

# Juego y fobia: prácticas del espacio en la infancia

Verónica Diez

*Es un poco la historia del rincón y de la araña que terminan por encontrarse; si la araña lo había buscado bien, podemos decir que el rincón del muro esperaba.*

(La traducción es nuestra.)

Fernand Deligny

*El espacio de nuestra vida no es ni continuo, ni infinito, ni homogéneo (...)*

*El problema no es el de inventar el espacio, menos aún de reinventarlo...*

*sino de interrogarlo o más sencillamente de leerlo;*

*porque aquello que llamamos cotidianeidad no es una evidencia,*

*sino una opacidad: una forma de ceguera, una forma de anestesia.*

(La traducción es nuestra.)

Georges Perec

El juego es una actividad privilegiada en la infancia. La fobia, una entidad de la psicopatología. A primera vista, nada tienen en común. Sin embargo, sabemos que muchas fobias en la infancia resultan de juegos que han terminado mal.<sup>1</sup> Recordemos a Hans jugando con el

<sup>1</sup> Evidentemente, hay muchos juegos que terminan mal y no por eso tienen el mismo destino.

padre al caballo y el juego con los otros chicos en *Gmunden*. Juegos donde alguien sale lastimado o asustado y tiempo después nos enteramos que el objeto lúdico en cuestión o el personaje comprometido en esos juegos pasó a la categoría de objeto fobígeno. Quisiéramos con ello simplemente indicar que fobias y juegos comparten en la infancia un mismo terreno de acción. Ambas actividades pertenecen a lo que llamaríamos “maneras de hacer ” o “prácticas del espacio”. Diferentes pero no opuestas a las “maneras de decir ” o “prácticas del discurso”. Se nos podrá objetar que hay maneras del decir que son formas de hacer y maneras de hacer que son formas de decir. ¡Vale! Pero si bien ambas prácticas (del espacio y del discurso) se articulan, se anudan, se cruzan también se desarticulan, se evitan, se deslocalizan. La propuesta de este texto no es la de inventar o de re-inventar una práctica del espacio sino de hacerla visible y legible, aunque no necesariamente interpretable.

En un extremo de las prácticas relativas al espacio se encuentra la experiencia que sostuvo por más de diez años Fernard Deligny,<sup>2</sup> educador francés, quien creó un lugar de vida para los niños autistas en 1968 en Cévennes. Ese espacio tenía las características de ser una zona abierta donde era posible circular libremente. Deligny y los adultos que acompañaban a esos chicos no intentaban comprender o interpretar el sentido de las acciones realizadas por esos pibes. Ellos trabajaban sobre una serie de “mapas” donde calcaban los trayectos erráticos realizados por los niños autistas. Deligny habla de esos espacios, de esa red de circulación, como de zonas fuera del lenguaje, sin sentido, ni objetivo determinado. (Figura 1, véase p. 417)

Podríamos distinguir un abanico de prácticas espaciales. Nombres algunas. Los recorridos reiterativos y erráticos que parecen desplegarse en un mismo tipo de superficie. Las acciones propiamente topológicas como por ejemplo: caminar, jugar, perderse en una manifestación. Acciones por las cuales atravesamos el espacio y creamos así una transformación de ese mismo espacio. Y, en fin, las tácticas que intentan establecer el orden de los lugares de un modo casi car-

<sup>2</sup> Fernard Deligny, *L'Arachnéen et autres textes*, L'Arachnéen, Italie, 2008.

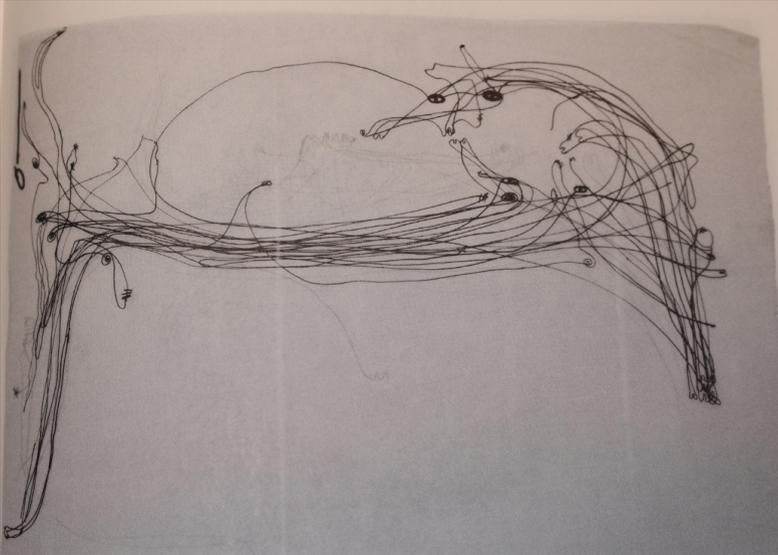


Figura 1

Monoblet, noviembre 1976. Las líneas erráticas son trazadas con tinta china. Ellas transcriben los desplazamientos de tres niños autistas. (Fernand Deligny, *L'Arachnéen*, Italie, 2008)

tográfico. Este tipo de práctica más vigilante de los puntos concretos que permiten orientarse en el espacio revela una zona no suficientemente zanjada, afectada o cernida por el lenguaje. Ello hace que esas zonas móviles devengan inquietantes por la amenaza siempre cercana de que todo pueda irse a pique.

Jacques Lacan supo diferenciar el mundo de los acontecimientos, la escena del mundo: escena de palabras donde los acontecimientos son verbalizados y la escena sobre la escena. Abordaremos la fobia y el juego, entonces, como dos espacios subjetivos que se constituyen como dos escenas diferentes del mundo. Recordemos que la escena fóbica se arma gracias a la presencia del objeto fóbigeno que delimita

el espacio frecuentable y lo separa de un otro espacio a evitar, donde existe la eventualidad del encuentro temido. En el caso de Hans, el caballo es ese objeto construido para poner a distancia al miedo y producir un intervalo entre él y el objeto. Se trata de la “presencia del objeto” que determina un espacio problematizado. En cambio, la muñeca, el barquito o no importa cuál sea el objeto lúdico elegido tienen como única función la de servir como instrumento de figuración, lo que implica la pérdida del objeto en sí y la articulación de la “presencia-ausencia” de ese objeto en una escena de representación.

Las preguntas que sostenemos en este escrito son entonces las siguientes : ¿la presencia de los objetos en la escena lúdica y en la escena fóbica determina el espacio que es afectado por esa presencia? ¿Investir un objeto lúdico, fóbico u otro implica investir un lugar? ¿Cuál es el lazo entre el objeto y su lugar? ¿Qué relación puede establecerse entre el lugar investido, ocupado por el objeto, y el lugar del Otro? ¿El lugar del Otro no estaría sólo ocupado por significantes sino también por objetos ?<sup>3</sup>

En síntesis, nuestra tesis se enhebra por la correlación de tensión entre el objeto y el espacio. Desde ese punto de vista, la fobia no nos interesa como entidad psicopatológica sino como una de las formas posibles de componer un lugar.

Presentaremos nuestro guión en dos actos. En el primero, desplegaremos un material clínico de un niño que sufría de miedos frente a una máscara ; los comentarios sobre ese material nos permitirán situar el contrapunto entre ambas prácticas: entre la configuración topológica de la escena lúdica y la práctica cartográfica de la escena fóbica. En el segundo, nuestras conclusiones intentarán cernir el punto de articulación entre la dimensión espacial y la dimensión de alteridad.

<sup>3</sup> Ver Jean Allouch, *L'Autresex*, Epel, Paris, 2015, p. 22. Citamos: *La expresión “relación de objeto” ... es en Lacan, la investidura misma del objeto que localiza ese objeto en un lugar que él llamaba ‘del Otro’.* No hay, en el inicio, el objeto en su lugar, y después una investidura del objeto en su lugar. Sólo hay investidura de un objeto gracias a la operación –l’incarnation– (es el nombre que le da Jean Allouch) que sitúa al objeto en el lugar del Otro. (La traducción es nuestra.)

## Orfebrería para una máscara

De este material que data de hace muchos años voy a recortar tres tramos claves de mis encuentros con Manuel (un niño de 4 años) y sólo voy a dar una referencia de las coordenadas parentales: el padre es orfebre, continuando con la tradición familiar que cuenta en su patrimonio con varias máscaras de bronce.

En la primera entrevista que mantengo con los padres se construye, para mí, un motivo de consulta. Manuel padece de pesadillas y tiene mucho miedo a una máscara, comprada en un viaje. Esta máscara, que representaba un personaje de un cuento infantil, estaba colgada en una pared de la planta alta de la casa, lugar al cual Manuel no podía acercarse. Y había sido utilizada por el padre, tiempo atrás, para asustarlo. Los padres deciden guardar la máscara en el placard; sin embargo, el miedo no desaparece sino que se circunscribe a los alrededores del citado mueble.

### Primer tramo

Cuando Manuel llega, se dispone rápidamente a jugar. Se mantiene callado, no contesta algunas de mis preguntas y se concentra en los juguetes. Elige algunos que son notorios por sus ojos, anteojos o antifaces. A veces, también sombreros que son utilizados para tapar ojos y con esos elementos arma escenas que implican una secuencia de construcción:

1. Desarma y saca las cabezas a los muñecos. Sustrahe partes intercambiables de las cabezas. Separa los sombreros, los anteojos, los bigotes, etcétera. Cuando no puede avanzar en este sentido, saca la cabeza entera.
2. Comienza a colocar las piezas sustraídas en otras cabezas. Esta circulación de las piezas produce un efecto interesante, ya que cambia el gesto de los personajes y les da otra significación, despegándolos del signo que los caracterizaba como pilotos de avión o motociclistas, etcétera.

3. Arma casas y techitos para cobijar pero también para esconder a esos muñecos.

En estas escenas entre caras y máscaras se pone en juego una desidentificación y cierto ocultamiento de los personajes.

## Segundo tramo

M. me propone hacer una máscara con una pantalla de velador que encuentra en el consultorio. Recorta el borde de lo que serían los ojos; después agrega unos parches en los ojos, al modo de párpados, que le permiten hacer pestañear a la máscara. Le escribe su nombre y me aclara que con esa máscara voy a poder asustar al monstruo. La persona miedosa pasa de mi lado.

La máscara comienza a jugar y a circular de otra forma. Ya no es utilizada para fijar un lugar sino que se trata de una máscara que puede tomar otros aspectos, que se la puede animar a pestañear y que puede desplazarse en el espacio. Es importante hacer notar que la posibilidad de circular, de cambiar de máscara, de animarla corresponde a una organización del espacio no compacto sino de un espacio donde hay una falta que permite, de algún modo, ese movimiento.

En aquello que concierne el objeto fóbico, se establece una pérdida que se deja entrever por el corte y la sustitución entre la máscara del horror y la máscara lúdica. Recordemos la máscara con la cual el padre había desencadenado la crisis. Partimos ahí de una máscara que produjo el miedo, una máscara del terror cuyos agujeros, figurando los ojos, estaban ocupados por la mirada del padre. Y llegamos a la construcción en análisis de una máscara que podemos llamar lúdica. Subrayamos que esa máscara lúdica tiene párpados que permiten una alternancia entre aquello que vemos y aquello que no se ve. Conjeturamos entonces que los párpados vienen, de alguna manera, a tchar lo inquietante de la mirada hipnótica del padre. Tchar esa mirada implica la puesta en escena de una ausencia.

## Tercer tramo

De a poco, la puerta del consultorio va tomando mayor interés para Manuel. La viste de toda clase de símbolos hasta cubrirla totalmente. Me pide que lo ayude a hacer mapas, carteles prohibitivos y flechas indicadoras que pegamos sobre la puerta. El espacio comienza a recortarse. Ubica un recorrido que orienta la mirada, dado por el mapa y las señalizaciones. Después de mirar desde afuera hacia adentro y viceversa por el ojo de la cerradura, comienza a construir en papel edificios de monstruos en cuyas puertas agujerea mirillas para poder espiarlos, actividad que lo excita de alegría.

Aparecen los límites relacionados a las prohibiciones pero también aparecen los agujeros. El espacio se agujerea. Manuel construye mirillas, no un agujero abismal sino muchas mirillas. Es interesante notar que para mirar es necesario construir mirillas que, en tanto marco, ubican un lugar vaciado, un punto de perspectiva propio desde donde hacerlo.

De esta forma, es un otro espacio el que se teje, no un espacio compacto, rarificado, sino un espacio heterogéneo, que posee categorías de adentro y afuera. Un espacio que se recorta y se orienta diversamente.

## Un rasgo del padre

En un encuentro con la madre de Manuel, ella describe a su hijo como la copia viviente del padre. Esta descripción me reenvía a una interpretación que Manuel me había susurrado cerca del fin de nuestros encuentros. Una mañana Manuel entra al consultorio y me cuenta que aprendió a jugar al ajedrez mirando jugar a otros papás. Me explica que su papá no aprecia que lo copien, pero que los otros papás no lo miran y entonces así, él pudo aprender a jugar. Acto seguido, me dice: “¡yo no le dije a mi amiguita que vengo acá porque ella copia todo lo que hago, así que le mentí!”. Identificación a un rasgo del padre: ¡ya no hace falta la máscara del horror!

Recordemos, en el caso de Manuel, la serie de máscaras del patrimonio familiar. En efecto, la máscara, en este caso, nos deja entrever

el cruce entre el objeto fóbico y la relación con la filiación. De hecho, la fobia a la máscara intervenía como una suerte de solución a la encrucijada de encarnar esa imagen viviente del padre.

Encarnar una imagen, representar una imagen o conocer esa imagen: Lacan<sup>4</sup> distingue esas tres formas de hacer con la imagen y sugiere posibles pasajes entre cada una. Cada pasaje implica una pérdida de soporte de la imagen, un cambio de superficie de inscripción de esa imagen y una modificación de la superficie misma. Así, en el caso presentado, hizo falta una transformación de la economía libidinal para abandonar la posición de encarnar la imagen del padre y pasar a representar esa imagen en la escena lúdica. Dicho de otro modo, hizo falta que esa imagen pueda perder superficie, perder cuerpo. Hay un vaciamiento de la imagen, gracias al cual esa imagen deja de consistir y, en consecuencia, es el lugar mismo donde eso se produce el que también se ve transformado. Pérdida del costado gozoso, ganancia del lado simbólico. Ya no se trata del objeto fóbico instaurado en la realidad material sino de un rasgo que lo nombra como hijo de ese padre.

## A modo de conclusión

En el trayecto de subjetivación de la lengua, un día los niños abandonan sus juegos y los objetos no son más necesarios. Una puerta se cierra. Los chicos pasan a otra cosa. En ese sentido, Freud escribía :

“Cuando el adolescente deja de jugar, abandona el soporte de los objetos reales; en lugar de jugar se libra a la fantasía. Construye castillos en el aire, crea lo que llamamos sueños diurnos.”<sup>5</sup>

En ese camino lógico, lo virtual borra la imagen real, luego las palabras borran esas primeras imágenes virtuales y lo figurativo construido por el juego. Así, el apoyo en los objetos se pierde; la fantasía y el fantasma toman el relevo.

<sup>4</sup> Lacan, J. (1936): Más allá del principio de realidad, *Escritos*. Paidós, Buenos Aires, 1985.

<sup>5</sup> Freud, S. (1908): La creación literaria y el fantaseo, *O.C.*, Amorrortu, Buenos Aires, 1986.

Si bien en la infancia las fobias tienen la característica de ser transitorias, creemos que cuando la fobia se instala estructuralmente más allá de la pubertad, ese pasaje a la fantasía no deviene efectivo. Al contrario, la fobia queda literalmente comprometida con una tópica imaginaria que distribuye los espacios en exterior e interior sin implicar un pasaje a lo simbólico de esa distribución espacial.

Entendemos que la escena<sup>6</sup> es un espacio resultante de operaciones subjetivas propias del juego, del fantasma<sup>7</sup> o de la fobia. Y cada una de esas operaciones determina diferentes formas de enmarcar la escena.

El espacio resultante de la operatoria lúdica es un espacio heterogéneo, dividido, que crea intervalos entre el sujeto y el Otro. El intervalo no sólo es un entre-acto en el sentido de un espacio vacío, una distancia espacial que tomamos con respecto al otro, al modo de la táctica fóbica. El intervalo es un acto, un evento que implica un corte. Pero en la fobia no sucede como en el resto de las neurosis, donde el espacio se articula simbólicamente bajo la égida de la castración. Tampoco se trata del espacio sin límites de la psicosis sino de una presencia pulsional no suficientemente afectada por lo simbólico, no suficientemente separada de su consistencia imaginaria.

De este modo, la escena fóbica pone en evidencia la relación de tensión existente entre el objeto y su lugar. Pero esa relación no es exclusiva de la fobia ni de la infancia. Jean Allouch escribe :

“Lacan remarcó en su doctrina del fin de análisis, ese punto de viraje que implica que después que el objeto ha ocupado su lugar (llamado por Lacan “lugar del Otro”), es el lugar el que re-absorbe al objeto. El nombre lacaniano de ese objeto así perdido es “petit a”, su pérdida misma haciendo advenir el Otro como inexistente. Si esa descripción lacaniana sobre el final del trayecto analítico es

<sup>6</sup> Del griego *skênê*: carpa pequeña y móvil. De la escena nos interesa su costado arquitectural y no tanto su dramaturgia. No debe confundirse el sentido etimológico, que nos orienta hacia la idea del escenario y de su parte interna (bastidores y bambalinas), con el significado actual que le damos al término escena.

<sup>7</sup> En este texto no abordaré la escena fantasmática. Ver sobre el fantasma y su diferencia con la fobia, Verónica Diez, Un sublime horror, en *Psicoanálisis*, APdeBA, 2017.

justa, si entonces la pérdida del objeto transforma su lugar, el lugar del Otro, en inexistente, es claro que estamos lejos de la perspectiva que hace existir el lugar independientemente del objeto, el objeto independientemente del lugar. En ese caso, la pérdida del objeto no cambiaría en nada al lugar.”<sup>8</sup>

Podemos concluir que ambas actividades, la lúdica y la fóbica, consideradas como prácticas espaciales, permiten cernir la forma en la que se articula la dimensión del espacio y la dimensión de la alteridad en la experiencia subjetiva. Creo que estaríamos de acuerdo en decir que la escena no es un espacio exterior que podría ser entendido como una simple superficie de proyección. La exteriorización se determina, en todo caso, como una forma particular de repetición en lazo con el Otro. Porque justamente la dimensión de la alteridad se inscribe en la experiencia subjetiva como la referencia a una posición extrínseca. De este modo, la dimensión espacial es llamada a ordenarse en virtud de la relación del sujeto al Otro,<sup>9</sup> sabiendo que la experiencia de ese despliegue espacial puede acercarnos al borde que constituye el lugar del Otro como inexistente.

En fin, esos espacios ocupados a veces por animales en las fobias o por juguetes en la escena lúdica son espacios problematizados, espacios en tensión, en la infancia en constitución, pero jamás son espacios neutros. Los objetos lúdicos y los objetos fóbicos complejizan el espacio hasta el punto de transformar su propio lugar en un agujero. Claro que existen agujeros abismales, agujeros imaginarios desanudados de lo simbólico y otros que si nos animamos a entrar nos conducen lúdicamente a nuevos escenarios.

<sup>8</sup> Allouch, J.: *L'Autre sexe*, Epel, Paris, 2015, p. 186. (La traducción es nuestra)

<sup>9</sup> Kaufmann, P.: *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, France, 1999.

## Referencias bibliográficas

Allouch, J.: *L'Autre sexe*, Epel, Paris, 2015.

Deligny, F.: *L'Arachnéen et autres textes*, L'Arachnéen, Italie, 2008.

Freud, S. (1908): La creación literaria y el fantaseo, *O.C.*, Amorrortu, Buenos Aires, 1986.

Kaufmann, P.: *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, France, 1999.

Lacan, J. (1936): Más allá del principio de realidad, *Escritos*, Paidós, Buenos Aires, 1985.

Perec, G.: *Espèces d'espaces* (1974), Galilée, Paris, 2000.

