

# Creatividad y psicoanálisis: El vacío, el enigma, el erotismo, la muerte y lo sublime



JAVIER GARCÍA CASTIÑEIRAS<sup>1</sup>

DOI: 10.36496/N135.A3

ORCID ID: 0000-0001-8681-4766

RECIBIDO: SEPTIEMBRE DE 2022 | ACEPTADO: OCTUBRE DE 2022

## RESUMEN

¿Qué hay detrás de una creación artística, una creación científica, una creación artesanal, un síntoma como creación?

¿Hay un existente detrás que pueda explicar estos actos? ¿O, por el contrario, nos encontramos con un hueco, un agujero que, vinculado al deseo, la angustia y la muerte, mueve a la creación?

La creación no se refiere solamente en una dirección artística, sino a hablar sobre el acto creativo, que excede por cierto el arte, involucra el psicoanálisis en su práctica, pero sobre todo implica la vida cotidiana.

El autor recorre estos conceptos en Freud, Klein, Winnicott, Lacan y Pichon-Rivière, tomando ejemplos del arte en Isidore Ducasse, el Conde de Lautréamont; Antonin Artaud y Ruth Kjär.

El autor –junto con Pichon-Rivière– plantea que la vivencia de la muerte sería lo fundamental en toda situación de creación.

1 Miembro titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. gp@adinet.com.uy

Piedra fundamental de toda creación y quizás, también, el núcleo de lo bello.

**DESCRIPTORES:** CREATIVIDAD / ARTE / SUBLIMACIÓN /  
LOCURA / VACÍO / CULTURA / LO REAL / MUERTE

#### SUMMARY

What is there behind an artistic creation, a scientific creation, a handcrafted creation, a symptom as a creation? Is there an existence behind that can explain these acts? Or, on the contrary, we find a gap, a hole which, bonded to desire, anxiety, and death, leads to the creation?

A creation does not only lead us in the direction of art, but towards considering the creative act, which clearly exceeds art, and involves psychoanalysis in its practice, but, above all, it implies everyday life.

The paper discusses these concepts in Freud, Klein, Winnicott, Lacan and Pichon-Rivière and takes examples of art from Isidore Ducasse, the Comte of Lautréamont; Antonin Artaud; and Ruth Kjär.

The author -the same as Pichon-Rivière- suggests that the experience of death, is fundamental in any situation of creation. Cornerstone of every creation, and possibly, the heart of beauty.

**KEYWORDS:** CREATIVITY / ART / SUBLIMATION / MADNESS  
/ EMPTINESS / CULTURE / THE REAL / DEATH

A nosotros, los legos, siempre nos intrigó poderosamente averiguar de dónde esa maravillosa personalidad, el poeta, [el músico, el pintor, el escultor, el coreógrafo, el cineasta,] toma[n] sus materiales...y cómo logra[n] conovernos con ellos, provocar en nosotros unas excitaciones de las que quizás ni siquiera nos creíamos capaces.

Freud, 1907, *El creador literario y el fantaseo*

¿Qué hay detrás de una creación artística, una creación científica, una creación artesanal, un síntoma como creación? Puede ser un punto de partida. Pero ¿hay un detrás que pueda explicar estos actos? ¿Tienen todos estos actos un motivo para ser reunidos como creativos? El psicoanálisis ha podido decir algo sobre el proceso psíquico de la creación, pero no revelará el misterio que ella encierra, y no precisamente por un culto de lo enigmático. En su escrito sobre Leonardo da Vinci, Freud escribió: «debemos confesar que también la esencia de la operación artística nos resulta inasequible mediante el psicoanálisis» (Freud, 1910/1999, p. 126). Hemos aportado al arte y a la cultura en general, pero, por cierto, el arte nos ha aportado mucho más a nosotros.



*La tentación de San Antonio* (1650), de Joos Van Craesbeeck, con fotomontaje de fotografía de Isidore Ducasse

Cuando me invitaron de la Comisión Científica a participar en este panel de cierre del congreso sobre creatividad, pensé que muchos otros colegas con una extensa práctica artística y estudios literarios podrían seguramente participar mejor que yo en este lugar. Luego pensé que la creación no se refería solamente a una dirección artística, sino a hablar sobre el acto creativo, que excede por cierto el arte, involucra el psicoanálisis en su práctica, pero sobre todo implica la vida cotidiana. Recordé que Winnicott (1971/1993) decía que el artista tenía un don creativo especial, pero que todo humano tiene el germen de la creatividad y tiene que ver con la experiencia infantil de crear el mundo, la ilusión y la capacidad lúdica. Pero, aún con dudas, tuve una ocurrencia que me ingresó al ruedo. Un recuerdo de algo que había realizado en mi juventud, una composición, un *collage* que no evocaba nada de lo bello o estético, pero, sin embargo, siempre me resultó muy entrañable y lo tuve por muchos años colgado como un pequeño cuadro que me acompañó. Lo busqué, pero no lo encontré. Sin embargo, él se me apareció en el recuerdo como ocurrencia. Se trataba de una composición de fotos en blanco y negro -analógicas, claro está-, de un grano grueso, que mostraban la imagen de Enrique Pichon-Rivière (1907-1977) y, como su sombra, Isidore Ducasse, el Conde de Lautréamont (1846-1870), en su única foto disponible. *L'Autre à Mont*: «el otro en Montevideo», quizás. Y algunas letras que atravesaban esas imágenes difusas que decían: *L'autre monde*, «el otro mundo». Lo que insistía era «el otro», y en un contexto enigmático y siniestro. Eso había surgido luego de lecturas de los poetas malditos, como Corbière, Rimbaud, Mallarmé, y especialmente Antonin Artaud, y como un antecesor a ellos, Isidore Ducasse. Había leído *Los cantos de Maldoror*<sup>2</sup> y había intentado acercarme al conocimiento de

2 «¿Cómo ha de poder un grito semejante determinar una sintaxis? A pesar de todos los anacolutos activos, ¿cómo puede el ser sublevado conducir una acción? Es ese el problema resuelto por los *Cantos de Maldoror*. Todo se articula en el cuerpo cuando el grito -él mismo inarticulado, pero maravillosamente simple y único- dice la victoria de la fuerza. Todos los animales, aun los más inofensivos, articulan un grito de guerra. Pero en la Naturaleza todas las fuerzas son parodiadas. Y en la vida animal múltiple que ha vivido, Lautréamont ha oído gritos belicosos que son "cloqueos ridículos". Ha oído gritos sin jerarquía que nos hacen pensar en lo que llamaríamos de buena gana gritos de masa, gritos que nacen de la masa biológica. Parece que ese fuera el pensamiento de Paul Valéry cuando dice en Monsieur Teste: "Los tiernos balaban, los agrios maullaban, los gruesos mugían,

*su vida. Muy poco pude averiguar. Impresionaban sus pocos años al morir; un muchacho de veinticuatro años. Oculto o mostrándose bajo la forma del Conde, pero sin rastros de Isidore. Parecía existir un manto sobre su vida, lo que hacía su escritura más relevante. Lo velado incita a buscar. No vi ninguna imagen que me permitiera decir «este es Isidore Ducasse».*



Luego leí en una revista *Ciclo* de 1949 un texto de Enrique Pichon-Rivière llamado «Vida e imagen del Conde de Lautréamont». Me enteré allí de que todas las investigaciones sobre la vida del Conde se vieron siempre obstaculizadas por factores externos, fortuitos y, sobre todo, por factores internos, de aquellos que se ocupaban de investigar. Enloquecían o morían. Enrique Pichon-Rivière había conocido en el hospicio de las Mercedes, donde él trabajaba, al escritor uruguayo Edmundo Montagne. Lo encontró internado allí con una depresión profunda. Montagne le relató a Pichon sus investigaciones sobre Isidore Ducasse. Todas las calles recorridas por esas investigaciones terminaban siendo un callejón sin salida. El día siguiente de una de las conversaciones que tuvo con Pichon, Montagne apareció colgado con una sábana. Las tragedias se repetían entre los investigadores de la vida del Conde, pero Pichon creía

los flacos rugían". Hay que ascender a lo humano para tener los gritos dominantes. A través de un estruendo poético, se los oírà pasar en los *Cantos de Maldoror*» (la cita corresponde a un artículo de Gastón Bachelard publicado en la revista *Sur*, en octubre de 1940).

en su fortaleza psíquica para continuar estas investigaciones. Así lo hizo desde Buenos Aires; en Córdoba, donde también había estado Lautréamont; en Montevideo y en París, con Breton y Lacan, entre otros. Casi no aparecían huellas. No se encontraban fotos de ningún momento de su breve vida, aunque sí de su familia. Pude comprobar que el no dejar rastros fue deliberado cuando leí en sus *Poesías*: «no dejaré memorias» (Conde de Lautréamont, 1870/2019, p. 198).

Muchas veces me he preguntado -dice E. Pichon-Rivière- qué es lo que lo mueve a Lautréamont a escribir ese libro infernal que son sus *Cantos de Maldoror*. Y podemos decir: una situación caótica interna, un profundo dolor, una necesidad de sacarlo a flote, poder verlo, hacer que los demás lo ayuden a soportar ese infierno. [Había descendido hasta la muerte, la había tocado...]. Ya no podía estar a solas con semejante carga, necesitaba compartirla. [...] se asusta de su infierno, sufre al verlo. Pero, a la vez, lo alivia enfrentarlo, vencerlo. (Zito Lema, 1976, pp. 153-154)

¿Eran locos los poetas malditos? Es claro que *loco* no significa psicótico. Y si no lo fuera, es necesario aclararlo. Maimónides en el siglo XII dijo: «Sin locura, el mundo sería lúgubre»<sup>3</sup>. Y cuando los artistas sufrieron una psicosis, como en el caso de Vincent Van Gogh (1853-1890), Edvard Munch (1863-1944) y Antonin Artaud (1896-1948), no fue desde la psicosis que crearon, sino a pesar de la psicosis; en mi opinión, Winnicott decía que la creatividad necesitaba de la libertad lúdica, y que los psicóticos no disponían de ella<sup>4</sup>.

Quien inventó el teatro de la crueldad fue, dicen quienes lo conocieron en sus últimos años en su vida doméstica, un hombre tierno. Quien rom-

3 Frase que aparece en el 68 francés, en una pintada en Nanterre.

4 Esto es a pesar de que investigadores europeos (Power et al., 2015) han podido predecir con asombrosa precisión quiénes eran artistas en cierta población basándose en indicadores de riesgo genéticos asociados con características de la esquizofrenia y el trastorno de personalidad bipolar. El estudio, publicado en la revista *Nature Neuroscience*, encontró que hay indicadores genéticos de riesgo de esquizofrenia y trastorno de personalidad bipolar que pueden predecir quiénes son personas creativas. No obstante, son criterios inespecíficos y además no denuncian patología, sino ciertos rasgos de predisposición, tampoco específicos. Sin embargo, acercan la creatividad a la locura.

pió con el apellido, o nombre paterno, *Rey* (Antonio Rey, Antoine Roi), rico armador de Marsella<sup>5</sup>. En un poema, escribió: «yo, Antonin Artaud, soy mi hijo, mi padre, mi madre y yo...» (Artaud, 1947/1979, p. 87). Podemos suponer que el nombre o apellido *Rey* desapareció, fue tachado, borrado, lo cual nos acercaría a un mecanismo en las psicosis -forclusión del nombre del padre- si así fuera posible confirmarlo, yo no lo he podido hacer. Pero también sabemos que su apellido fue Artaud, y no Roi, y que Artaud tiene las tres primeras letras de Arthur y las tres últimas letras de Rimbaud (1854-1891), su poeta preferido. ¿Una creación y apropiación? Por los datos que se recogen en las biografías, esto podría ser un juego de letras casual, como también lo puede ser «*l' autre à Montevideo*». En todo caso, los enigmas nos llevan a esos juegos de creación. Esta podría ser una primera aproximación fuerte: detrás la creatividad, encontramos algo enigmático.

En 1977 muere Enrique Pichon-Rivière y ese mismo año se publica la primera y única foto encontrada de Isidore Ducasse<sup>6</sup>. Hasta donde puedo saber, un tiempo después de la muerte de Pichon, leí la noticia de la publicación en un diario francés de la foto de Ducasse. Es muy probable que Pichon no la haya conocido.

En esos años de lecturas literarias y psicoanalíticas, estuve a la vez sumergido en mis análisis. Lo inhallable, el desencuentro, los encuentros inesperados, los estruendos viscerales engarzados a palabras nuevas, balbuceos, cercanías, lejanías, eso que Walter Benjamin (1936/2017) llamó *auras*<sup>7</sup>; soledades de miradas que encontraban vacíos como el

5 Otros biógrafos nombran a su padre Antoine Roi Artaud. Antonin Artaud (1936/1984) en una de sus conferencias en México dijo: «Viví hasta los veintisiete años con el odio oscuro del Padre, de mi padre particular. Hasta el día en que lo vi fallecer. Entonces ese rigor inhumano, con el que, yo lo acusaba, me oprimía, cedió. De ese cuerpo salió otro ser. Y por primera vez en la vida ese padre me tendió los brazos. Y yo, que estoy atormentado por mi cuerpo, comprendí que él había estado toda la vida atormentado por su cuerpo y que hay una mentira del ser contra la cual hemos nacido para protestar» (p. 107).

6 Jacques Lafrière encontraría una fotografía suya en casa de los descendientes de Georges Dazet, un viejo compañero de estudios del poeta.

7 Benjamin (1936/2017): Aura. Entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar (p. 47). «Condicionamiento social de la decadencia del aura: las masas contemporáneas demandan "Acercarse a las cosas" (¿inmediatez?) y también, por otro lado,



Foto de Isidore Ducasse  
encontrada y publicada en 1977

agujero de la boca del grito de Munch; los gritos... la predictadura violenta, el golpe-terror. ¿Qué hacer con eso? ¿Permite la sublimación transformar la destrucción y la muerte que nos habita internamente y nos rodea socialmente?

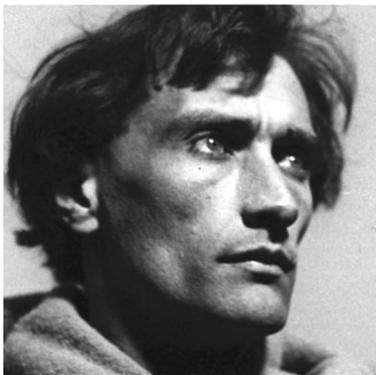
sobreponerse o ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la reproducción. Apoderarse como imagen (¿representación fidedigna?), pero más aún como copia (reproducción). La reproducción es diferente a la imagen. En la imagen hay unicidad y durabilidad (pensar la difusión de la filosofía en PDF's), en la reproducción hay fugacidad y repetibilidad (poner en disposición medios técnicos, marcar texto, subir el "editable"). ¿La reproducción es mediatez en el sentido de médium?» (p. 47). A esta paradoja de la obra de arte, que no es en modo alguno la única que encontraremos en el campo estético, Benjamin la bautiza con el término de *aura*, a saber: la cercanía que manifiesta una distancia (Castrillo, s. f.).



*El grito* (1893), de Edvard Munch

El psicoanálisis desde su origen, en Freud, se interesó por lo desconocido, lo enigmático en lo humano. Ir hacia allí y trabajar desde allí. Lo inconsciente, la sexualidad, sin dudas. No nos referimos a la sexualidad animal, biológica, sino a un punto de partida que inaugura el psicoanálisis, donde la sexualidad está desde siempre como efecto de un nexo, de una articulación, de una yunta especial entre la excitación corporal real y, por otro lado, un representante de la cultura, un signo, más específicamente un significante, por su carácter material y no conceptual. La función de la pulsión freudiana es representar la excitación real. Y esa yunta (excitación real-significante) se produce en una experiencia con otro desde el nacimiento, en escenas, danzas, musicalidades, formas, coreografías, baño de palabras. ¿Podríamos animarnos a situar allí un primer fundamento de las artes? No se trata de una transmisión oral pedagógica, un decir racional o un *blablablá*, sino de un hacer junto con otro. En cierta medida, podríamos llamarlo un *saber hacer* con la excitación. Sabemos también que desde esa articulación básica entre excitación y cultura, comienza un malestar y puede comenzar una transformación creativa de ese malestar. Supongo así que en el cogollo de un acto creativo hay un cierto malestar, una incomodidad, al menos, o un sufrimiento, también, que nos mueve a transformarlo. Es un inicio. Necesita ser continuado por sustituciones simbólicas sucesivas, por un recorrido simbolizante que posterga la satisfacción pulsional directa de la excitación, mientras su libido se

desplaza en redes simbólicas, lo que determina una espera debida a la oposición determinada por la diferencia que difiere -en el sentido derrideano de «*différance*», lo diferente, lo diferido-, genera una idea de temporalidad y permite la ilusión. En ese tiempo cambian, la meta de satisfacción pulsional sexual por otra como la creación utilitaria o estética o ambas, un cambio destinado a otros, a un lazo social, a un reconocimiento, y también cambia el objeto original, al que iba dirigida la satisfacción, por otros objetos. En psicoanálisis hablamos así de sublimación. Es la pulsión sexual parcial no reprimida, en principio, para Freud, lo sublimado. No es sinónimo de creación, exactamente. Pero la creación implica sublimación, y viceversa. ¿Pero qué sucede con la pulsión de muerte?



Antonin Artaud

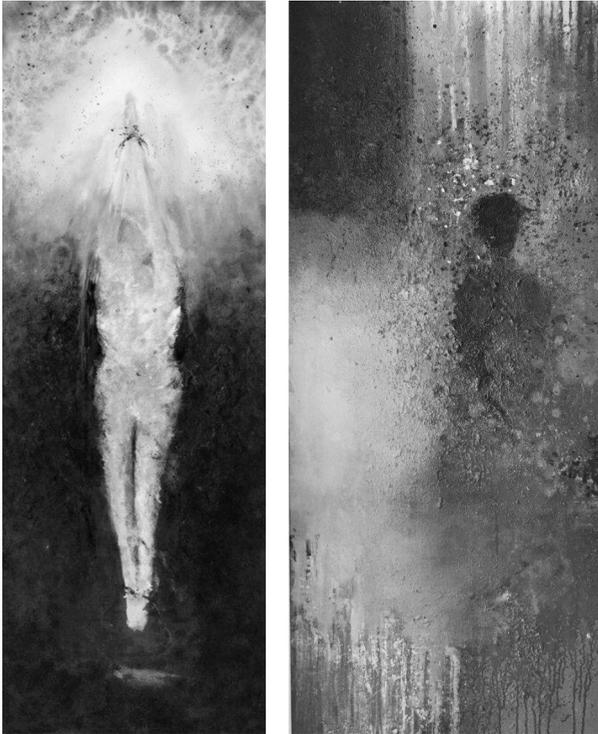
Los poetas malditos pueden verse como un grupo de humanos que desde la producción artística-simbólica gritaban por asesinar el símbolo. En el caso de Artaud, con su Teatro de la Crueldad nos muestra su búsqueda de un lenguaje textual que mate la palabra y el sentido. Alejandra Pizarnik (1971) escribió que aspiraba a hacer «el cuerpo del poema con mi cuerpo». «Romper con la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida» (Pizarnik, 1965/2017, p. 269), dice en un artículo dedicado a su admirado Antonin Artaud. Y en una anotación de su diario de 1962, escribe:

Deseos de escriturarme, de hacer letra impresa de mi vida. Instantes en que tengo tantas ganas de escribir que me vuelvo impotente. Digo escribir por no decir cantar o bailar, si se pudieran hacer estas dos cosas por escrito. El lenguaje me desespera en lo que tiene de abstracto<sup>8</sup>. (Pizarnik, 2003/2012)

El énfasis queda puesto en la violencia que implica estar dentro del mundo de las palabras, del lenguaje, en esa yunta entre la excitación-carne y el significante, la sexualidad impuesta desde el Otro, la cultura y sus portadores humanos, alienación de la que no podemos salir pero que podemos denunciar y hacer decible con palabras que crujen con el cuerpo. Nietzsche se pregunta en *El origen de la tragedia* (1943/2007) cuál es el fondo del que brota la necesidad de la creación artística. Ubica allí un núcleo Apolo-Dionisos. Es decir, la bella apariencia y la medida, por un lado, y la embriaguez y el exceso, por otro. La tragedia es concebida por Nietzsche como un «coro dionisiaco que se descarga siempre de nuevo en un mundo de imágenes apolíneas». La bella apariencia surge del horror dionisiaco. Lo bello surge del horror. El psicoanálisis ha relacionado fuertemente el horror con el vacío, la nada, la castración, representación también posible de la muerte. Es que cuando se entra al mundo semiótico, se pierde la cosa, como se pierde el lienzo del pintor, el diccionario o la página en blanco en el poeta, o la piedra de mármol bruta en el escultor. *Das Ding* es el vacío. El encuentro con él, lo *Unheimlich*, lo siniestro. En su lugar, la posibilidad creativa, y en su vértice, la maravilla de lo bello. Entonces, lo sublime tiene inevitablemente un corazón siniestro de sexualidad y muerte.

En *Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador*, Melanie Klein (1929/1975) trabaja el tema de la creación artística, la pintura, a partir de un caso contado por la escritora Karin Michaelis en *El espacio vacío*, de una joven que se volvió pintora a partir de no tolerar un vacío. Ruth Kjär no tenía un destacado talento creador y estaba presa de una profunda depresión melancólica, suicida.

8 O en un poema de Artaud: «soy Antonin Artaud/ y si lo digo/ como sé decirlo/ inmediatamente/ veréis mi cuerpo actual/ saltar en pedazos/ y reunirse/ bajo diez mil aspectos / notorios/ un nuevo cuerpo/ con el que no podréis/ olvidarme/ nunca jamás» (Artaud, 1925/1983, p. 114).



Ruth Kjær

Si trataba de explicar esto, decía algo así: hay un espacio vacío para mí, que nunca puedo llenar. Su hogar era una galería de arte moderno de grandes pinturas que su cuñado le prestaba. Era uno de los más grandes pintores del país. Pero un día él se llevó un cuadro, lo que dejó un espacio vacío en la pared, que en alguna forma inexplicable parecía coincidir con el espacio vacío que Ruth sentía dentro de ella. Cayó en un estado de la más profunda tristeza. A partir de allí, en un vuelco de este estado, se le ocurrió comenzar a pintar, con resultados que sorprendieron a su cuñado, que no creyó que fueran de ella y, en adelante, produjo varias obras maestras. Para Klein, el vacío, la falta de la madre apaciguadora de una pequeña niñita la deja frente a una madre terrible, persecutoria, que le provoca una gran angustia. La creatividad la vincula a un acto de reparación, de reconstrucción del objeto bueno en el interior de uno mismo.

El ejemplo manejado por Klein es tomado por Lacan en su seminario sobre ética (Lacan, 1959-1060/1988b). Las implicancias que la idea de vacío tiene en las teorías de Klein y de Lacan van en la misma línea de promover una creación sublimatoria. Pero, a diferencia de Klein, Lacan no ve en ese vacío la fantasía terrible del cuerpo de una madre mala, objeto malo kleiniano, sino *das Ding*, la Cosa. Pienso que la fantasía de una madre terrible es un imaginario privilegiado producido por el vacío de la Cosa, pero Lacan apunta al vacío. Es decir, coinciden en colocar el vacío como punto de partida, pero lo piensan diferente. En Klein es un efecto imaginario de la fantasía inconsciente, mientras que para Lacan se trata de *la Cosa, de un vacío estructurante del psiquismo humano*<sup>9</sup>. Esa *Cosa* es lo que se pierde al entrar al mundo simbólico del lenguaje y la cultura, cuando la excitación se une a un significante. Un real ilimitado pasa a padecer del significante (Lacan, 27 de enero de 1960/1988a), algo que comprende la estructuración del sujeto, distinto a una fantasía. La Cosa está velada, no se presenta, y el *Trieb*, la pulsión, siempre plástica, entra en juego; una en lugar de otra, se comportan como una red donde la libido se desliza en el juego de los signos (Lacan, 1959-1960/1988b, p. 114), bordeando el vacío. Como dije antes, el vacío se produce en la entrada a lo simbólico, al lenguaje, donde se pierde la Cosa; desde siempre, perdida. Hace a la diferencia entre el humano y el viviente-animal, o entre la pulsión y el instinto. El instinto animal tiene una respuesta codificada. La pulsión, no. La pulsión tiene que hacer algo con ese agujero, ese vacío, cada vez, que no sea solo sufrirlo o hacerlo grito permanente. Tiene que padecer el significante y discurrir por redes que bordean el vacío, y en esos derroteros buscar respuestas a la sexualidad, en un recurso simbólico. Esto que Lacan (1975-1976/2010) llama el *saber hacer*, una invención que requiere hacer otras cosas con las mismas marcas, ordenarlas de otra forma. Y es un saber hacer con otro lo que hace lazo con el Otro-simbólico, la cultura, lo social.

9 No es exactamente el *das Ding* freudiano, «esa cosa», la cosa inaccesible del mundo de Kant, que está en relación con el conocimiento, sino más en un sentido hegeliano transportado al psicoanálisis por Lacan.

El arte, el artificio supone un modo de tratamiento del agujero, que marca la invención de algo nuevo y bello, tal como Lacan lo plantea en el *Seminario 7*. Quizá sea necesario resaltar lo bello, porque no se trata solamente de una invención, sino que de eso no se padezca, porque el síntoma, del que el sujeto se queja en un análisis, es ya un invento. (López, 2019, p. 492)

El arte se sirve así del agujero para la invención. Lacan pone como ejemplo al alfarero -en el seminario 7 (1959-1960/1988b) y en el 23 (1975-1976/2010)- que crea una vasija a partir del agujero. Ejemplo tomado del artículo de Heidegger «La Cosa» (1907/1994)<sup>10</sup>: «lo cóscico de la vasija, de ninguna manera descansa en la materia de que se compone, sino en el vacío que coge» (p. 143). Pero podríamos citar al lienzo del pintor, la desnudez que *per vía de levare* va descubriendo el escultor. o el enigma de sentido que deja el poeta, o la música tejiéndose alrededor del silencio que ritma o el telar alrededor del vacío. El arte está siempre ahí, tocando lo real, lo que no puede ser dicho pero a partir de lo cual surgen los enigmas, los discursos y lo bello, haciendo más pacífica la vida humana desde el *Trieb*<sup>11</sup>.

Didi-Huberman (2014/2021) retoma del *Ulises* de James Joyce la siguiente expresión: «Si puedes poner los cinco dedos a través de ella, es una verja, si no, una puerta. Cierra los ojos y mira» (p. 14). Invita a ver con los ojos cerrados, a través del tacto u otros sentidos (Espinoza Cerviño, 2021). Así, la imagen adquiere espesor, volumen, y los vacíos permiten distinguir y ver a su través. Nos invita a ver los vacíos o los síntomas mediante los cuales (la reja o verja) nos mira. Tras estas consideraciones, «empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida \*...+ y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia» (Didi-Huberman, 2014/2021, p. 15).

10 «El alfarero coge primero y continuamente lo incogible del vacío y lo produce como lo cogedor en la figura de la vasija [...] lo cóscico de la vasija, de ninguna manera descansa en la materia de que se compone, sino en el vacío que coge» (Heidegger, 1907/1994, p. 143).

11 «Trato de decir [dice Lacan en el seminario 24] que el arte está más allá de lo simbólico. El arte es un *saber-hacer*, lo simbólico está en el principio del hacer. Creo que hay más verdad en el decir que es el arte que en cualquier bla-bla-bla...» (Lacan (1976-1977/2015).

Lo que venimos diciendo lo vemos también en el tratamiento psicoanalítico. El síntoma ya es un *saber hacer* con algo de la pulsión sexual, que limita el goce por el carácter simbólico del síntoma, pero también lo mantiene –al goce– en el mismo síntoma. Se sufre-goza con el síntoma. En un análisis, es el síntoma el que necesita caer para dejar ese espacio vacío para ver a su través y permitir distinguir y crear otra cosa. Permitir la vida, esto es, la sexualidad circulando en la cultura. Veíamos con una colega hace poco tiempo el caso de una paciente con importantes síntomas de anorexia y cómo estos mejoraron luego de que la analizante comenzó a cocinar, desarrollando un verdadero gusto culinario. Vertiente sublimatoria que la llevó a que cediera el síntoma y comenzara a comer más libremente; pudo hacer con la pulsión algo menos sufriente que su anorexia, la sublimación como destino en lugar de la represión y el síntoma. No es una receta, claro está, es un surgimiento singular.

Algo hay que hacer con la excitación para tramitarla simbólicamente, para ingresar en el lenguaje o los lenguajes, y los sistemas de intercambio que rigen en la cultura que habitamos. Pero, al mismo tiempo, ese forzamiento cultural sobre el cuerpo ejerce una violencia simbólica desde el vacío, la angustia, lo siniestro y la muerte. Un objeto de arte –dice Pichon-Rivière–

es aquel que nos crea la vivencia de lo estético, la vivencia de lo maravilloso, con ese sentimiento subyacente de angustia, de temor a lo siniestro y a la muerte. Y que, por ello mismo, sirve para recrear la vida. (Zito Lema, 1976, p. 128)

La vivencia de la muerte es lo fundamental en toda situación de creación.  
(p. 129)

Podríamos ver allí la piedra fundamental de toda creación y quizás, también, el núcleo de lo bello. ♦

## BIBLIOGRAFÍA

- Artaud, A. (1979). Aquí yace. En A. Artaud, *Artaud le Môme. Aquí yace*. La cultura india. Fundamentos. (Trabajo original publicado en 1947).
- Artaud, A. (1983). *Van Gogh: El suicidado por la sociedad, Post-scriptum*. Fundamentos. (Trabajo original publicado en 1925).
- Artaud, A. (1984). *México y viaje al país de los Tarahumaras*. Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1936).
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca. (Trabajo original publicado en 1936).
- Castrillo, D. (s. f.). La creación artística: Entre la belleza y el horror. *Nucep*. <https://nucep.com/publicaciones/la-creacion-artistica-entre-la-belleza-y-el-horror/>
- Conde de Lautréamont (2019). *Obras completas*. Titivillus.
- Didi-Huberman, G. (2021). *Lo que vemos lo que nos mira*. Manantial. (Trabajo original publicado en 2014).
- Espinoza Cerviño, A. (2021). Georges Didi-Huberman: Un acercamiento a la paradoja de la imagen. *Contribuciones desde Coatepec*, 35, 1-15. <https://revistacoatepec.uaemex.mx/article/view/16992/12356>
- Freud, S. (1979). El creador literario y el fantaseo. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 9, pp. 123-135). Amorrotu. (Trabajo original publicado en 1908 [1907]).
- Freud, S. (1999). Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 11, 53-127). Amorrotu. (Trabajo original publicado en 1910).
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Del Serbal. (Trabajo original publicado en 1907).
- Klein, M. (1975). *Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador*. Paidós-Horme. (Trabajo original publicado en 1929).
- Lacan, J. (1988a). De la creación *ex nihilo*. En J. Lacan, *El seminario de Jacques Lacan, libro 7: La ética del psicoanálisis* (pp. 143-157). Paidós. (Trabajo original publicado el 27 de enero de 1960).
- Lacan, J. (1988b). *El seminario de Jacques Lacan, libro 7: La ética del psicoanálisis*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1959-1960).
- Lacan, J. (2010). *El seminario de Jacques Lacan, libro 23: Le sinthome*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1975-1976).
- Lacan, J. (2015). *Séminaire 24: L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. École Lacaniene de Paris. (Trabajo original publicado en 1976-1977).
- López, E. (2019). La invención: Un modo de hacer con el agujero. En *Congreso: Memorias 2019* (pp. 489-493). Universidad de Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-111/436>
- Nietzsche, F. (2007). *El origen de la tragedia*. Espasa Calpe. (Trabajo original publicado en 1943).
- Pichon-Rivière, E. (1949). Vida e imagen del Conde de Lautréamont. *Ciclo*, 2.
- Pichon-Rivière, E. (1970). A cien años de la muerte de Lautréamont: Cantos de Maldoror (análisis psicoanalítico del poema IX del primer Canto). *Los libros*, 13, 8-11. [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/pichon\\_riviere\\_enrique/a\\_cien\\_anos\\_de\\_la\\_muerte\\_de\\_lautremont.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/pichon_riviere_enrique/a_cien_anos_de_la_muerte_de_lautremont.htm)

- Pizarnik, A. (1971). El deseo de la palabra. En A. Pizarnik, *El infierno musical*. Siglo XXI.
- Pizarnik, A. (2012). Viernes, 11 de mayo de 1962. En A. Pizarnik, *Diarios*. Lumen. (Trabajo original publicado en 2003).
- Pizarnik, A. (2017). El verbo encarnado. En A. Pizarnik, *Prosa completa*. Lumen. (Trabajo original publicado en 1965).
- Power, R. A., Steinberg, S., Bjornsdottir, G., Rietveld, C. A., Abdellaoui, A., Nivard, Johannesson, M., Galesloot, T. E., Hottenga, J. J., Willemsen, G., Cesarini, D., Benjamin, D. J., Magnusson, P. K. E., Ullén, F., Tiemeier, H., Hofman, Rooij, A., F. J. A. van, Bragi Walters, G., Sigurdsson, E., Thorgeirsson, T. E., Ingason, A., Helgason, A., Kong, A., Kiemeneý, L. A., Koellinger, P., Boomsma, D. I., Gudbjartsson, D., Stefansson, H. y Stefansson, K. (2015). Polygenic risk scores for schizophrenia and bipolar disorder predict creativity. *Nature Neuroscience*, 18, 953-955.
- Winnicott, D. W. (1993). *Realidad y juego*. Gedisa. (Trabajo original publicado en 1971).
- Zito Lema, V. (1976). *Conversaciones con Enrique Pichon-Rivière sobre el arte y la cultura*. Timerman.