

# Los misterios de la creación: Entre cuerpo y cultura



GABRIELA GOLDSTEIN<sup>1</sup>

DOI: 10.36496/N135.A2

ORCID ID: 0000 0002 41227370

RECIBIDO: OCTUBRE DE 2022 | ACEPTADO: OCTUBRE DE 2022

## RESUMEN

La creatividad es una experiencia humana articulada con la clínica, la cultura que brinda la posibilidad, una de las más significativas, de sentirse vivo.

En la creación, en el sentido de la obra de arte, emerge un nudo problemático, como acto y como fenómeno, que inscribe un modo discursivo que marca su misma «imposibilidad» de acceder o expresar la totalidad. El crear, en estas condiciones, sigue comprometiendo algo enigmático. En este artículo, los invito a entrar en la intimidad de la creación.

La dimensión sensorial y corporal en la obra recobra en el artista y en el espectador su naturaleza más originaria, pone en juego la reedición de una huella de placer y de una fusión inicial. La repetición opera como una posibilidad de transformar, de elaborar un «excedente de obra».

1 Miembro titular en función didáctica de la Asociación Psicoanalítica Argentina.  
gabrielagoldstein20@gmail.com

Ese proceso de hacer obra tiene una lógica constructiva que incorpora algo de lo inefable, de lo irrepresentable y de lo no integrado. Algo de la experiencia vivida en el proceso del crear le es transferido a la obra, como el movimiento imperceptible.

Psicosexual y psicósomática, la intimidad de la creación convoca, en su efecto y en el que la produce, un placer del orden psíquico, libidinal y secreto.

**DESCRIPTORES:** ARTE / CREATIVIDAD / CUERPO / CULTURA

## SUMMARY

Creativity is a human activity, articulated with clinical activity, culture offers the possibility, one of the most significant ones, of feeling alive. In a creation, in the sense of a work of art, a problematic knot emerges, as an act, and as a phenomenon, which registers a discursive form that marks its own «incapacity» of having access or expressing totality. Creating, under these circumstances, continues to comprise something enigmatic. In this paper, I invite to enter the intimacy of creation.

The sensorial and corporeal dimension of his work, recovers in the artist and in the spectator, its most original nature, displays the re-edition of a pleasure trace, and of an initial fusion. Repetition operates as a possibility for transforming, for working through the «surplus work».

This process of producing a work has a constructive logic that incorporates something ineffable, irrepresentable, and not integrated. Part of the experience of creating is transferred to the work, as the imperceptible movement.

Psychosexual and psychosomatic, the intimacy of creation convokes, in its effect and in the one who produces it, a psychic, libidinal, and secret pleasure.

**KEYWORDS:** ART / CREATIVITY / BODY / CULTURE

Resulta inevitable que tales estudios de los grandes hombres (que relacionan su obra y ciertos sucesos de su infancia) tiendan a irritar a los artistas y a las personalidades creadoras en general.

D. W. Winnicott

Tengo miedo de escribir. Es tan peligroso. Quien lo ha intentado lo sabe. Peligro de hurgar en lo que está oculto, pues el mundo no está en la superficie, está oculto en sus raíces sumergidas en las profundidades del mar. Para escribir tengo que instalarme en el vacío. Es en este vacío donde existo intuitivamente. Pero es un vacío terriblemente peligroso...

Clarice Lispector, *Un soplo de vida*

La creatividad es una experiencia humana articulada con la clínica, la cultura, la interdisciplina, incluso con la formación. La creatividad brinda la posibilidad de *sentirse vivo*. Más aun, hoy. Hablar de creatividad es citar a D. W. Winnicott, que la sitúa en los orígenes de la vida psíquica, donde se ponen en juego las condiciones de posibilidad de un primer lazo entre cuerpo y cultura. La creatividad como experiencia humana funda una forma extraordinariamente «libre» en la vida.

Con el fin de estudiar la teoría que usan los analistas en su trabajo, para ver dónde tiene un lugar la creatividad, es preciso separar, como ya lo señalé, la idea de la creación, por un lado, y las obras de arte, por el otro. Lo cierto es que una creación puede ser un cuadro, una casa, un jardín, un traje, un peinado, una sinfonía, una escultura; cualquier cosa, cosas que podrían ser creaciones. *La creatividad que me ocupa aquí* es un universal. Corresponde a la condición de estar vivo. Para Winnicott, la aceptación de la vida en sí es la apercepción creadora. Es en esta línea que, entonces, Winnicott (1971/1972) formula la existencia de un «impulso creador»:

No es inevitable que nadie logre explicar alguna vez el impulso creador, y es improbable que alguien quiera hacerlo; pero resulta posible establecer el vínculo -y establecerlo en forma útil- entre el vivir creador y el vivir mismo, y se pueden estudiar las razones por las cuales existe la posibilidad

de perder el primero y que desaparezca el sentimiento del individuo, de que la vida es real o significativa. (p. 221)

En la creación, en el sentido de la obra de arte, emerge un nudo problemático, como acto y como fenómeno, que inscribe un modo discursivo que marca su misma «imposibilidad». El crear, en estas condiciones, sigue comprometiendo algo enigmático. Abramos aquí la pregunta sobre la *intimidad* de la creación entre cuerpo y cultura.



Cézanne

Dice Merleau-Ponty (1945/1973) que Cézanne necesitaba cien sesiones de trabajo para una naturaleza muerta, y ciento cincuenta de *pose* para un retrato, y que lo que nosotros «denominamos» su obra no era para él más que el ensayo de una aproximación como pintura, al punto tal que, aun a los 77 años, en 1906 y un mes antes de morir, Cézanne se pregunta «¿Alcanzaré el objetivo tan buscado y tan largamente perseguido?» (p. 245). La pintura es su mundo y su razón de existir, trabaja solo, sin discípulos, sin admiración de parte de su familia, sin que los jurados lo alienten. Pinta todo el tiempo, pinta la tarde del día en que ha muerto su madre, pinta mientras los gendarmes lo buscan. Y, sin embargo, duda. Y se pregunta «si la novedad de su pintura provendrá de un defecto de sus ojos, se pregunta si toda su vida no habrá estado basada en un accidente de su cuerpo» (p. 35).

Sería justo afirmar que la fascinación de Merleau-Ponty sobre la forma de entender la pintura y el impulso creador en Cézanne responde al intento

de reconocer, en las diversas formas de creación humana, las múltiples formas de germinación de la existencia, entendidas como forma originaria de la expresión y de la dotación de sentido en tanto proceso psíquico que impulsa a la aceptación del borde y la imposibilidad.

### CREACIÓN, ESTÉTICA Y PSICOANÁLISIS

La experiencia creativa, como lo vemos en Cézanne y Lispector, involucra la pulsión, en el sentido de la sublimación que trasciende lo bello, deja entrever el filo de lo siniestro. Trasciende una forma de «violencia de la creación» que, enhebrando también Eros, dentro de un marco simbólico, produce un objeto expropiado a la subjetividad e incorporado al mundo cultural, que es la obra. En el nacimiento del objeto hay duelo, pero también una poética particular que marca los momentos en que se rompe el orden anterior. Algo del *pathos* está presente. Es lo que en la imagen en el arte revelan las fórmulas del *pathos* que descubre Aby Warburg (citado por Burucúa, 2003), en las *pathosformeln*<sup>2</sup>, y que reaparecen en la obra como emoción y pasión, formas primarias de los afectos también vividas por el artista.

Rancière (2001/2005) dirá «es, en Nietzsche, la identificación del hecho mismo del arte con la polaridad de la bella apariencia apolínea y de esa pulsión dionisiaca de goce y sufrimiento iguales que se manifiestan en las mismas formas que pretenden negarla» (p. 43).

Así, para el autor, un momento del pensamiento que implica a su vez su propia otredad, una forma «sensible» de manifestación del concepto a partir de la cual se constituye aquello que es pensado, y es esta presencia del no-pensamiento en el pensamiento, de cierto *pathos* sensible en el *logos*, aquello que Rancière denomina «pensamiento inconsciente». El reverso de este pensamiento es constituido en la inmanencia del material sensible: la manifestación de las fuerzas oscuras, de una voluntad expresiva

2 Según José Emilio Burucúa (2003), se refiere a la potencialidad de la representación y expresión del arte que evocan «enramas» constitutivos mediante otra forma de memoria, que invita un universo antiguo portador de la magia de la naturaleza.

con fuerzas propias. Es el estallido del *pathos* en el interior del logos, de lo desconocido que irrumpe desde el interior mismo de aquello que creíamos conocer. Es este mundo en el que el artista se abisma y que hace peligroso, el crear... y también el psicoanalizar.

#### EL SECRETO DE BALZAC: FRENHOFER, POUSSIN Y PORBUS

¿Qué se pone en juego en la creación de la obra? ¿Cuáles son los secretos que Balzac descubre en *La obra maestra desconocida* (1831)?



Balzac

La escena clave del relato sucede a partir del encuentro de los pintores Poussin y Porbus en torno a un personaje fantástico: el maestro pintor Frenhofer. El viejo pintor Porbus nota que el joven Poussin parece perderse, fascinado ante la pintura del maestro Frenhofer, y lo alerta: «-Joven -le dijo Porbus viéndole boquiabierto ante un cuadro-, no miréis demasiado esa tela, podríais desesperaros» (Balzac, 1831, citado en Didi-Huberman, 1982/2007a, p. 181). Sin embargo, ese acercamiento anticipa algo extraordinario: la participación del instante en el que el pintor se transfigura en creador. Y Poussin, de pronto, observa que Frenhofer,

aquel anciano [...] que se había convertido para él en algo más que un hombre, se le apareció como un genio fantástico que viviera en un mundo ignoto. Mil ideas confusas se despertaban en su alma. El fenómeno moral de esa especie de fascinación no puede definirse, como no puede tradu-

cirse la emoción que provoca una melodía que le recuerda su patria a un exiliado [...]. Lo que la exuberante imaginación de Nicolás Poussin pudo sacar en claro viendo a aquel ser sobrenatural fue una imagen completa de *la naturaleza artística*, de esa loca naturaleza a la que se le confían tantos poderes. (p. 181; itálicas propias)

Así, para el entusiasta Poussin, aquel anciano se había convertido, mediante una súbita transfiguración, «en el Arte mismo, el arte con sus secretos, sus fugas y sus ensoñaciones» (Balzac, 1831/2020, p. 30). Y en un estado de embriaguez busca alguna señal de lo divino, «en cambio -describe Balzac-, percibió algo diabólico en aquella figura... sobre todo “ese no sé qué” que seduce a los artistas» (p. 12). Ese «no sé qué», la fórmula «*je ne sais quoi*»<sup>3</sup> que da cuenta de algo inefable, más allá de lo bello y de la palabra. Esto se ve en el resplandor fulgurante de la pintura de Moreau, o en algún brillo perverso en Balthus, o en los cuerpos torsionados y anémicos de Schiele, o en el frágil peso de la piel degradada, en la pintura de Lucian Freud.



Balthus y Lucien Freud



3 Difundida por el jesuita Dominique Bouhours, con la que se indicaba cierta peculiaridad de la experiencia estética.

De pronto, la obra cobra vida. Pigmalión, Orfeo, algo de lo divino que debe permanecer velado; «velar lo divino», dice Freud citando a Schelling en *Lo ominoso* (1919/1992). El enajenado Frenhofer no quiere mostrar su obra inconclusa y secreta: una mujer ideal. «¿Por qué desgarrar el viejo velo bajo el que he cubierto castamente mi dicha?» (Balzac, citado en Didi-Huberman, 2007, p. 192), exclama ofendido el anciano Frenhofer cuando los pintores le suplican que muestre su obra oculta.

El drama del pintor Frenhofer recorre el problema estético de la *exigencia de la carne* en la pintura y de los procesos de creación. ¿Cómo revelar el velo que *vela* el peso de «lo real»? ¿Cuáles son los secretos de esos procesos para que la obra viva? El maestro Frenhofer con desesperación explica que «los cuerpos humanos no terminan en líneas... se siente el aire circular alrededor», y luego afirma: «el color es la vida» (Didi-Huberman, 1982/2007a, p. 183), dando cuenta del calor de la vida y la erótica de un Yo que trasciende el cuerpo imaginario en algo que resta y marca una diferencia. Esa diferencia es que «La pintura piensa», al decir de Didi-Huberman (1999/2005, p. 9), y entiende la obra, exige su autonomía, y que implica una relación con el conocimiento desde los paradigmas que aluden al significado (lo semiótico), a los sentimientos (*pathos*) y a la sensación (lo estético; Didi-Huberman, 1982/2007a).

La profundidad de la obra es equiparable a la dimensión de *lo femenino*; a mi entender, es el cuerpo en el arte y su Otro goce. Ese cuerpo que el ojo toca cuando mira está siempre «entre un demasiado cerca y un demasiado lejos» (Didi-Huberman, 1985/2007b, p. 104). Esa figura, Venus desmesurada, incorpora al artista que busca la encarnadura y trata de encontrar «la piel más allá del plano» (p. 52). Se trata de producir en la imagen, algo como *experiencia visual de lo táctil*. Esa superficie que, desde la perspectiva psicoanalítica, Didier Anzieu (1974/2007) define como «yo-piel», apuntala toda actividad psíquica, marca el límite con el afuera y establece «el intercambio con el otro» (p. 198). Ese cuerpo «como dimensión vital de la realidad humana» (p. 198) se hace realidad en la obra.



## ENTRE CUERPO Y CULTURA:

### LA VIOLENCIA Y EL *PATHOS* DE LA CREACIÓN

En la creación de una obra, aparece una forma de violencia en el *pathos de la creación*, como lo expone el relato de Balzac, como algo que surge más allá de la sublimación. La violencia anima también a Eros, que, según Georges Bataille (1945/1979), conjuga lo bisexual en la creatividad. Podemos afirmar, entonces, que los artistas son seres violentos, enajenados, como dice J. McDougall (McDougall *et al.*, 2010), porque el artista «osó desafiar *el orden*... osó mostrar al mundo lo que creó» (p. 37). Este atrevimiento muestra la potencia del fenómeno y los afectos extremos vividos, que involucran la totalidad de la persona y la acercan a la despersonalización, como afirma M. de M'Uzan (McDougall *et al.*, 2010, p. 31).

Esa zona de límites difusos, de extrañamiento, es al mismo tiempo la apertura a la posibilidad de crear. En ese trance, los artistas se muestran como «individuos enajenados», confirma Schafer (McDougall *et al.*, 2010). Enajenado, extraño, violento, el artista transita por zonas que lo obligan a un viaje de iniciación... a los fondos infernales (pasionales) del sí mismo y de la obra. Se trata de la búsqueda del ideal que se acercaría a tocar lo sagrado (*das Heilige*) y lo prohibido. Lo incandescente del encuentro con lo real de *das Ding* y la emergencia de lo inconsciente es mediado por Otro, que es la obra, situada «entre el amor narcisista y la elección objetual externa donde podrán colocarse las creaciones de la cultura humana» (Agamben, 1995/2013, p. 14). Aparece *el objeto*, que es un objeto «creado» y que reclama su autonomía. Es lo que expresa el pintor Frenhofer, enajenado y enamorado de su obra maestra, desconocida (la mujer ideal) cuando dice «Me ama...» y pone en evidencia que algo proviene del objeto. El objeto se ha vuelto significativo.

La obra recobra en el arte, el artista y el espectador una dimensión sensorial y corporal que muestra su naturaleza más originaria. Esta proviene de la sustancia de la *creatividad primaria*, a la que Winnicott (1971/1998) supone más fundamental que la sublimación de las pulsiones, y que sería «la nostalgia de un inmediato que anula el distanciamiento necesariamente introducido por la representación».

Más allá de la sublimación, lo que se pone en juego es la reedición de una huella de placer y de una *fusión* inicial, una fusión momentánea,

donde un instante dura mil años y los límites de la realidad y la fantasía se funden y se «desdibujan». Lugar en el que se produce la «fusión integradora», que es a la vez fuente de placer de dicha experiencia. Winnicott dice: «*Pero los fenómenos que poseen realidad en la zona cuya existencia postulo pertenecen a la experiencia de la relación con los objetos [...] característica, por ejemplo, de dos personas enamoradas*» (p. 119). Por la misma razón se puede llegar a un tipo de violencia de separación o de *destrucción*. El objeto debe sobrevivir y afrontar el peligro de estar sumergido en la suma de excitaciones comprometidas, esto implica la urgencia de elaborar por una escenificación que resuelve económicamente tensiones, las vincula y las integra en formas e imágenes, «así las fantasías [afirma De M'Uzan (en Anzieu, 1974/1997)], pasan de una condición pasiva a la eficacia de un acto» (p 37).

La creación asume la eficacia de un «acto», como efecto de un ir y venir de un movimiento tópico que aparece como regresivo, que es a la vez progresivo, como una oscilación entre proceso primario y secundario en medio un tipo de «proceso terciario» (Green, 1983/1986, 1995/1996) en el hacer obra, como nuevo producto de valor cultural.

La repetición en este caso sería, como dice Derrida, (1967/1978), una posibilidad en la que la «huella» se «re-trasa» y transforma la repetición de lo idéntico en elaboración o en metáfora. Elaboración de un excedente en obra. La repetición en la creación artística aparece en el juego (el *fort-da*; Freud, 1920/1993) puesto que en la «precariedad» del juego, en estas condiciones, está la posibilidad de contemplar la pérdida y la administración de su extraterritorialidad. Ese proceso de hacer obra tiene una lógica «constructiva» y deconstructiva que incorpora algo de lo inefable, de lo irrepresentable y de lo no integrado. Así, vemos que la paradoja del arte es condición de reencuentro y elaboración del trauma: «el arte implica un doble efecto: anestesiar las heridas más profundas y al mismo tiempo revivirlas, afirma Monique Schneider (citada en McDougall, 2010, p. 47).

Esto se pone de manifiesto en el shock, la conmoción de aquello que nos conmueve, como *efecto* de lo «traumático» necesario en el arte que resuena en una «versión de lo espectral». Esto *espectral*, según Foster (1996/2001), sería una manera *elaborada* de buscar «conectar los espacios perdidos de la infancia» (p. 201). Lo que podemos pensar, siguiendo a

Benjamin (1936/1973), como el *aura* en la obra de arte, que es «la manifestación irrepetible de una lejanía». Es lo que revelan las fórmulas del *pathos*, *pathosformeln*<sup>4</sup> que descubre Aby Warburg (citado en Burucúa, 2003), y que reaparecen en la obra como emoción y pasión, generando una tensión dinámica que solicita no ser resuelta.

## EL PLACER AMBIGUO

Freud en 1923 afirma, en la frase final de *El yo y el ello*: «nos preocupa que así subestimemos el papel de Eros» (p. 59). No hay experiencia estética en la cual el placer no esté involucrado, ya que el arte es «promesa de felicidad», promesa que, según Stendhal, anuncia el encuentro con lo bello, lo deseado en cuanto al arte, promesa que se equipara a la que produce el amor. Ambos, amor y arte, son una promesa, promesa de felicidad, promesa de placer.

Eros como placer está necesariamente involucrado y es lo que acompaña en tanto modos de ligadura más abiertos que religan lo perdido, lo extranjero, lo ajeno de lo propio y de la extrañeza del mundo. Eros como ligadura relanza sus lazos enhebrando algo de lo desconocido, que se hace frente en el objeto de arte en tanto objeto del mundo de la cultura.

El aflojamiento de los nexos con la conciencia por vía de la experiencia estética, en tanto relajamiento de la represión y permeabilización de las censuras psíquicas, da cuenta ya de un placer en sí mismo, que debe continuar si llega a conmover lo vivo, el *pathos*, el conflicto o el dolor, que toca aquello del núcleo inconsciente como resonador en lo *real*, que habilita la emergencia del inconsciente en un acto creativo.

Por otro lado, tal como señalara Kant, el placer está ligado a la sensación de éxtasis o epifanía (Goldstein, 2016). No es posible deslindar «lo bello» de lo abrumador que resulta el encuentro con la inmensidad. En ese sentido, el placer es ambiguo, pues expresa un modo de belleza inquietante,

4 Según José Emilio Burucúa (2003), se refiere a la potencialidad de la representación y expresión del arte, que evocan «engramas» constitutivos mediante otra forma de memoria, que invita un universo antiguo portador de la magia de la naturaleza.

inasible. Aquello inabarcable, vertiginoso, remite a lo extraño, aun propio, que surge como una marca somática, sentido como inhóspito y ajeno.

El *yo de placer* convocado nos remonta a tiempos lejanos en los que la realidad queda en suspenso y el placer se va dilatando, el tiempo se demora. Los recuerdos son activados desde las huellas de «aquel otro inolvidable de nuestra prehistoria» (Freud, 1896/1991, p. 280), el otro del reflejo narcisista, el otro que me identifica... Se trataría de un retroceso temporario, fuera de la patología, a «épocas en que el yo no se había deslindado aún netamente del mundo exterior, ni del Otro» (Freud, 1919/1992, p. 236). Son los tiempos de la inscripción de las huellas, de la mítica vivencia de satisfacción, el yo de placer extiende su vivencia en el instante, incalculable en tiempo cronológico. El instante es paradójico e inasible, reúne y divide pasado y futuro; según Agamben (1978/2007), el instante «es siempre “otro”, esta es su naturaleza y es el fundamento de la radical “alteridad” del tiempo» (p. 134).

A medida que se anudan las explicaciones acerca de los modos paradójales del placer producido, se vuelve evidente que el placer es positivo e inquietante a la vez, porque el objeto es ambiguo y remite a un objeto perdido que despierta nostalgia, que recupera retazos del sujeto allí donde la vivencia de satisfacción y la pérdida dejaron huella. El roce con ese borde inconsciente promovido por el encuentro en un espacio ilusorio con la obra de arte desarticula el procesar psíquico a partir de un instante, de un shock que marca una discontinuidad en el vivenciar cotidiano. Allí, el tiempo cambia de ritmo, y en ese estado de cierta irrealidad, el sujeto se encuentra consigo mismo y siente. Se siente conmovido en lo más íntimo de sí, y emergen procesos terciarios que le permiten inéditos despliegues creativos y nuevas significaciones.

Surge así un paradigma de excitación como placer y como *placer negativo*, donde el arte descubre su valor: la prima de placer, siempre secreta, pero también su costo, *poner el cuerpo*. *Hay que poner algo de uno* para crear en el arte. No se trata solo de angustia, peligrosidad o vacío, sino más bien de *tensión vital y del movimiento de una pasión oculta*. Esa pasión encubre algo más básico, que se traduce como una profunda transgresión (en relación con el deseo inconsciente y acercarse a lo carnal prohibido) y algo de ese movimiento imperceptible que implica una cierta violencia

de la creación. Pero, a su vez, esa violencia creativa esta sostenida en alguna forma de Eros. El arte nos hace vivir otros mundos, más allá del que conocemos. Balzac (1831/2020) afirma, en boca del maestro pintor: «Toda figura es un mundo», contrapuesto al empírico, como si también existiera este otro mundo» (p. 19), por lo cual se instaura una *inadecuación*. Esa descoincidencia impone al narcisismo una fisura, que es apertura al otro y a ese objeto perdido, *das Ding*, el objeto perdido para el sujeto para siempre, que se vuelve a encontrar bajo la forma de la nostalgia, de la añoranza..., y en la posibilidad de nuevas coordenadas de placer, en la creatividad.

Algo de la experiencia vivida en el proceso del crear le es transferido a la obra, como el movimiento imperceptible. En la creación su tensión de urgencia determina una particular descarga que impone «cierto grado de participación física (por leve que fuere) para la excitación», afirma Winnicott (1971/1972, p. 119), con la cual el pintor danza, ataca, se venga, acaricia, soporta y ama una carga que se vuelve figuración y forma.

Ese transporte hacia una «zona» sensorial activa en el receptor los movimientos que también en el artista tuvieron parte, en el proceso creador. Esos movimientos internos provienen de tiempos míticos, prehistóricos, y tienen la fuerza evocadora de los sentidos, de lo corporal, de lo «originario» perdido... y de lo natural (por no decir: lo «real»).

Psicosexual y psicósomática, la intimidad de la creación convoca, en su efecto y en el que la produce, un placer del orden psíquico, libidinal y secreto. ♦

## BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2013). *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1995).

Agamben, G. (2007). *Infancia e historia: Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo. (Trabajo original publicado en 1978).

Anzieu, D. (2007). *El yo-piel*. Biblioteca Nueva. (Trabajo original publicado en 1974).

Balzac, H. (2020). *La obra maestra desconocida*. Municipalidad de Lima. (Trabajo original publicado en 1831).

- Bataille, G. (1979). *Sobre Nietzsche: Voluntad de suerte*. Taurus. (Trabajo original publicado en 1945).
- Benjamin, W. (1973). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos 1: Técnica* (pp. 17-33). Taurus. (Trabajo original publicado en 1936).
- Burucúa, J. E. (2003). *Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Fondo de Cultura Económica.
- Cézanne, P. (1995). *Correspondance* (J. Rewald, ed.). Grasset. (Trabajo original publicado en 1978).
- Derrida, J. (1978). *Writing and difference*. Routledge. (Trabajo original publicado en 1967).
- Didi-Huberman, G. (2005). *Venus rajada*. Losada. (Trabajo original publicado en 1999).
- Didi-Huberman, G. (2007a). *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Cátedra. (Trabajo original publicado en 1982).
- Didi-Huberman, G. (2007b). *La pintura encarnada*. Seguido de *La obra maestra desconocida*, Honoré de Balzac. Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1985).
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Akal. (Trabajo original publicado en 1996).
- Freud, S. (1990). El yo y el ello. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 19, pp. 1-66). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1923).
- Freud, S. (1991). La etiología de la histeria. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 3, pp. 185-218). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1896).
- Freud, S. (1992). Lo ominoso. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 17, pp. 215-252). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1919).
- Freud, S. (1993). Más allá del principio de placer. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 18, pp. 1-62). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1920).
- Goldstein, G. (2005). *La experiencia estética: Escritos sobre psicoanálisis y arte*. Del Estante.
- Goldstein, G. (2016). *Un extrañamiento poético: Perspectivas psicoanalíticas sobre a experiencia estética* [tesis de doctorado]. Universidad del Salvador.
- Goldstein, G. (2017). La intimidad de la creación. *Revista de Psicoanálisis*, 74(1), 211-219.
- Green, A. (1986). *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*. Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1983).
- Green, A. (1996). *La metapsicología revisitada*. Eudeba. (Trabajo original publicado en 1995).
- McDougall, J., André, J., De M'Uzan, M., Marinov, V. L., Porret, P., Schneider, M. y Suchet, D. (2010). *El artista y el psicoanalista*. Nueva Visión.
- Merleau-Ponty (1973). *La duda de Cézanne*. Casimiro. (Trabajo original publicado en 1945).
- Rancière, J. (2005). *El inconsciente estético*. Del Estante. (Trabajo original publicado en 2001).
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis: Escenas del régimen estético de las artes*. Manantial. (Trabajo original publicado en 2011).
- Winnicott, D. W. (1998). *Realidad y juego*. Gedisa. (Trabajo original publicado en 1971).