada artista, esa era su ambición. Por ello, aunque sus obras no tengan nombre, tienen el de su autora.

Así como la forclusión no remite únicamente a la psicosis, sino que es posible reconocer que aunque las estructuras tienen particularidades propias de cada una, hay que decir también que hay elementos que son transversales a la constitución del sujeto, sin que esto implique que sean exclusivos de una estructura, en este caso se trata del *sinthome* y la forclusión del Nombre del Padre y la forma cómo se presentan cada uno es acorde a la singularidad del sujeto, pues aunque hay generalidades, no es lo mismo esto a generalizaciones.

En el caso del *sinthome o suplencia* de Emma Reyes, se evidencia cómo el arte viene a completar eso inconcluso en lo referente a los Nombres del Padre. Al parecer este *sinthome* es metafórico, en tanto hay un cuerpo anudado que no se suelta pero que posee partes que son intercambiables, aunque no de la misma manera en que se puede observar en otros artistas, en cuyo caso se debe hacer hincapié en la singularidad propia del artista, tal como en el caso de Orlan que realiza modificaciones directamente en lo orgánico, sin que haya un mediador entre el cuerpo y la imagen, como ocurre con Emma Reyes.

Tanto el arte como el psicoanálisis son campos muy amplios, y el poder avanzar en esa relación que es una no relación entre ellos permite aciertos para ambas disciplinas. Como se sostuvo al inicio de este trabajo de investigación, la obra de Emma Reyes no ha sido trabajada a profundidad por algunas ramas del conocimiento; se evidencia que está en un proceso de redescubrimiento

actual y es posible que el abordaje de su obra y /o de sus cartas desde otra óptica y conceptos del psicoanálisis permitan reconocer, profundizar y/o construir nuevos elementos teóricos.

A partir de la realización de esta investigación fue posible reconocer que hay posibilidades de estudio para diferentes fenómenos en la teoría psicoanalítica desde el arte y/o la escritura, sin que esto se convierta en un psicoanálisis del arte o de la escritura. Simplemente el poder abordar estos fenómenos puede permitir conocer aristas de aproximación frente a eso que sigue haciendo pregunta en la actualidad tal y como lo es el *sinthome*, la o las forclusiones del Nombre del padre e inclusive los fenómenos de las psicosis ordinarias.

El haber podido realizar este trabajo sobre Emma Reyes permite a futuros investigadores identificar elementos de su psiquismo, los mismos que le permitieron a la Nene del barrio San Cristóbal en Bogotá, convertirse en la artista plástica colombiana que ha tenido más exposiciones en Europa, descrestar a un premio nobel de literatura con sus cartas y fascinar a políticos, diplomáticos e intelectuales de la época con su conversación y retórica.

Las limitaciones encontradas en este trabajo inicialmente fueron la búsqueda de fuentes primarias, en este caso, los escritos de la artista. Es por esta razón que se decidió tomar los dos libros recopilatorios de su correspondencia y la entrevista realizada por la revista Aleph; se intentó obtener la entrevista realizada por Gloria Valencia de Castaño en 1976, sin tener éxito en la tarea, pues quien poseía este recurso era su hijo, el cineasta Rodrigo Castaño Valencia, quien falleció en 2015 en Ciudad de México y no se tiene información de quien heredó el archivo fílmico.

Para abordar el *sinthome* en Emma Reyes se realizó un recorrido por diferentes conceptos psicoanalíticos, siendo uno de los principales la pulsión escópica y con ella la mirada. Sin embargo, la pulsión invocante no fue abordada por los objetivos que se trazaron para el trabajo, empero, el poder profundizar en lo que implicó la voz y el silencio para Emma no solo con lo vivido en su infancia, sino también el silencio sobre la existencia de Helena con la familia de su segundo esposo, el asesinato de su hijo, la relación o el encuentro con su padre, serían elementos que pueden llevar a interesantes hallazgos en futuras investigaciones.

Referencias

- Assoun, P. L. (1980). *Freud y Nietzsche*. Fondo de cultura económica.
- Bonoris, B. (2015). Nueve notas sobre el concepto de pulsión en la obra de J. Lacan. *Affectio societatis* 12 (22), 71-80. <https://bit.ly/3HnaJzA>
- Caballero, A. (2014, junio 14) *De la escritura entre el arte y el psicoanálisis del síntoma al sinthome* [Ponencia]. EPFCL –Forum Psicoanalítico de Barcelona.
- Carrasco, J. (2021). *La creación artística como tratamiento de lo traumático*. Grama ediciones.
- Castro, B. (1997). *La pobreza en Colombia. 1886 - 1930. Estado, Iglesia y Ciudadanos* [Ponencia]. Latin American Studies Association, XX International Congress. <https://bit.ly/3Siw2J4>
- Chemama, R. (1995). *Diccionario de psicoanálisis*. Amorrortu Editores.
- Christie, A. (1931). *El enigmático señor Quin*. Editorial Molino
- Cuenya, L & Ruetti, E. (2010). Controversias epistemológicas y metodológicas entre el paradigma cualitativo y cuantitativo en psicología. *Revista Colombiana de psicología*. 19 (2), 271-277. <https://bit.ly/3vCq4tI>
- Donadío, A. (2012). Emma Reyes. En *El espectador*. <https://bit.ly/3SnOpMN>
- Echeverri, D. (2022). De la perfecta incomunicación a la comunicación imperfecta memoria y lenguaje en las cartas autobiográficas de Emma Reyes. *Lingüística y Literatura* 81, 347-365.
- Enríquez, M. (2016). Emma Reyes pinta con lágrimas. *Página 12*. <https://bit.ly/3vHBIDG>
- Faciolince, H.A. (2006). *El olvido que seremos*. Alfaguara
- Fages, J. (1993). *Para comprender a Lacan*. Amorrortu editores
- Fino, C.O. (2022). Emma Reyes y la nominación primigenia. *Boletín cultural del Banco de la Republica*. 56 (102), 180-183
- Freud, S. (1950). Fragmentos de la correspondencia con Fliess. *Obras completas Volumen I*. (p.p 211-322) Amorrortu.
- Freud, S. (1905). Tres ensayos sobre teoría sexual. *En obras completas. Volumen VII* (p.p 109-223) Amorrortu. Buenos Aires.
- Freud, S. (1914). El Moisés de Miguel Ángel. *En obras completas. Volumen XIII* (p.p 213-241) Amorrortu. Buenos Aires.
- Freud, S. (1915). Pulsiones y destinos de pulsión. *En obras completas. Volumen XIV* (p.p 105-135) Amorrortu. Buenos Aires.
- Fuentes, A. (s.f). Vigencia del psicoanálisis: clínica del ser hablante. *Publicaciones de psicoanálisis de orientación lacaniana*. NUCEP <https://bit.ly/3HmNUMI>
- Gallegos, A. (s.f). La pulsión invocante y el objeto voz. *La lúnula. Revista virtual CIEC*. (2), 1-6 <https://bit.ly/3SI8kf5>

- Garzón, D. (2013). ¿Qué paso con Emma Reyes? *Revista Soho*. <https://bit.ly/3TAEB17>
- Gerez, M. (2008). El goce del Otro y la voz (Gocce del Otro, voz y superyó). *Desde el jardín de Freud*, (8), 39-48. <https://bit.ly/41Z5M9Q>
- Gómez, M. (2015). *La pintura del siglo XX un arte que agujerea Arte y psicoanálisis: El vacío y la representación*. Editorial Brujas.
- Gutiérrez Peláez, M., & García Moreno, B. (Eds.). (2018). *Arte y psicoanálisis. Invenciones (artísticas) inéditas de sujetos singulares*. Bogotá. Editorial Universidad del Rosario.
- Heidegger, M. (2008). *Ontología: hermenéutica de la facticidad*. Alianza Editorial.
- Hernández, R. Fernández, C & Baptista, M. (2010). *Metodología de la investigación*. Mc el Graw Hill.
- Hernández, A. M. (2022). *La bruja que rompió el cristal: Emma Reyes como sujeto de palabra* [Monografía]. Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas.
- Imbriano, A. H. (2009). *Las enseñanzas de las psicosis*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Kierkegaard, S. (2001). *Temor y temblor*. Alianza Editorial.
- Lacan, J. (1938). El complejo de Edipo. *La familia* (p.p 62-69) Editorial Argonauta.
- Lacan, J. (1953). *El mito individual del neurótico o poesía y verdad*. Centre de la documentation universitaire.
- Lacan, J. (1966). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. *En Escritos, Tomo I* (p.p 99-107). Siglo Veintiuno Editores.
- Lacan, J. (1966). El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma. *En Escritos, Tomo I* (p.p 193-209) Siglo Veintiuno Editores.
- Lacan, J. (1966). Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. *En Escritos, Tomo II* (p.p 785-789) Siglo Veintiuno Editores.
- Lacan, J. (1970). *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*. Editorial Paidós.
- Lacan, J. (1975). *Conferencia en Ginebra sobre el síntoma*. Société suisse de psychanalyse
- Lacan, J. (1981). *Seminario 3. La psicosis*. Editorial Paidós.
- Lacan, J. (1992). *Seminario 17: El reverso del psicoanálisis*. Editorial Paidós
- Lacan, J. (1994). *Seminario 4. La relación de objeto*. Editorial Paidós.
- Lacan, J. (2004). *Seminario 10: La angustia*. Editorial Paidós
- Lacan, J. (2005). *De los Nombres del Padre*. Editorial Paidós
- Lacan, J. (2006). *Seminario 23: Sinthome*. Paidós, Buenos Aires, 2006.

- Lacan, J. (2010). *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Editorial Paidós
- Lacan, J. (2015). *Seminario 6: El deseo y su interpretación*. Editorial Paidós.
- Ladrón, R. (2017). Superficies y nudos: el sujeto del psicoanálisis en el arte. *AdVersus: Revista de Semiótica* (33), 96-106 <https://bit.ly/48Ss1Aq>
- Luterau, L. (2012). *Lacan y el barroco. Hacia una estética de la mirada*. Editorial Letra viva.
- Mahecha, Y.P. (2020). *Historia de la imagen corporal del niño en la pintura de artistas colombianos: 1950 – 1970*. [Tesis maestría]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas
- Maleval, J. (2002). *La forclusión del Nombre del Padre: el concepto y su clínica*. Editorial Paidós.
- Martínez, V.L. (2013). *Paradigmas de investigación. Manual multimedia para el desarrollo de trabajos de investigación. Una visión desde la epistemología dialéctico-crítica*. Universidad de Guadalajara. 1-11
- Mazzuca, R., Schejtman, F. & Zlotnik, M. (2000). *Las dos clínicas de Lacan. Introducción a la clínica de los nudos*. Editorial tres Haches.
- Mena, M.I. (2021). El Psicoanálisis y sus lazos con la creatividad. Winnicott postula una creatividad primordial ¿Cuál es la ganancia para los psicoanalistas de revisar esta lógica? *Facultad de psicología UBA*. (21) 37-46.
- Morales H. (1998). *Las suplencias del Nombre del Padre. Siglo XXI editores*.
- Nadeau, D. A. (2017). *Acerca del saber-hacer del artista: Arte, Sublimación y Sinthome*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid.
- Nasio, J. (1987). *Los ojos de Laura. El concepto de objeto a en la teoría psicoanalítica*. Amorrortu editores.
- Orvañanos, M. (1998). *El autorretrato en Egon Schiele. Un sinthome – una creación*.
- Oyola, D. (2019). *La mirada en Lacan, el desengaño de la pintura expresionista*. Letra viva.
- Preciado, D. (2019). *Emma Reyes. La enciclopedia Banrepcultural*. Proyecto cultural Banco de la República de Colombia.
- Rabinovich, D. (1993). *La angustia y el deseo del Otro*. Manantial Editores.
- Ramírez, J.M. (2008). Hacia una clínica de las suplencias en las psicosis. *Affectio societatis*. 5 (9), 2-14 <https://bit.ly/48AoxTs>
- Ramírez, M.J. (2021). Más allá de “los duros caminos de América y más tarde los fabulosos caminos de Europa” fueron “los chiquititos trabajos”. Sujeto Nómada en Memoria por correspondencia (2012) de Emma Reyes: bordado, pintura y escritura del yo. *Revista Úrsula* 5, 78-93. <https://bit.ly/43A5k2x>
- Recalcati, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan. Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*. Ediciones del Cifrado.

- Recalcati, M. (2018). *Las manos de la madre*. Anagrama colección argumentos.
- Restrepo, L.A. (director) (2021-2023). *Emma Reyes, la huella de la infancia* [Serie de Televisión]. RTVC Play; Quintocolor; MINTIC.
- Reyes, E. (2012). *Memoria por correspondencia*. Libros del Asteroide.
- Reyes, E. (2020). *Correspondencia inédita*. Editorial Nomos.
- Reyes, E. (1998). Emma Reyes: mujer que respeta solo lo vivido. Entrevistada por Carlos Enrique Ruiz. *Revista Aleph*.
- Rilke, R. M. (1922). *Los Sonetos a Morfeo*. Visor Libros.
- Rovere, C. (2019). Lo femenino y la feminidad. *Psicoanálisis en la universidad* (3), 103-111 <https://bit.ly/3vs8PeX>
- Santiago, G. (2006). El Arte como ejemplo de sinthome, Isadora Duncan y la Danza. *Acheronta* (23), 317-366 <https://bit.ly/3HnwsY8>
- Trujillo, I.C. (2015). *Cronotopos y autobiografía epistolar como mecanismos de autorreflexión en Memoria por correspondencia, de Emma Reyes* [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Javeriana.
- Uribe, A. (2016) Palabrerío y empatía. Sobre Memoria por correspondencia de Emma Reyes. *Estudios de Filosofía* 54, 9-22.
- Vasilachis, I. (1997) El pensamiento de Habermas a la luz de una metodología propuesta de acceso a la teoría. *Estudios Sociológicos del Colegio de México*. 15. (43) 79-105.
- Vergel, M & Ríos, A. (2013). La escritura como imagen: el gesto caligráfico como radiografía de aspectos de vida y obra de la artista colombiana Emma Reyes. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte* 2, 89-107 <https://bit.ly/3PFc6yh>
- Wajcman, G. (2015). *Tres imposibles. Arte y psicoanálisis: El vacío y la representación*. Editorial Brujas.